

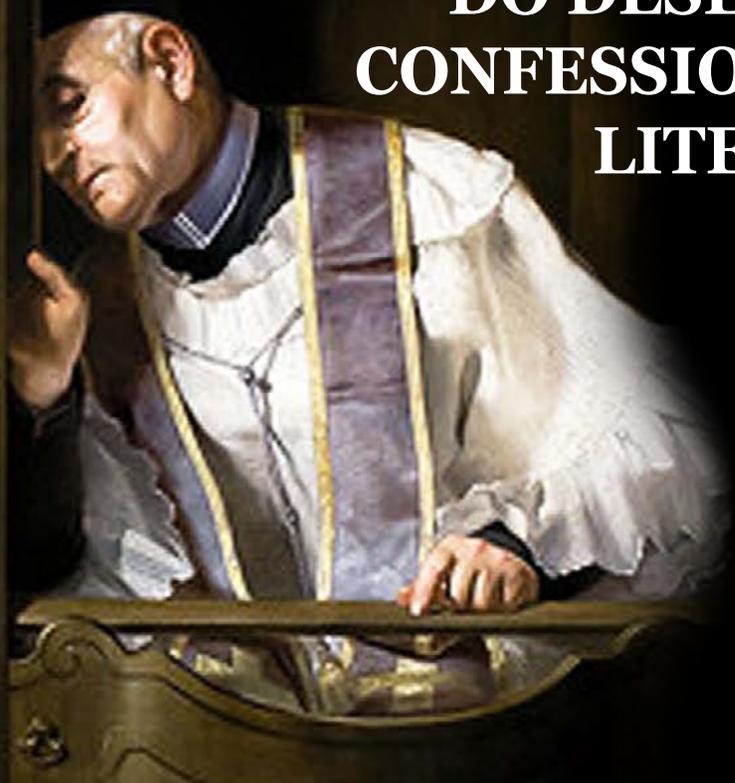
ORGANIZADORES

Alcione Lucena de Albertim
Amanda Ramalho de Freitas Brito
Elaine Cristina Cintra
Hermano de França Rodrigues
Vanalucia Soares da Silveira

**A (DES)ORDEM
SUBJETIVA:
A POTÊNCIA DA
PALAVRA OU,
QUIÇÁ, A
CLAUDICÂNCIA
DO DESEJO, NOS
CONFESSIONÁRIOS
LITERÁRIOS**

**COLEÇÃO
PÓS-LETRAS -
PPGL/UFPB**

Poéticas da
Subjetividade



A (DES)ORDEM SUBJETIVA:
A POTÊNCIA DA PALAVRA OU,
QUIÇÁ, A CLAUDICÂNCIA
DO DESEJO, NOS
CONFESSIONÁRIOS LITERÁRIOS

ORGANIZADORES

Alcione Lucena de Albertim

Amanda Ramalho de Freitas Brito

Elaine Cristina Cintra

Hermano de França Rodrigues

Vanalucia Soares da Silveira

A arte da capa é composta com parte da obra A Confissão (1838) - Óleo sobre tela de Giuseppe Molteni.

Seção de Catalogação e Classificação

D467 A (des)ordem subjetiva: a potência da palavra ou, quiçá, a claudicância do desejo, nos confessionários literários [recurso eletrônico] / Organização: Alcione Lucena de Albertim ... [et al.]. - João Pessoa: Editora do CCTA, 2024. (Coleção Pós-Letras - PPGL/UFPB Poéticas da Subjetividade).

Recurso digital (1,71 MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-65-5621-450-4

1. Crítica literária. 2. Estudos literários. 3. Literatura e Linguagem. I. Albertim, Alcione Lucena de. II. Título.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 82.09

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Soares Brandão (UFSC)
Ana Graça Canan (UFRN)
Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa)
Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE)
Anita Martins Rodrigues de Moraes (UFF)
Arnaldo Saraiva (Universidade do Porto)
Brenda Carlos de Andrade (UFRPE)
Gastón A. Alzate (California State University)
Inocência Mata (Universidade de Lisboa)
João Batista Pereira (UFRPE)
José Rodrigues Seabra Filho (USP)
Juliana Luna Freire (UFPB)
Juliana Pasquarelli Perez (USP)
Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB)
Maria Nazareth de Lima Arrais (UFCEG)
Maurizio Gnerre (Università di Napoli L'orientale)
Maximiliano Torres (UERJ)
Ramayana Lira (UFSC)
Regina Dalcastagnè (UnB)
Saulo Neiva (Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand)
Simone Schmidt (UFSC)
Suzi Frankl Sperber (UNICAMP)
Yuri Jivago Amorim Caribé (UFPE)
Projeto Gráfico:
Editora Educação Literária
Ricardo Cassiolato Torquato (MEI)
Diagramação:
Ricardo Cassiolato Torquato

Sumário

| | |
|---|----|
| PREFÁCIO | 7 |
| Amanda Ramalho de Freitas Brito | |
| APRESENTAÇÃO | 8 |
| Frederico de Lima Silva Guilherme Ewerton Alves de Assis Matheus Pereira de Freitas | |
| EU LÍRICO E AUTOBIOGRAFIA: IMPASSES DA CRÍTICA LITERÁRIA EM TORNO DO TEMA | 16 |
| Elaine Cristina Cintra | |
| UMA LEITURA DE “RECIFE – VÁRZEA: ÚLTIMO RETORNO”, DE JOAQUIM CARDOZO | 34 |
| Robson Nascimento da Silva | |
| MARCOS SISCAR, LEITOR DE JACQUES DERRIDA | 46 |
| Maria Eduarda Cesar de Oliveira | |
| POESIA NEGRA-BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA: ELISA LUCINDA COMO EXPRESSÃO DO EROTISMO E LIBERTAÇÃO | 56 |
| Yago Viegas da Silva Amanda Ramalho de Freitas Brito | |
| ENTRE APARATO E MEMÓRIA: POÉTICAS TRAÇADAS NA LUZ | 64 |
| Amanda Ramalho de Freitas Brito | |
| TERRITÓRIOS DO ENVELHECER NO CALEIDOSCÓPIO DAS APARÊNCIAS: O (IN)FAMILIAR EM CLARICE LISPECTOR | 72 |
| Maria GeneCleide Dias de Souza Dr. Hermano de França Rodrigues | |

ARQUÉTIPOS FEMININOS DOS ORIXÁS:
UMA PROPOSTA DIDÁTICO-PEDAGÓGICA
ATRAVÉS DA ARTE FOTOGRÁFICA 80

Bruna Martins Nóbrega Araújo Dias
Leyla Thays Brito da Silva

O FESTIM DIABÓLICO DA SOLIDÃO:
QUANDO A FACE DISTORCIDA DO HORROR
OBSTRUI OS BURACOS DA MÁSCARA 90

Matheus Pereira de Freitas
Hermano de França Rodrigues

CONFRARIAS DO VAZIO, DEGREDOS DA MEMÓRIA:
A POÉTICA MONTANHESCA SUBJAZ
O SÍMBOLO, DE VIRGINIA WOOLF 99

Rebeca Monteiro Ayres de Sousa

O MAL BENEPLÁCITO DO EU: NOTAS SOBRE O
SUFRÁGIO DO RACISMO TRADUZIDO NO CONTO
NEGRO, DE RINALDO DE FERNANDES 108

Frederico de Lima Silva
Hermano de França Rodrigues

DAS PRIMÍCIAS INÓSPITAS DA EXISTÊNCIA AOS
COLAPSOS ACOLHEDORES DO SER: O AMBIENTE E
OS PROCESSOS DE PETRIFICAÇÃO EM **PERFIL DE
SERES ELEITOS**, DE CLARICE LISPECTOR 116

Guilherme Ewerton Alves de Assis
Hermano de França Rodrigues

UMA COSMOLOGIA DO MITO:
REFLEXÕES SOBRE O ARQUÉTIPO DO HERÓI 128

Prisciane Pinto Fabricio Ribeiro

A RELAÇÃO DE TRANSFERÊNCIA EM
A HORA DA ESTRELA: IMPASSES NA
INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE 147

Vanalucia Soares da Silveira (IFPB)

ADOÇÃO E PERDÃO EM JANE EYRE:
A (DES) INTEGRAÇÃO SUBJETIVA 159

Vanalucia Soares da Silveira (IFPB)

Valderedo Alves da Silva (UFPB)

O IMPASSE SUBJETIVO PERANTE AS DEMANDAS
DO SUPEREU EM **RIACHO DOCE** 171

Vanalucia Soares da Silveira (IFPB)

Leandro Ferreira dos Santos (UFPB)

“A MELHOR DAS MULHERES”:
O DESEJO DE **ALCESTE** 182

Alessandra Gomes Coutinho Ferreira

IFPB - campus Cabedelo

Alcione Lucena de Albertim



PREFÁCIO

Eu sou como eu sou
Pronome
Pessoal intransferível
(“Cogito” – Torquato Neto)

Cartografias do *Eu* na ribanceira poética da palavra

A crítica literária contemporânea tem-se firmado nos fios do diálogo com outras áreas do saber, como a psicanálise e a filosofia ética da libertação, o que possibilitou efetivar questionamentos e discussões analíticas sobre a construção da subjetividade a partir da intersecção entre autoria, literatura e recepção.

Em conformidade com a inflexão proposta por Dussel, em *Para uma ética da libertação latino-americana*, sobre o *ethos* da subjetividade, que compreende o exercício do eu no “poder-ser”, este livro reúne artigos que propõem leituras sobre as diversas tessituras do eu na literatura, no cinema e na escrita de si. Com efeito, buscamos mapear a estética do “eu” na esfinge da palavra mítica, imagética, biográfica e visual.

Amanda Ramalho de Freitas Brito

Professora Adjunta na área de Literaturas de Língua Portuguesa e no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFPB) na área de “Teoria, Literatura e Crítica”, na linha de pesquisa “Poéticas da Subjetividade”.



APRESENTAÇÃO

Em incursões teórico-analíticas, cada vez mais expansivas, pelas fecundas paragens da Literatura, no intuito de compreender e examinar, a partir do estatuto simbólico da linguagem, as vicissitudes miméticas do Eu, a linha Poéticas da Subjetividade consolida-se no cenário das pesquisas acadêmicas sobre o sujeito e suas idiossincrasias - espaço laboriosamente conquistado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL-UFPB).

Dedica-se, há alguns anos, a abalroar a “força” das moções subjetivas, com a emergência do paradigma psicanalítico e, com igual vigor, pretende o acolhimento da subjetividade poética, em seus desdobramentos históricos, teóricos e críticos. Na primeira perspectiva, temos, como protagonista, o artefato literário, cujas “teatralizações”, no decorrer dos tempos e na perambulação pelos inúmeros espaços diegéticos, insurgem como matéria-prima o(a) pesquisador(a). Na segunda, soblevam-se as diferentes abordagens que cercam o sujeito lírico e como elas refletem as subjetividades históricas.

A presente coletânea, fruto de pesquisas científicas conduzidas na linha *Poéticas da Subjetividade*, do *Programa de Pós-Graduação em Letras*, da *Universidade Federal da Paraíba* (PPGL-UFPB), emerge como uma compilação de estudos que, ancorados em epistemologias oriundas das ciências humanas, especialmente os Estudos Literários e a Psicanálise, albergam a complexa semântica do fenômeno subjetivo, em sua erupção nos textos artísticos. Com acuidade e zelo, contemplam-se, de maneira holística e ubíqua, tanto os fatores estéticos, estruturais e poéticos quanto os semblantes passionais e idiossincráticos, que se prorrompem nos mais diversos gêneros.

O primeiro manuscrito, intitulado **Eu lírico e autobiografia: impasses da crítica literária em torno do tema**, de Elaine Cristina Cin-

tra, brinda-nos com um responsivo diálogo entre a teoria e a crítica literária, numa abordagem do gênero autobiográfico nas manifestações poéticas. Com louvor, o texto se insurge, com destemido afincamento, na árdua tarefa de reconciliar e harmonizar as múltiplas e, não raro, antagônicas vozes teóricas que se erigem no arcabouço crítico-literário. O propósito é desbravar os terrenos movediços e inconstantes que caracterizam a leitura, a crítica e a interpretação dos denominados “textos autobiográficos” - em especial, os poéticos - cujas nuances invariavelmente impõem um desafio aos que se aventuram por essas sendas; oferece, pois, uma contribuição de inestimável valor ao vasto panorama da crítica contemporânea.

No subsequente escrito, de autoria de Robson Nascimento da Silva, intitulado **Uma abordagem analítica de ‘Recife - Várzea: último retorno’, de Joaquim Cardozo**, deparamo-nos com a preclara expressão lírica emanada de uma das mais eminentes figuras da literatura moderna, o notório recifense Joaquim Cardozo. Nessa meticulosa pesquisa, uma investigação de inusitada profundidade é empreendida, contemplando, com zelo, tanto os aspectos morfofonêmicos e semânticos quanto, num plano conteudístico, as profundas simbologias fiadas no tecido poético da obra em questão. Ao caminhar por tal análise, embarcamos, por assim dizer, em uma jornada pelas cartografias literárias da “Veneza Brasileira”, cujas configurações singulares se desdobram diante dos ávidos leitores, como um mapa labiríntico de significados e efabulações. Essa contribuição, verdadeiramente inestimável, não apenas enriquece sobremaneira o âmbito acadêmico, mas também reverbera e amplia o legado poético de Joaquim Cardozo, inscrevendo-o, de maneira indelével, nos anais da história literária.

Doravante, Maria Eduarda Cesar de Oliveira oferta, em **Marcos Siscar, leitor de Jacques Derrida**, um aporte indispensável para os pesquisadores que se aventuram pelas plagas da literatura comparada, entre os florilégios poéticos e a episteme filosófica. Arrojou-se, com inequívoco êxito, uma meticulosa aproximação entre o ilustre filósofo pós-estruturalista Jacques Derrida e o renomado escritor e docente Marcos Siscar; desse modo, revela-se que Siscar se apresta a ancorar-se nas elucubrações derridianas, notadamente nas zonas em que a literatura, a política e a sociedade convergem-se. Partindo da premissa de que as categorias “quase-conceituais” de ‘nome próprio’ e ‘assinatura’, intrínsecas ao diagrama otobiográfico, formam

o substrato hermenêutico do paradigma de Derrida, desvendam-se uma trama de reflexões e refrações que permeiam as veredas tomadas, a saber, os domínios da Literatura e da Filosofia. Esse escopo de pesquisa, inegavelmente, torna-se inescusável e premente para o aprofundamento das análises da poética siscariana.

No quarto manuscrito, disposto nesta coletânea, intitulado **Poesia negra-brasileira de autoria feminina: Elisa Lucinda como expressão do erotismo e libertação**, de Yago Viegas da Silva e Amanda Ramalho de Freitas Brito, erige-se uma investigação sobre a eminente voz poética de Elisa Lucinda, adentrando o âmago de sua produção literária nos domínios do erotismo. Nessa incursão, a qual se afigura como um ímpeto corajoso e esclarecido, emerge um escopo determinante: desvelar os versos eróticos e libertários de Lucinda e, assim, reintegrá-los ao tecido cultural, ainda, amiúde, obliterados pela brancura patriarcal e opressiva. Nesse âmbito, ao evocar e resgatar tais nomes, por vezes, relegados ao ostracismo pelas teias do patriarcalismo opressivo e da supremacia branca, esta pesquisa não apenas contribui para a investigação científica, mas, sobretudo, desempenha seu papel na promoção de uma autêntica democracia. Através da descolonização dos cânones literários e da exumação das vozes silenciadas, trabalhos como este se revelam catalizadores da justiça social no campo artístico, estético e científico. Ao debruçar-se sobre as facetas de Eros, inscritas na poética de Lucinda, orquestrando um diálogo sagaz entre os complexos matizes de gênero e raça, o trabalho investiga a contribuição da poética de Elisa para a libertação dos corpos negros e femininos, historicamente acorrentados pelas grilhetas neocoloniais e pelos interesses capitalistas. Por muito tempo, tais vozes e expressões literárias foram sistematicamente silenciadas, relegadas às sombras do mercado editorial e do cânone literário elitista. Entretanto, este artigo, intrépido, não apenas as resgata do esquecimento, mas também empondera-as, conferindo-lhes a visibilidade e o reconhecimento que tanto merecem. Assim, à medida que esta tessitura científica se inscreve nos anais da academia, torna-se um instrumento de emancipação cultural e uma valiosa contribuição para a construção de uma crítica literária mais inclusiva e diversa.

De Amanda Ramalho de Freitas Brito, o quinto artigo deste compêndio, com o título **Entre aparato e memória: poéticas traçadas na luz**, engendra-se a partir de uma interlocução plurissemiótica, escandida, de maneira habilidosa, entre o acervo da literatura e o envol-

vente palco cinematográfico - desvela-se, então, como uma iniciativa de profunda pertinência, alinhavando, em seu escopo, uma série de considerações suscetíveis de iluminar os meandros do código poético que se (des)vela sub-repticiamente nas películas fílmicas. O escopo primordial desta pesquisa lança, pois, suas raízes nas lentes cinematográficas, estabelecendo um corajoso e enriquecedor exercício de estudos comparados com a lírica, num esforço sincrético destinado a enriquecer mutuamente ambas as semioses, por meio de diálogos transversais de indubitável relevância. A incursão crítica promovida por este escrito manifesta-se como uma jornada reveladora e profunda, na qual o olhar investigativo se volta para filmes emblemáticos, notadamente *Hiroshima, meu amor*, obra-prima do mestre Alain Resnais, e *Desencanto*, realização magistral de David Lean. Tais películas constituem campos férteis para a exploração de conexões entre a literatura e a estética cinematográfica, lançando luz sobre a tessitura poética, muitas vezes subjacente, que tece os fios narrativos dessas produções. Esse ensaio se afigura como uma contribuição imprescindível e altamente valiosa para os estudiosos dedicados à apreciação e análise da intersecção entre os alfarrábios literários e a gramática sofisticada da sétima arte.

O sétimo artigo, intitulado **Territórios do envelhecer no caleidoscópio das aparências: o (in)familiar em Clarice Lispector**, confeccionado por Maria Genecléide Dias de Souza e Hermano de França Rodrigues, adentra, com ousadia ímpar, o cenário da velhice e da envelhescência, explorando os meandros psicológicos e simbólicos que permeiam tais estados na prosa distinta de Clarice Lispector. Imbuído da doutrina freudiana, com destaque à noção do “infamiliar” [*unheimlich*], cuja manifestação disruptiva, permeada por uma dinâmica tanática e repetitiva, atua como um agente de inquietação nas intrincadas estruturas subjetivas do sujeito, num ímpeto de explorar a questão da velhice. Propõe-se, destarte, a escrutinar a experiência da senescência sob a perspectiva da ciência psicanalítica, especialmente em sua implementação discursiva na produção contística de Lispector. Em virtude dessa investida interpretativa, insurgem elucidações acerca da complexidade psicológica e emocional que permeia o processo de envelhecimento, desvelando suas nuances mais profundas, quiescentes e, por vezes, perturbadoras. Este estudo revela-se como um pilar essencial para os estudiosos que trilham os meandros da Psicanálise, bem como para os que se enveredam pelas verten-

tes estéticas lispectorianas. Com efeito, enriquece, sobremaneira, o acervo crítico e analítico da eminente escritora, ao abrir novos horizontes interpretativos, a partir de tal categoria analítica que, até então, permanecia, em grande parte, negligenciada e carecedora de análises substanciais.

No oitavo artigo, **Arquétipos femininos dos Orixás: uma proposta didático-pedagógica através da arte fotográfica**, Bruna Martins Nóbrega Araújo Dias e Leyla Thays Brito da Silva dividem o escrito em dois *topos* que ostentam singularidade e relevância inquestionável: o primeiro, de natureza teórica, abordou a perspicaz consideração de que a mulher negra, ao longo da história, teve a capacidade e a sagacidade de se apropriar da rica e copiosa tradição cultural africana, com um foco particular na mitologia dos Orixás e suas (re)encenações afro-diaspóricas, como uma estratégia hábil de resistência e luta. Primeiramente, sob a égide da fundamentação teórica, as autoras amalgamaram a percepção de que a mulher negra, imbuída de uma herança cultural tão fértil e copiosa, como a africana, em particular a rica mitologia dos Orixás e suas (re)encenações afro-diaspóricas, ergueu-se como um formidável estratagema de resistência. Essa proeminente empreitada, como um eixo crucial, delineou a aspiração pela instauração de um matriarcado potente, firmemente engajado em termos políticos, com a fervente intenção de derrocar a arraigada hegemonia patriarcal e branca que, ao longo dos tempos, exerceu sua influência imperiosa (e ainda influencia, com novas roupagens) sobre o território nacional. Dessa maneira, o artigo, com uma análise aguçada, amparou-se na influência da emblemática filósofa Sueli Carneiro e da insigne socióloga Cristiane Cury, no intuito de compreender a importância das mulheres negras, cujas raízes ancestrais se entrelaçam para a constituição dos terreiros de Candomblé. Esses sagrados recintos, ao longo da história, assumiram um papel transcendental como espaços de resistência política e como redutos da preservação cultural dos patrimônios afro-brasileiros. Nesse contexto, os arquétipos da mítica dos orixás emergem como elementos simbólicos e, por conseguinte, como poderosas ferramentas de expressão e reafirmação identitária, sobretudo para a mulher negra. Nesse contexto, as participantes da oficina, investidas pelos arquétipos femininos dos orixás, não apenas exploram suas identidades, histórias subjetivas e geografias ancestrais, mas também contribuem para a construção de um mosaico cultural mais inclusivo e diversificado, no qual a força

da narrativa visual se alinha à luta por uma sociedade mais justa, igualitária e plural.

No artigo **Confrarias do vazio, degredos da memória: a poética montanhêsca subjaz *O Símbolo*, de Virgínia Woolf**, Rebeca Monteiro Ayres de Sousa propõe uma análise do conto *O Símbolo*, de Virgínia Woolf, a partir da perspectiva do silêncio. Tendo como amparo teórico os postulados de Humphrey (1976), Chevalier (2015), Orlandi (2007), Sontag (2015), Nasio (2010) e Freud (1923), a pesquisadora lança um olhar sobre o silêncio representado na narrativa, o qual está associado à morte, à perda e ao inconsciente. Já em **O festim diabólico da solidão: quando a face distorcida do horror obstrui os buracos da máscara**, Matheus Pereira de Freitas e Hermano de França Rodrigues, alicerçados pelo argumento psicanalítico, discutem as configurações da angústia relacionadas ao horror e à solidão, presentificados na literatura fantástica, mediante a análise do conto *Os buracos da máscara*, de Jean Lorrain (1900).

Em **O mal beneplácito do eu: notas sobre o sufrágio do racismo traduzido no conto *Negro*, de Rinaldo de Fernandes**, Frederico de Lima Silva e Hermano de França Rodrigues discutem o racismo estrutural no Brasil, a partir da análise do conto “Negro”, de Rinaldo de Fernandes, discorrendo como a narrativa apresenta “rastros” simbólicos do preconceito étnico-racial como manifestação do mal-estar que acompanha o ser humano em seu curso civilizatório, o qual, em nosso país, opera de forma não contingente/fortuita, mas, sim, como emblema do funcionamento perverso que teima em se mostrar perene no seio da cultura.

O artigo **Das primícias inóspitas da existência aos colapsos acolhedores do ser: o ambiente e os processos de petrificação em *Perfil de seres eleitos*, de Clarice Lispector**, confeccionado por Guilherme Ewerton Alves de Assis e Hermano de França Rodrigues, engaja-se numa empreitada cujo cerne da investigação repousa, primordialmente, na doutrina de Donald Winnicott; esse arcabouço teórico se erige como alicerce para a análise dos primórdios do ambiente primitivo e das tarefas integrativas que se prestam (ou não) a municiarem o infante com os elementos basilares indispensáveis ao seu desenvolvimento emocional. Nesse contexto hermenêutico, os autores se lançaram em uma audaciosa incursão no recôndito labirinto psíquico de Clarice Lispector, notória por sua constística intrépida e incontrolável, valendo-se, como guia, da narrativa “Perfil de Se-

res Eleitos”. Tal empreendimento tem, como desiderato, desvendar o lastro que delinea o desenvolvimento do denominado *falso self*, uma construção psíquica que se amalgama, na análise do diminuto sujeito, como a percepção de uma estátua inanimada, petrificada e marmórea, cuja inabilidade se expressa no ato de progredir no âmbito do desenvolvimento emocional.

Prisciane Pinto Fabricio Ribeiro, no manuscrito intitulado **Uma cosmogonia do mito: reflexões sobre o arquétipo do herói**, propõe uma reflexão sobre a função do herói na literatura, tendo, como baldrame teórico, o argumento psicanalítico, argumentando como a figura arquetípica do herói representa o potencial humano de transformação e crescimento. Dessa forma, literatura e a psicanálise compõem um diálogo capaz de nos ajudar a compreender a função do herói e, a partir disso, conectar-nos com o nosso próprio potencial humano.

Em seu artigo **A relação de transferência em A hora da estrela: impasses na interpretação da realidade**, Vanalucia Soares da Silveira pondera acerca dos impasses da realidade presentes na relação de transferência, os quais são causados por processos de tradução psíquica e fonética das experiências cotidianas e passíveis de vislumbre, enquanto signos literários, no romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector (1998). Da mesma autora, em parceria com Valderedo Alves da Silva, no escrito **Adoção e perdão em Jane Eyre: a (des)integração subjetiva**, eis um estudo do perdão a partir das perspectivas psicanalíticas de Jacques Lacan e Melanie Klein, de modo a vislumbrar, na análise do romance *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë (2008), como o perdão é um processo complexo e que envolve a capacidade de compreender o outro, de reparar os danos causados e de integrar esses eventos à sua constituição. Já no manuscrito **O impasse subjetivo perante as demandas do Supereu em Riacho Doce**, Vanalucia Soares da Silveira e Leandro Ferreira dos Santos investigam o modo como se esculpem os conflitos entre Eu e Supereu, no romance *Riacho Doce*, de José Lins do Rego. Por meio do aporte teórico fornecido pela psicanalista Melanie Klein, os pesquisadores mostram como esses conflitos são fundamentais para a constituição do ser, haja vista determinarem o modo como o indivíduo se relaciona com o mundo e com os outros.

Escrito por Alessandra Gomes Coutinho Ferreira e Alcione Lucena de Albertim, o último artigo, intitulado **“A melhor das mulheres”**: o

desejo de Alceste, inegavelmente substancial e consistente, inscreve-se no âmbito dos estudos clássicos e, de modo particular, adentra num território no qual o helenismo tradicional se entrelaça com os manuscritos da psicanálise. Sob essa perspectiva exegética, a análise minuciosa da natureza sacrificial de Alceste e suas complexas motivações, na tragédia de Eurípedes, oferecem uma janela fascinante para a compreensão das profundezas da psique humana e das abstrusas relações amorosas. Trata-se, nesse sentido, de um artigo crucial para os estudos clássicos, em especial, àqueles que recorrem a manuscritos da ciência psicanalítica para o exercício hermenêutico.

*Frederico de Lima Silva*¹

*Guilherme Ewerton Alves de Assis*²

*Matheus Pereira de Freitas*³

1 Doutorando em Literatura, Teoria e Crítica, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba. Especialista em Teoria Psicanalítica, Literatura Brasileira e Literatura Contemporânea pela União Brasileira de Faculdades. Está em formação psicanalítica pelo Instituto Brasileiro de Psicanálise Clínica (IBPC).

2 Graduado em Letras - Língua Portuguesa, pela Universidade Federal da Paraíba. Graduado em Filosofia, pela Universidade Cruzeiro do Sul. Mestrando em Literatura, Teoria e Crítica, na linha Poéticas da Subjetividade, no Programa de Pós-Graduação em Letras.

3 Graduado em Letras - Língua Portuguesa. Mestrando em Literatura, Teoria e Crítica, na linha Poéticas da Subjetividade, no Programa de Pós-Graduação em Letras

EU LÍRICO E AUTOBIOGRAFIA: IMPASSES DA CRÍTICA LITERÁRIA EM TORNO DO TEMA

Elaine Cristina Cintra⁴

Eis que de repente a poesia bate à porta da autobiografia e parece se queixar e sua “exclusão”... O que aconteceu? Será que essa palavra feia tornou-se uma senha? Estamos longe disso - quase todos os escritores franceses, mesmo quando contam diretamente suas vidas, fazem cara feia se alguém diz que fazem autobiografia. Mas, mesmo assim, estamos menos longe disso do que antigamente (Lejeune, 2008, p. 88).

A epígrafe acima, de Philippe Lejeune, aciona uma das principais discussões da teoria da poesia, as aproximações entre o eu lírico e o autor empírico, e como aquela categoria pode tomar contornos que a aproximem de dados autobiográficos, embaralhando a natureza ficcional presumidamente inerente a qualquer obra literária. A citação interessa tanto pelo anúncio da insistência do problema no século XXI, posto que o século anterior foi impregnado de teorias e posicionamentos críticos que postularam o desaparecimento ou mesmo o total apagamento do sujeito da lírica, como também pelo fato de que se trata de um texto de um dos mais proeminentes estudiosos

4 * Doutora em Teoria Literária. Professora titular do DL/CCA/E/UFPA e docente permanente do PPGL/CCHLA/UFPA. Email: elcintra@gmail.com ORCID-Id: 0000-0002-5112-1377

da autobiografia na literatura, autor de *O pacto autobiográfico*, livro esse que foi vastamente divulgado nos estudos literários do Brasil.

O texto, a propósito, intitulado “Autobiografia e poesia” vem reparar uma “exclusão” do autor no que se refere ao gênero lírico. Em seus primeiros estudos na década de 1970, Lejeune cotejava a autobiografia com o romance autobiográfico, e estipulava como um de seus eixos aquilo que ficou conhecido como o “pacto autobiográfico” – a postulação maior pela qual o autor ficou conhecido –, que previa um certo discurso dirigido a um leitor, e era organizada a partir de uma “promessa”, um “contrato de leitura”, o qual o receptor aderiria. No que se refere à lírica propriamente dita, aliás, tardiamente lembrada, Lejeune esboçaria alguma elucubração sobre a comunicabilidade da disposição anímica entre autor e leitor, e levanta alguns exemplos de poetas que se debruçaram a autobiografar sua escrita poética, como Edgar Allan Poe e Paul Valéry.

Apesar de trazer o assunto à luz, Lejeune não prospera na discussão, que certamente demanda uma atenção mais detida às nuances do gênero lírico, o qual, por si só, já encerra a seu modo vários impasses. O que se percebe, à princípio, é que ao se apropriar de termos e reflexões que provieram de outros gêneros, como Lejeune o faz em “Autobiografia e poesia”, o autor de *O pacto autobiográfico* não somente não contribui de fato para o debate, mas se afasta da necessidade premente de atualizar as conformações teóricas que erigiram, a partir do século XVIII, uma propositura do gênero. A questão maior que emerge, diz respeito às controversas entre o caráter mimético da lírica moderna, gênero que foi modulado a partir de um pressuposto de subjetividade absoluta, e que pela intervenção de determinada leitura crítica emergiu em um processo de forte apagamento do sujeito, chegando ao século XXI com um movimento forte da desagregação entre o eu lírico e o autor empírico.

Atenta-se, porém, que aqui não nos referimos às linhas críticas culturalistas que, por se erigir sobre os tópicos de identidade, por si só se constituem como leituras que reivindicam a suspensão da ficcionalidade do sujeito poético. Interessa-nos, por nosso turno, investigar o assunto através de uma perspectiva teórico-historicista, uma vez que entendemos ser necessário questionar como algumas leituras críticas sobre o eu lírico se tornaram paradigmas os quais

ressoaram nos estudos da poesia do século XX, direcionando-os para uma acepção antirrepresentativa, ou mesmo antissubjetivista, ou, no dizer de Friedrich (1991), “despersonalizada”, pressupostos tais que implicaram em determinar como fato incontestável na natureza da lírica moderna o apagamento de rastros do eu que ali falava, em prol de um olhar centralizado nas estratégias linguísticas do texto.

Diante disso, evidencia-se a inevitabilidade de se cogitar sobre as razões pelas quais a crítica literária brasileira reiterou obsessivamente posicionamentos que consolidaram essa visão de apagamento do eu, os quais atendiam em sua origem a questões específicas e locais, e como os estudos locais os consideraram como conceituais e, portanto, universalizantes, mesmo após algumas perspectivas revisionistas terem sido difundidas no país no final do século XX; além de se notar, no âmbito da América latina, iniciativas que retomam o tópico em outros termos, incluindo aí as questões autobiográficas que permeiam a lírica, em trabalhos que tendem a ficar diluídos ou obscurecidos no âmbito local.

Nesse sentido, ao entender que a investigação das questões da autobiografia na lírica reivindica a averiguação dos sentidos que a crítica concedeu ao conceito “eu lírico”, propõe-se aqui inicialmente a revisitação de alguns textos que fundamentaram os estudos da lírica no país, bem como eles foram assimilados a nossa leitura da poesia e das categorias do gênero. É importante, antes, esclarecer que, dentro de todo o universo de discussões sobre esse conceito no século XX, pautamos-nos mais especificamente em textos que circularam e foram repetidos exaustivamente nos estudos brasileiros da lírica, o que, obviamente, excluirá alguns autores que, além de importante, seriam de grande valia para o alargamento do debate.

As impertinências do eu lírico

Uma das peculiaridades mais intrigantes do conceito “eu lírico”, conceito esse, diga-se de passagem, moderno, remete ao fato de esse se mostrar resvaladiço e avesso a categorizações e teorizações mais estritas, e manter em si a possibilidade de se rebelar aos pressupostos mais imperativos, em uma natureza que poderia ser chamada de impertinente, uma vez que afrontosa a enquadramentos contundentes, como se, a cada movimento poético, abrir-se-ia a possibilidade de se revogar

as configurações teóricas que lhe foram imputadas, e novas percepções demandassem que os estudiosos lhe repensassem sua estatura.

O tema requereu aos estudiosos várias tentativas de sistematização e abordagem que, em geral, apresentam ora linhas direti-vas que lhe dariam uma suspeita categorização teórica fixada, ora, em viés contrário, um posicionamento fugaz em que suas duplas, triplas, ou múltiplas definições o colocariam como um quase conceito, pela inacessibilidade de sua definição ou da descrição de seu funcionamento.

Combe (2009-2010), em seu texto “A referência desdobrada”, ao fazer um levantamento dos percursos da crítica alemã no século XX a respeito dos desdobramentos do conceito “eu lírico”, atenta para o fato de que a questão se inicia efetivamente no século XVIII com as considerações provenientes da redefinição dos gêneros por Schlegel, questão que, por conseguinte, encontrou uma sistematização mais ampla na *Estética* de Hegel:

A problemática do “sujeito lírico” (*lyrisches Ich*) procede, em grande medida, da herança filosófica e crítica do Romantismo alemão que se difundiu primeiro na Inglaterra, em seguida na França e depois por toda a Europa. A tripartição retórica pseudoaristotélica nos gêneros épico, dramático e lírico, como demonstra Gérard Genette, foi relida por A. W. Schlegel e, de maneira mais geral, pelos românticos alemães, à luz da distinção gramatical entre as pessoas. É dessa forma que, para Schlegel, assim como depois dele para Hegel, a poesia lírica é essencialmente “subjéti-va” em função do papel preeminente que ela confere ao “eu”, enquanto a poesia dramática é “objéti-va” (tu/você) e a épica, “objéti-vo-subjéti-va” (ele). A *Estética* de Hegel, posterior ao Romantismo, realiza de alguma forma a síntese dessa concepção romântica e lega à poética moderna o postulado da “subjéti-vidade” lírica. (Combe, 2009-2010, p. 114).

O posicionamento de Hegel que, em oposição ao materialismo, e filiado ao idealismo alemão, traz a premissa da posição central da subjéti-vidade, mais especificamente do Eu subjéti-vo, de fato, coaduna-se com a ideia de uma lírica modulada dentro da soberania do indivíduo no final do século XVIII e início do século XIX. A *Estética* de Hegel confirmará, então, o problema central de sua filosofia, o Indivi-

dualismo; mais especificamente, no que se refere à lírica, Hegel reivindica a interioridade do sujeito como assunto e essência do gênero:

Seu conteúdo é o subjetivo, o mundo interior, o ânimo que considera, sente, que, em vez de prosseguir para ações, permanece muito mais preso junto a si mesmo como interioridade, e por isso, pode também tomar o auto expressar do sujeito como sua única Forma e último alvo. (Hegel, 2004, p.85).

Desse modo, o poeta lírico, sendo o elemento unificador da lírica, independeria dos acontecimentos exteriores, e o poema de total interioridade subjetiva seria, afinal, a lírica mais autêntica, devendo representar especialmente o mundo subjetivo fechado. Hegel vai além, e traz a premissa de que o sujeito poético seria o próprio poeta, ou seja, o autor:

O sujeito poético concreto, o *poeta*, tem de se colocar, por conseguinte, como o ponto central e conteúdo propriamente dito da poesia, sem todavia progredir para o ato e a ação efetivos e se enredar no movimento de conflitos dramáticos. A sua única exteriorização e ato limita-se, ao contrário, pelo fato de que ele empresta palavras ao seu interior, as quais, seja qual for o seu objeto, mostram o sentido espiritual do sujeito que se exprime e estão empenhadas em despertar e conservar despertadas no ouvinte o mesmo sentido e espírito, o mesmo estado de ânimo, a direção semelhante de reflexão (Hegel, 2004, p. 173).

Essa aproximação do sujeito poético com o autor ocorreria, para Hegel, na lírica, e não na épica, o que ele justifica comparando Píndaro – que até hoje é evocado como parte de sua obra – a Homero, que desapareceu como autor, e somente suas epopeias são lembradas. Dessa forma, Hegel, traz a primeira sistematização da lírica moderna, aproximando o sujeito da poesia com o autor, evocando a ele não somente a centralidade do discurso do gênero, porém uma expressão absoluta e sublime de sua individualidade.

Tal posicionamento, em concordância com as expressões do romantismo alemão, em particular com a poesia de Goethe, a maior

inspiração do filósofo⁵, teve notáveis contrapontos nas primeiras décadas do século XX. O movimento de desestabilização do eu lírico, se considerarmos o panorama alemão, iniciou-se nas primeiras décadas do século XX, tendo sido robustecido especialmente na década de 1950. Em 1910, Margarete Susmann publica *Das Wesen der modernen Deutschen Lyrik*, livro no qual divulga o conceito “eu lírico”, que seria dali em diante e até os dias atuais usado para nomear a voz lírica, ao se estabelecer não somente como uma categoria teórica, mas também reiteraria a sua ficcionalidade, e, por conseguinte, sua total disjunção com o autor empírico.

Fora do âmbito germânico, T. S. Eliot, poeta e crítico norte americano naturalizado inglês, publica em 1917 o texto “Tradição e talento individual”, que será depois coligido no volume *The sacred wood* (1920).⁶ Ao propor uma “teoria impessoal da poesia” (Junqueira, 1989, p. 43), que propalava que “a poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade” (Eliot, 1989, P. 47), Eliot se aproxima da escola crítica americana *New criticism*, sendo “Tradição e talento individual” considerado o texto embrionário dessa corrente crítica, a qual, como se sabe, apresenta a questão a partir da rejeição à abordagem histórica e biográfica da crítica, propondo um olhar rigoroso para o próprio texto poético.

De fato, para Eliot, o sentido histórico se daria na “tradição”, termo caro ao autor, que constituía, a seu ver, na incorporação das vozes dos poetas mortos, os ancestrais; em outras palavras, para que o novo poeta se tornasse singular, seria necessário realizar um exercício contínuo de despersonalização, e, assim, livre de sua personalidade, ele acionaria a tradição que lhe antecedeu: “o que ocorre é uma contínua entrega de si mesmo, tal como se é num dado momento, a algo que se revela mais valioso. A evolução de um artista é um contínuo auto sacrifício, uma contínua extinção da personalidade” (Eliot, 1989, p. 42). Assim, Eliot, já na década de 1910, propõe para a poe-

5 Goethe claramente vai expressar a relação direta entre autor e sujeito poético ao relacionar os eventos da vida empírica como propulsores da inspiração poética, como se observa em trechos como: “Digamos em poucas palavras de que isso depende. O jovem poeta expressa agora o que vive e o que está em ação, numa forma ou noutra” (Goethe, 2007, p.12); ou “Mas o conteúdo poético é o conteúdo da própria vida. Ninguém pode dá-lo para nós; talvez possam obscurecê-lo, mas não estragá-lo” (Goethe, 2007, p. 13).

6 No Brasil, a versão do texto com tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira, será editada quase 70 anos após sua publicação, em 1989, com o nome de Ensaios.

sia lírica do século XX não somente a recusa da primazia do eu, mas também uma atitude racional e técnica do poeta, que será adotada como paradigmática a partir dos anos 50.

Dentro dessa perspectiva, Emil Staiger, professor suíço de literatura alemã na Universidade de Munique, publicou em 1946 o livro *Conceitos fundamentais da poética*, que será difundido em português no Brasil somente em 1975, e fará parte do cabedal de textos teóricos com grande impacto nas leituras críticas da década, década essa que conheceu o florescimento e a consolidação da crítica formalista, por um lado, e por outro, a vasta influência dos estudos da Linguística e do Estruturalismo.

Diferentemente de Hegel, que estabelece sua teoria do gênero lírico a partir de um viés filosófico, Staiger preconiza uma leitura crítica independente da historiografia, da filosofia ou mesmo da “ciência da literatura”, assumindo uma orientação rigidamente imanentista, o que fica manifesto em *A arte da interpretação*⁷, no qual o autor expõe seu método:

Só agora nos é afirmado que ao investigador da literatura interessa apenas o texto literário e que ele se deve preocupar tão somente com aquilo que se encontra realizado e expresso na linguagem do poeta. A biografia, por exemplo, fica fora do campo de ação do verdadeiro investigador da literatura [...].

A vida não se associa tanto à arte como Goethe acreditava e como desejava fazer crer aos outros. Em caso algum, afirma-se, se pode esclarecer um poema a partir de dados biográficos. (Staiger, 1964, p. 10).

Antes disso, porém, em *Conceitos fundamentais da poética*, Staiger já reclamava por um leitor “sem fundamento”, que não se apoiasse em informações nos arredores do texto (biografia, psicologia, história, etc), e que se deixasse levar por uma “leitura autêntica”, sem uma razão lógica propriamente dita.

Partindo da leitura do poema “Wanderers Nachtlied”, de Goethe, tido para Staiger, como “um dos exemplos mais puros de estilo lírico” (Staiger, 1975, p. 19), o estudioso vai apontar a musicalidade como o primeiro dos conceitos fundamentais da lírica, a musicali-

⁷ O texto havia sido apresentado em público no outono de 1950 em uma conferência em Amsterdam. Em 1951, *A arte da interpretação* foi publicada no *Neophilologus*. O livro propriamente dito seria publicado em 1955.

dade, que, nesse gênero, seria, para o autor, o elemento unificador da forma e do conteúdo. Nesse processo, o eu lírico se distanciaria do autor empírico pela temporalidade da lírica, cujo tempo gramatical seria o presente, diferenciando-o do pretérito da épica por seu inacabamento, seu movimento que co-move o poeta e o leitor: “O poeta lírico diz quase sempre ‘eu’. Mas o emprega diferentemente de um autor de autobiografia. Só se pode escrever sobre a própria vida quando a época abordada ficou para atrás e o eu pode ser visto e descrito de um ponto de observação mais alto” (Staiger, 1975, p. 54).

O sujeito poético de Hegel, representação máxima da individualidade, será, em Staiger, redimensionado a um sujeito em movimento, sem uma delimitação própria, em fusão com o exterior, fugaz e indefinido, tal como a música, principal propriedade do gênero. A linguagem, por outro lado, ocupará o *status* de absoluto, que lhe imputará a presença do olhar do crítico. E esse primado da linguagem sobre o sujeito acompanhará a próxima década, que enrijeceu a perspectiva anti-hegeliana.

Com efeito, a década de 1950 na Alemanha representou um momento crucial para as discussões do eu lírico, momento esse em que conviviam simultaneamente nos estudos literários no país a fenomenologia e as teorias linguísticas que circulavam pelo país; mais do que isso, percebe-se que havia uma necessidade de se legitimar e estabilizar o reconhecimento da poesia da primeira década do século XX, que seria conhecida posteriormente como moderna. A propósito disso, merece destaque a conferência “Problemas da lírica”⁸ do poeta alemão Gottfried Benn, proferida em 1951 na Universidade de Marburg. Nesse texto, Benn se propõe a comentar a “nova lírica”, que ele entende ter começado na França, com Gérard de Nerval e Baudelaire. O autor destaca Mallarmé como o primeiro a desenvolver uma teoria sobre sua própria poesia, movimento que marcaria a nova concepção da lírica, a qual traria em si uma reflexão racionalizada de seu próprio fazer, em um processo de exteriorização que romperia definitivamente com a proposta romântica de total e absoluta interiorização do eu.

Benn também aponta para a presunção do rompimento entre poesia e vida, resumindo a questão em uma citação de Hoffmannsthal

8 A conferência de Benn seria publicada no Brasil em 1985, pelos Cadernos Rioarte, com a tradução de Fábio Weintraub, o que é demonstrativo do quanto as discussões da poesia moderna europeia, especialmente as alemãs e francesas, chegaram ao Brasil com expressiva demora, e foram absorvidas como “aplicáveis” à poesia brasileira do fim do século XX e até mesmo no início do século XXI.

“Nenhum caminho direto conduz da poesia à vida; e nenhum conduz da vida à poesia” (apud Benn, 1985, p. 7). Confessa, porém, que “pessoalmente, creio que atrás de cada poesia está sempre, invisível, o autor; a sua existência, o seu ser, a sua posição íntima. [...] Definitivamente, sou de opinião que não existe outro motivo para a lírica além do próprio poeta lírico” (Benn, 1985, p. 8). No entanto, Benn recusa a ideia romântica de que os autores líricos seriam sonhadores, espirituais ou mesmo estetas. Eles seriam homens “que ‘fazem’ arte, que precisam de um cérebro duro e maciço, um cérebro ‘dentado’ para que possam triturar os contrastes, inclusive os seus. O eu lírico, por sua vez, seria entendido como uma categoria volátil: “O Eu lírico é um Eu fragmentário, descontínuo, especialista em fugas, iniciado em lutos. Sempre à espera da sua hora” (Benn, 1985, p. 8), confirmando o estremecimento da figura de um eu absoluto e centralizador, preconizada por Hegel, que Staiger, uma década antes, já havia anunciado.

As considerações de Benn são relevantes não somente por terem sido apresentadas por esse que era considerado o maior poeta alemão da primeira década do século XX, o que, por si só, demonstraria sua tese de que o poeta moderno seria, além de criador, teórico da poesia; mas também por já anteceder alguns tópicos que seriam cruciais na sistematização que Hugo Friedrich faria da lírica moderna, em seu livro *Estrutura da lírica moderna*, publicado em 1956 e divulgado em português no Brasil somente em 1978, sendo, porém, até hoje, tido em trabalhos acadêmicos como referência obrigatória para a discussão. A proposta de Friedrich se guiaria por uma tese que, em uma linha cronológica, movimento já realizado por Benn, busca apreender um modelo geral para aquilo que seria a lírica “contemporânea”, rastreando em sua gênese expressões líricas da literatura francesa e alemã do século XIX, as quais entendeu apontar para a “despersonalização” do eu lírico. As duas “teses” de Friedrich, a “fantasia ditorial” e a despersonalização, afinal, poderiam ser sintetizadas como uma proposta de antirrepresentatividade da lírica. Essa ruptura com a realidade derivaria em um processo de despersonalização do sujeito poético, e haveria na lírica moderna o apagamento não somente de dados biográficos ou processos de confessionalismo, mas do próprio sujeito, que seria “uma entoação anônima, sem atributos, na qual os elementos fortes e abertos do sentir cederam lugar a um vibrar oculto e que, quando ameaça abrandar-se demais, se enrijece e se distancia graças ao emprego de acréscimos como que limitadores”

(Friedrich, 1991, p. 170). Mais do que isso, o autor aponta para uma total desumanização dessa lírica, como se vê no momento em que, ao citar Ponge e sua poética de objetos, Friedrich comenta que “o eu que os acolhe é fictício, é mero suporte de linguagem” (Friedrich, 1991, p. 172). O sujeito, então, na lírica moderna, só subsistiria como anônima linguagem.

No Brasil, algumas das principais reações à *Estrutura* de Friedrich chegaram ao final do século XX, quando o estruturalismo havia esmaecido na crítica brasileira, e textos culturalistas e do pós-estruturalismo já eram uma realidade nos estudos da literatura. O livro de Michael Hamburger, *The truth of poetry*, que circulou no país desde a década de 90 em espanhol, foi uma das mais destacadas respostas a Friedrich, e se constituiu em uma das vozes que se opuseram à perspectiva “estrutural”; ao invés, Hamburger propõe analisar a questão a partir do método dedutivo, do particular (o poema) para o geral (poesia). De fato, a ideia de estrutura tão cara a Friedrich - consoante a seu alegado posicionamento apolítico, e de acordo com o fortalecimento do estruturalismo naquela década - foi um dos pontos que mais repercutiram negativamente sobre sua obra, e, considerando que sua formação e atuação se dava dentro do espectro da poesia alemã e francesa, as ausências gritantes de outras líricas ocidentais de relevo evidenciaram o equívoco de considerá-las representativas de toda a lírica moderna da cultura ocidental. Hamburger subscreverá essa reprovação. Em contraponto, Hamburger amplia o *corpus* de Friedrich, acrescentando-lhe, além de outros alemães como Rilke, poetas espanhóis, ingleses, americanos, da Europa ocidental, e até mesmo de Língua Portuguesa, como Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade.

No que se refere propriamente ao tema aqui proposto, Hamburger considera que o processo de desumanização seria específico às línguas românicas. No desenrolar do argumento, o autor cita alguns poetas em que a questão é elaborada de maneira diversa, como Wallace Stevens, que apresentaria uma poesia em que o conflito entre a identidade empírica e a poética se daria dentro do âmbito da linguagem, especialmente no vocabulário e na dicção. Em Stefan George, o culto à máscara, que ocorreria não somente como forma e estilo, mas como uma transação entre o eu poético e o eu lírico, seria uma das estratégias que ampliariam a ideia de uma predileção pelo artificial em detrimento do natural. W. B. Yeats, outro exemplo

de Hamburger, traria uma poesia lírica que deveria ser lida como dramática, em que os eus-personagens se afastariam do eu empírico. A multiplicação das personalidades também estaria em pauta nas poesias de Ezra Pound e de T. S. Eliot, que teriam buscado em um “*musée imaginaire*” da história literária uma maneira de diluir o eu empírico na tradição.

Ao analisar alguns dos leitores de Friedrich, Marcos Siscar (2017, p. 26) atenta para o método dialético de Hamburger que operaria por duas maneiras: por adição, ao resgatar obras e autores ausentes no livro de Friedrich (especialmente a tradição francesa de poesia pura), e por hierarquização, na qual os poetas da desrealização seriam relevantes como referências a serem confrontadas. Para Siscar, Hamburger, de fato, confirma Friedrich, pois não atribui à “renúncia da realidade” qualquer coerência política, reiterando a ideia de “poesia pura” que orienta a tese antimimética de *Estrutura da poesia moderna*. No Brasil, é fato, o impacto de Hamburger não foi decisivo para que ofuscasse o livro de Friedrich, que continuou e ainda continua a ser utilizado como referência obrigatória aos estudos da lírica moderna.

Da mesma forma, e dentro dessa mesma perspectiva de fragilização do sujeito na lírica, os estudiosos brasileiros se afeiçoaram ao texto do francês Michel Collot, “*Le sujet lyrique hors de soi*”, publicado como capítulo do livro *Figures du sujet lyrique*, em 1996, e posteriormente republicado em seu livro *La matière-émotion*, em 1997.⁹ O título foi traduzido como “O sujeito fora de si”, expressão essa que, independentemente de qualquer circunscrição, tornou-se um bordão para explicar qualquer movimento do eu lírico, movimento esse, aliás, é importante atentar, imanente a qualquer ato de ficção.

Collot, já no início de seu texto, adverte que sua proposta deriva de um confronto com aquilo que chama de “tradição”, vinculada, para ele, à teoria do lirismo de Hegel, que subscrevia o poeta lírico como “um mundo subjetivo fechado e circunscrito” (apud Collot, 2004, p. 165). Na discussão, ele retoma um trecho de Hegel em que a subjetividade da poesia lírica se tornaria mais explícita quando provocada por um acontecimento circunstancial, ou seja, uma exterioridade, e dentro dessa conjuntura, Collot elabora sua hipótese, a de que “tal saída de si não é uma simples exceção, mas, pelo menos para a modernidade, a regra” (2004, p. 165). A justificativa para tal

⁹ O texto de Collot teve ao menos duas traduções no país: em 2004, na revista *Terceira margem*, por Alberto Pucheu; e em 2013, na revista *Signótica*, com uma tradução comentada por Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro.

encaminhado se daria em toda ideia de movimento e transporte que acompanhou o sujeito lírico, desde Platão e sua possessão-inspiração, momento em que se instauraria uma passividade desse sujeito à palavra transcendente. Para exemplificar, ele se utiliza de dois exemplos, as poéticas de Rimbaud e Ponge, nas quais ele percebe “uma recusa violenta do lirismo entendido como expressão de um eu, da subjetividade pessoal, e a tentativa de promover uma “poesia objetiva” que valorize a materialidade das palavras e das coisas” (2004, p. 168).

Para fundamentar sua proposta, Collot recorre especialmente para o pensamento de Merleau-Ponty, que advoga um sujeito integrado, em que os dois polos, sujeito e mundo, subjetividade e exterioridade sejam indissociáveis. Collot retoma o termo “sujeito encarnado” do filósofo e defende que o corpo seria o elemento mediador entre eu e mundo, e nessa operação o sujeito teria total e inteira consciência de si mesmo.

O texto de Collot, que, como dito, atualmente se constitui em uma das mais difundidas referências dos estudos da lírica moderna (ou mesmo contemporânea) no Brasil, apresenta algumas vulnerabilidades que merecem ser ponderadas. A princípio, vale questionar a objeção a Hegel nesse momento, uma vez que esse posicionamento foi o mote de quase toda a discussão inicial da subjetividade lírica na modulação de uma crítica da poesia moderna no início do século XXI, – especialmente no que tange aos polos interioridade-exterioridade, o que, na década de 40, por exemplo, já havia sido discutido largamente por Staiger. No início do século XXI, pergunta-se as razões pelas quais a crítica ainda se volta para as promulgações de Hegel. Essa volta a Hegel indicaria que, em seu confronto, mesmo nos tempos atuais, esse seria um texto imprescindível aos estudos da lírica? Estaria o fantasma do sujeito absoluto ainda rondando, sob outras roupagens, as discussões do sujeito lírico e da subjetividade nesse gênero até hoje?

Outro ponto a ser considerado em Collot refere-se à indissociabilidade da interioridade e exterioridade do sujeito, que o autor atribui ao pensamento de Merleau-Ponty, mais especificamente ao homem encarnado. Pergunta-se também, quais seriam os motivos que o levaram a excluir a figura do autor, posto que a defesa do filósofo é por um homem integral? Isso não seria justamente uma contradição da sua proposta de total integração entre a subjetividade e a exterioridade? Assim, o “sujeito fora de si”, proposição que se coloca como atemporal e universal no autor, seria mais uma das tentativas

de estremecer a subjetividade lírica; no entanto, ao inverso, acaba por confirmá-la, recolocando-a em cena mais uma vez.

Eu lírico e autobiografia

Em meio a tais movimentações da voz poética, que, como visto, percorrem uma gama extensa, indo da total assimilação com o autor ao *status* de um fato linguístico independente de qualquer resquício da autoria, as questões autobiográficas estão implicadas na lírica desde suas formas primeiras. Na literatura antiga, a variedade da forma em cada autor, em oposição à rigidez da épica, levava o formato a uma identificação imediata com seus autores. Chega-se a um ponto em que a forma é identificada ao autor, como temos no verso sáfico, no verso alcaico, ou mesmo na ode horaciana, entre outros exemplos. Presumia-se, inclusive, uma ideia de sinceridade no gênero, que será depois, na literatura romântica, potencializada por um discurso confessional. Nesse sentido, o sujeito poético seria um sujeito ético, uma vez que a concepção biográfica postulava a sinceridade do poeta, que deveria ter uma atitude responsável frente à linguagem.

Para Francisco Achcar (1994), o termo da retórica antiga que mais se aproxima da ideia de sinceridade do poeta lírico é *Fides*, que significa confiança, pacto de lealdade. O interessante deste termo é que ele deslocaria a questão do pacto biografista para o receptor, já que “*fides* descreve uma relação, não entre autor e obra, mas entre esta e o público. *Fides* é uma disposição que a obra deve suscitar no receptor, quer se trate de uma peça oratória, quer de um poema” (Achcar, 1994, p. 44). A *fides* pertence, então, ao âmbito da composição do texto e associa-se ao “efeito da verdade”.

Dentro de nosso debate, ou seja, no âmbito da lírica moderna, um dos posicionamentos que merece destaque são as discussões de Laura Scarano, da crítica literária argentina que se propôs a repensar as questões sobre sujeito e autobiografia em vários textos. Em 2008, a autora publica com Liliana Swiderski, o livro *Fernández Moreno lector de Machado*, no qual discute a possível relação entre o poeta argentino e o poeta espanhol Antonio Machado. Para a autora, o espanhol teria construído “uma poética alternativa para o gênero”, a qual teria ressoado largamente na poesia de Moreno, e que poderia ser resumida como “*un paradigma disidente, en pleno apo-*

geo del ideario más ornamental y culturalista entronizado pro el modernismo y las primeras vanguardias” (Scarano; Swiderski, 2008, p. 15). Machado teria proposto uma poética orientada pelo “sencilismo”, que pressupunha a simplicidade na linguagem, e que, na América latina foi adotada não somente por Fernández Moreno, mas pela chilena Gabriela Mistral, e pela uruguaia Juana de Ibarbourou. Tal poesia, diferentemente do movimento de apagamento da subjetividade que se percebe em algumas poéticas europeias da primeira década do século XX, foi assim definida pelas autoras:

Propondrán el ejercicio de la poesía como indagación en la intimidad del yo y su circunstancia cotidiana, desde una “topografía de las emociones” o “proyección sentimental”, con su consecuente tejido autobiográfico, en abierto desafío a la gratuidad del “arte nuevo”, preconizado por los ismos rupturistas de la década del 20, encabezados por las teorías orteguianas sobre la “deshumanización”. (Scarano; Swiderski, 2008, p. 12).

A postulação das críticas argentinas interessa por reforçar aquilo que alguns autores da década de 1990 alertaram, entre eles Michael Hamburger, aqui citado, de que diversas e variadas perspectivas eram acionadas na chamada “poesia moderna”, além do recorte franco-germânico incorporado por Friedrich em 1956, e que seria indispensável ampliar seu *corpus* e seus posicionamentos centrais; o que necessariamente demanda um alargamento da definição de poesia moderna, especialmente daquela escrita em espanhol e em português, e como tais expressões poderiam ter apresentado outras conjunturas e problemas.

Em 2011, a autora volta ao assunto no texto “Poesía y nombre do autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”, tangenciando mais especificamente a lírica. Para a autora, a discussão sobre o autor no discurso da lírica trataria de uma construção imaginário do jogo linguístico ficcional:

Hablar del discurso autorreferencial de una obra poética significa, entre otras cosas, construir el imaginario del poeta con las auto-imágenes y anti-imágenes de sí mismo, que se exhiben de manera autoconsciente en la escritura. Esta instancia se sitúa en el pliegue decisivo entre las imágenes de escritor elaboradas en el texto y la reflexión sobre esas mismas imágenes provistas por

sus metatextos (auto-poéticas en cartas, ensayos, entrevistas, prólogos, manifiestos), que establecen un circuito de correferencialidad sumamente productivo. La constelación metatextual completa lo que los poemas instituyen mediante metáforas e imágenes: una posición discursiva para este yo que se auto-construye (Scarano, 2011, p. 221).

Distante da postulação de apagamento do sujeito, a autora entende que o eu que se diz no discurso lírico é uma construção linguística, e, como tal, subsiste como entidade construída e simbólica. Por outro lado, em um posicionamento liminar, a ideia do eu se constrói a partir de outras construções textuais, metatextuais. Para a discussão, Scarano retoma Lejeune e aciona especificamente o nome do autor empírico e o efeito de sua aparição no poema autobiográfico. Nesse gênero, haveria uma “*salida del texto al universo del archivo*” (Scarano, 2011, p. 223), o que confirmaria a mobilidade do conceito:

Pero este “reconocimiento del efecto referencial” - que nunca abandona la conciencia de que estamos frente a un poema (ficcional) - exige un lector que emprenda el viaje inverso, del texto al mundo, no para verificar la “exactitud” del testimonio que lee, sino para advertir su textura ambivalente (Scarano, 2011, p. 223).

Nessa premissa, poderia se dizer que os elementos da autobiografia na lírica são dispostos mais como efeito de leitura do que um processo por si só, o que obrigaria a adoção de um posicionamento ambivalente, posicionamento esse em que a ideia de uma poesia pura, fechada em seu círculo de linguagem imanente, tal como foi concebida como paradigmática da poesia moderna, torna-se incabível.

Tal pressuposto já aparecia, em 1997, no texto “*Travesías de la subjetividad*”, em que a autora se propunha a pautar a questão das “*aporias*” do sujeito, e apresentava a voz da escritura como um elemento extratextual, biográfico ou empírico, mas como “*um lugar*”, “*donde ese autor, su historia y su cultura construyen una voz contextualizada, con categoría semiótica e institucional*” (Scarano, 1997, p. 13). Scarano discute ali as várias teorias linguísticas sobre o sujeito e sua relação com a linguagem, dentro de um arcabouço semiótico, e apresenta a sua tese sobre as questões do autor e sua biografia no texto:

La voz del autor emerge no como mera “ilusión referencial” ni mucho menos como reflejo genético de una biografía empírica, sino en forma de mediaciones lingüísticas, culturales, cristalizaciones de una ideología literaria y de un proyecto creador articulado verbalmente. De este modo es posible superar la idea del lenguaje como privación, desfiguración de la voz o disolución del sujeto para considerarlo como construcción mediatizada de una circunstancia histórica y cultural, articulación verbal de una identidad social. [...]. Esta postura crítica que suscribimos aboga por superar las aporías de ciertos análisis que plantean la cuestión en términos opositivos, y reformula el concepto de “sujeto social” como categoría central para entender el texto literario: “una especie de dispositivo que absorbe, selecciona, modifica y reacentúa ciertos topoi que migran a lo largo de un momento histórico”. (Scarano, 1997, p. 20-21).

O século XXI acresce, dessa forma, aos estudos da lírica, a possibilidade de, sem perder de vista sua ficcionalidade, ou os artifícios linguísticos que constituem o jogo poético, o gênero ser entendido como um lugar de ambivalência; assim, a exclusão do sujeito, no que se refere tanto a seu operador ficcional, o eu lírico, quanto ao seu autor empírico, torna-se hoje implausível e contraproducente, ou até inconcebível. Os indícios da autobiografia na lírica, ora por citações de dados da realidade do autor, ora pelo emprego de expedientes do gênero autobiográfico, ou mesmo pela assunção de um poema confessadamente autobiográfico, estiveram e estarão imperiturbáveis na produção poética do século, e desafiam as teorias de uma lírica isenta de subjetividade, ou das tremulações da força do sujeito em sua composição.

Aos estudiosos, resta assumir que ainda estamos longe de entender os meandros do conceito, que resistiu às teorizações e confirmou sua impertinência e sua ambivalência, o que, deveras, compactua com a natureza da lírica.

Referências

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**. Alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EDUSP, 1994.

BENN, Gottfried. Problemas da lírica. Tradução Fábio Weintraub. Rio de Janeiro, **Cadernos Rioarte**, Ano I, n.3, p.4-11, 1985. Conferência proferida em 1951.

COMBE, Dominique. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camillo. **Revista USP**. São Paulo, n. 84, p. 112-128. dez/fev 2009-2010.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. In: **Terceira margem**. Poesia brasileira e seus encontros interventivos. Tradução Alberto Pucheu. Ano VIII, n. 11, 2004. p. 165-177.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. (da metade do século XIX a meados do século XX). Tradução Marise M. Curioni. Tradução de poesia Dora F. da Silva. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991. 351 p.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. Tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. 464 p.

HEGEL. **Cursos de estética**. Tradução Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2004. 296p. (volume IV).

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008. p. 86-109.

SCARANO, Laura. “Travesías de la subjetividad: ficciones del sujeto/ posiciones del sujeto”. **CELEHIS: Revista do Centro de Letras Hispanoamericanas**. Universidad Nacional de Mar del Plata, n. 9, 1997. p. 13-29.

_____. “Poesía y nombre de autor: entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”. **CELEHIS: Revista do Centro de Letras Hispanoamericanas**. Universidad Nacional de Mar del Plata, n. 22, 2011. p. 219-239.

_____; SWIDERSKI, Liliana. **Fernandéz Moreno lector de Machado**. Una poética de dos orillas. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

SISCAR, Marcos. A “poesia pura” como paradigma de tradição poética. FIUZA, Solange; ALVES, Ida (orgs). **Poesia contemporânea e tradição Brasil-Portugal**. São Paulo: Nankim, 2017. p. 15-35.

STAIGER, Emil. “A arte da interpretação”. Tradução Fernando Camacho. **Humboldt**, 4 (9), 1964, p. 10-22.

_____. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

UMA LEITURA DE “RECIFE – VÁRZEA: ÚLTIMO RETORNO”, DE JOAQUIM CARDOZO

Robson Nascimento da Silva¹⁰

O poema “Recife - várzea: último retorno” abre o livro *Mundos Paralelos* (1970), o qual faz parte de uma seção intitulada de “Réquiem por uma vida desnecessária”, composta por seis poemas. A força rítmica que é evocada neste poema não somente convida para à seção a qual ela é destinada, mas também para a musicalidade inserida no livro de 1970, obra esta que é um mistério, até a presente data, no que diz respeito às produções de Joaquim Cardozo, uma vez que faz parte das suas *Poesias Completas* (1971), e não como obra isolada. O que sabemos, entretanto, ao analisar o livro mencionado, é a reiteração temática em torno da finitude da vida, e a predominância dos procedimentos rítmicos e formais recorrentes em suas produções, tais como em “Balada para as damas de um outrora sem tempo” e “A funesta canção”, uma vez que se percebe, deste o título, a utilização de subgêneros da lírica relacionadas à musicalidade.

É relevante notar, também, o título da seção, “Réquiem por uma vida desnecessária”, já que direciona à gênese da palavra, pois réquiem, a qual se originou do latim *requiem*, significa descanso, e se configura como um ato de homenagem a pessoas falecidas. Ademais, essa expressão em alguns casos remete a canções que se direcionam aos mortos, pois, de acordo com Harry Shaw (1982, p. 395) “dá-se [...] o nome de Réquiem a qualquer hino ou canto fúnebre em que se implore o descanso dos mortos.”

10 ^{*} Doutorando em Letras pelo PPGL/UFPB. E-mail: rob.nac.rs@gmail.com.

O poema possui vinte e dois versos, distribuídos em quatro estrofes irregulares, mas com predominância de octossílabo (v. 3, 6, 10, 12 e 22), e recorrência de figuras de repetição, o que contribui para a sonoridade do poema, e enfatiza, através do toque melancólico, a reiteração melancólica em torno da morte.

No título de “Recife - várzea: último retorno”, nota-se a acentuação de um espaço regional mencionado, o qual vem acompanhado de uma ideia referente à finitude da vida. Terra é a palavra que inicia o poema, e se relaciona com o adjetivo “macia”. Através do uso da adjetivação, é possível formar a imagem de um lugar acolhedor. Esse espaço é apresentado como “a terra do meu nascer” (v.3), o que configura uma ideia de retorno já sugerida no título do poema. Temos, então, dois elementos da natureza nessa primeira estrofe: “terra” (v.1) e “água” (v.2), ambos referentes ao local sugerido pelo título.

Simbolicamente as palavras “terra” e “água” assumem ideias interessantes no que tange à vida, pois segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 879), “Das águas, que também dão origem às coisas, distinguimos a terra, pelo fato de as águas precederem a organização do Cosmo, e a terra produzir as formas vivas.” A ideia de fertilidade e renascimento norteiam essas palavras. Entretanto, nesse poema de Cardozo, tais palavras não assumem essa perspectiva, mas sim uma preparação para o lugar idealizado no tocante ao descanso final; em outras palavras à morte.

Nota-se que o desejo de retorno referente a esse lugar de descanso é marcado pelos pronomes possessivos “meu” (v.3,10), “minha” (v.6) e “meus” (v. 16-17) para situar o próprio eu lírico. O eu não se esconde nesses versos, pelo contrário surge constantemente em todo o poema revelando a sua vontade de estar no lugar que é a “terra do meu nascer” (v.3).

O deslocamento da palavra “Alhures” (v.4) reforça o espaço físico, marcado pela palavra terra, no qual o eu lírico expressa repetidamente o seu desejo de retorno a sua cidade. Além disso, a palavra “Alhures”, grafada com um recuo no verso, reforça a imagem relacionada ao distanciamento atual do sujeito com sua terra. O tom melancólico surge a partir desse aspecto saudoso que se manifesta em torno do eu lírico, uma vez que essa perspectiva se assemelha a uma canção do exílio, acima de tudo no que tange a fixação do sujeito em torno de Recife.

O espaço físico, Recife, marcado pela palavra terra, surge no poema como lugar ideal para o sepultamento do eu lírico. Notemos

que já na primeira estrofe a imagem da morte surge sutilmente na palavra “fim” (v.5) e “sempre” (v.5), a qual é concretizada no último verso da estrofe, “a minha terra de morrer”.

As repetições marcadas pela palavra “seja”, e a aliteração da consoante /s/, reforça a imagem de água criada no verso dois, “Trazidos pelas águas”, de um fluir; em outras palavras, nota-se a reiteração da imagem da água nos versos, o que será recorrente em todo poema, uma vez que ocorre a predominância desse elemento na construção de todas as estrofes: 1. Terra trazida pelas águas (v.1-2); 2. Chuva (v.7-8); 3. Espuma branca (v.11); e na 4, relacionada ao sepultamento, surge a imagem dos pés “mergulhados” (v.18).

É importante nos atentarmos às questões sonoras dessa estrofe, pois ocorre não somente a assonância do /e/ em praticamente todos os versos, com exceção apenas do verso quatro, que por sua vez contém somente uma única palavra; mas também da consoante fricativa /s/, acima de tudo nos versos dois, “Trazidos pelas águas”, e cinco, “Que seja, e seja, e seja, no fim, no sempre”. O jogo sonoro que envolvem essas figuras é formado, então, pela conjunção condicional “se”, constituída pela aliteração do /s/ e assonância do /e/ em toda estrofe, e marcada repetidamente no quinto verso em “seja, e seja, e seja”. O fator de condição, “se eu morrer”, é marcada pelo desejo saudoso em torno da sua terra, Recife. Observa-se, também, que os versos três e seis se relacionam, uma vez que a rima entre suas palavras finais, “nascer” (v.3) e “morrer” (v.6), aproxima-as.

Embora as palavras nascer (v. 3) e morrer (v. 6) sejam palavras opostas, nesse poema assumem, a partir da subjetividade do eu lírico, uma relação de afinidade, pois o sujeito retorna à cidade de nascimento com o desejo de último regresso; em outras palavras de descanso final. A memória afetiva referente ao nascimento traz no sujeito um desejo de descansar nesse espaço físico onde ele iniciou os seus primeiros passos, tornando-se assim justificável a sua vontade de ser sepultado nessa terra.

Na segunda estrofe, com apenas 4 versos, nota-se o mesmo procedimento utilizado nos versos anteriores. A repetição da epizeuxe na palavra “depois” sinaliza para o aspecto de uma chuva forte e duradoura que norteia a imagem dessa estrofe, que, por sua vez, se estendeu de “junho até setembro” (v.8).

sendo norteados apenas pelas palavras terra e água. Nota-se que na terceira estrofe é acrescentado um novo elemento, o ar, no entanto a estrofe continua com os recursos utilizados nos versos anteriores, pois ocorre a presença da aliteração do /r/, oriundo das palavras “ar” (v.13) e “terra” (13), e da consoante /s/ que em “Passará” (v.14) traz, a partir da ideia do fluir, a imagem da água de volta.

É relevante notar que o eu lírico do poema revela traços de que está se unindo à terra, haja vista que o “ar” (v. 13) que ele respirou estará presente nesse espaço. Essa imagem se tornará mais forte na estrofe seguinte, pois o eu e a terra se une por completo ao ser enterrado (v.18).

A imagem de união entre o sujeito e a terra também pode ser vista na construção das estrofes, pois os versos que finalizam as estrofes um e dois afunilam, a partir do uso dos pronomes possessivos “minha” (v.6) e “meu” (v. 10), as imagens da paisagem para o eu. Da mesma forma, os versos que iniciam as estrofes dois e três se relacionam pela repetição da palavra “entre” que introduzem as estrofes. Tais recursos sugerem uma interdependência entre as três primeiras estrofes, que se relacionam não somente nas ideias que os norteam, mas também pela construção dos versos.

No entanto, a última estrofe se apresenta de maneira independente, pois se trata da total junção do eu com a terra, ou seja, a sua morte, tornando-se o ponto alto do poema, pois em torno da formação de imagens, que norteam a terra, água e ar, a última estrofe, a mais longa de todo o poema, sintetiza o estado melancólico do eu lírico em torno da sua condição de desejoso de uma terra longínqua:

16 E os meus pés sepultados,
 17 Meus pés, e o percorrido por meus pés,
 18 Mergulhados, confundidos, sedimentados
 19 Na espessura desses longes,
 20 - Tímidos, incertos, sem destino -
 21 Por baixo do chão dos seus caminhos
 22 Continuarão a caminhar.

Essa é a estrofe mais melancólica do poema, pois a ideia da morte se concretiza diante da imagem dos “pés sepultados”. Em conformidade, algumas palavras se relacionam sonoramente com o intuito

de potencializar a imagem melancólica criada a partir dos “pés”, uma vez que eles estão “mergulhados, confundidos, sedimentados” (v.18).

Contudo, esse recurso retorna na estrofe no verso vinte em torno das palavras “Tímidos, incertos, destino”. Não é somente pela rima que essas palavras se relacionam, mas também por se remeterem ao caráter de negatividade que envolve o poema. Nota-se que o sujeito a todo o momento se coloca em um lugar de inferioridade, pois na estrofe anterior surge esse sentimento em torno da grandiosidade dos ventos na “aragem das manhãs” (v.15). Esse comportamento é típico do temperamento melancólico, que potencializa o estado do sujeito e o coloca em um lugar de desvantagem com o mundo a sua volta.

É importante nos atentarmos de maneira mais específica à palavra “pés”, repetida nos versos 16, e duas vezes no verso 17, não somente pelas suas repetições ao longo da estrofe, mas também por ser ele, pela sinédoque, representação do eu lírico nessa estrofe. Simbolicamente, o referido termo remete à força, vejamos, por exemplo, Aquiles e Hefestos, os quais ambos revelaram as suas fraquezas diante dessa parte do corpo; os pés são, na verdade, o apoio da posição ereta e que revelam as marcas deixadas pelos caminhos. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 695), “Ele designa igualmente o fim, posto que, sempre, na caminhada, o movimento começa pelo pé e termina pelo pé. Símbolo de poder, mas também de partida e de chegada”.

Nesse poema de Cardozo, a palavra “pés” está associada intimamente com a imagem de morte, pois toda estrofe propicia o percurso extenso que o sujeito percorreu até chegar ao último verso, que serve como conclusão, “Continuarão a caminhar”, para nortear o sentimento da finitude da vida diante do lugar de descanso que o eu lírico almeja.

Pode-se afirmar, então, que o uso de elementos da natureza surge, nesse poema, como fio condutor para a melancolia inserida no sujeito, que, por sua vez, utiliza-se dessas referências para marcar o aspecto formal e temático que envolve todo o poema. A palavra “terra” que inicia o poema sugere não somente um espaço físico, mas também faz referência a todo o processo que envolve o sentimento de morte presente no eu lírico; os “pés sepultados” (v.16) “continuarão a caminhar” (v.22) em torno desse lugar acolhedor e ao mesmo tempo melancólico que surge em todo o poema.

Nesse panorama, o eu lírico sempre aparece “desfalcado” e a sinédoque (a parte pelo todo) mostra essa fragilidade do sujeito. Na primeira estrofe, o eu só aparece em torno da terra de nascer/de morrer. Na segunda estrofe, é o coração que representa o eu. Na terceira estrofe, o ar que ele respirou. E na última, o pé, elemento que fica em contato com a terra, e que centraliza a ideia de morte. Pensar no pé de um morto, apontado para cima, mas ele pensa o pé fundido com a terra, inclusive caminhando por baixo dela, no íntimo dela. A terra, então, antes no significado de local de nascimento, terra natal, local geográfico, se apresenta em outro sentido nessa estrofe, é chão, lugar que se enterra.

Contudo, vale retornar a imagem aglutinada dos elementos da natureza com o eu lírico na última estrofe, pois através dos recursos rítmicos do poema é revelado um dos procedimentos sonoros mais utilizados por Joaquim Cardozo¹¹, no que tange à melancolia e solidão do sujeito: aliteração do “s” e assonância do “o”, o que forma a imagem do só:

16 E os meus pés sepultados,
 17 Meus pés, e o percorrido por meus pés,
 18 Mergulhados, confundidos, sedimentados
 19 Na espessura desse longe,
 20 - Tímidos, incertos, sem destino -
 21 Por baixo do chão dos seus caminhos
 22 Continuarão a caminhar.

A aliteração e a assonância, presente em todos os versos da última estrofe, não somente conduz à musicalidade inserida nesses versos, mas também revela o ato solitário, construída pela imagem do “só”, do sujeito ao se unir com a terra. Dessa forma, as imagens construídas ao longo do poema através dos elementos da natureza deságuam no eu, o que sintetiza a ação solitária e melancólica de um sujeito diante da finitude da vida.

A propósito, a relação da poesia de Joaquim Cardozo com a melancolia ainda não foi alvo de discussões fartas em sua fortuna crítica. Sobre o tema especificamente, alguns poucos nomes mencionaram de maneira mais avultada a presença desse estado em suas

11 Essas considerações foram discutidas por Robson Nascimento da Silva no capítulo intitulado de “A escrita velada da solidão em Joaquim Cardozo”, publicado no livro *O meu canto é de sol: Joaquim Cardozo pela crítica literária contemporânea* (2022).

produções literárias, como nos casos de Merquior (2013), D’Andrea (1998) e mais recentemente Gesteira (2019). Todavia, essa categoria temática é uma chave necessária para a compreensão da obra de Joaquim Cardozo, uma vez que surge não apenas em suas poesias, mas também em alguns dos seus contos, teatro e até em suas expressões nas artes plásticas. Da mesma forma, esse autor pernambucano também estava atento a essas considerações na literatura brasileira, em suas atividades de crítico literário. É interessante lembrar que em um texto intitulado de “Um poeta pernambucano: Manuel Bandeira”, Cardozo apresenta um olhar sobre algumas produções presentes nas obras do poeta de Pasárgada e afirma que a melancolia é a chave central na obra do referido autor, e isto alinhados a uma mesma abordagem íntima e ligados à sensibilidade artística de Bandeira:

Assim como a natureza com o enternecido encanto dos rumores distantes e a música misteriosa das águas, o Amor também lhe proporcionou momentos de verdadeiro conforto espiritual e, neste sentido, todos os poemas, ferindo a mesma nota melancólica, estão repassados de uma ternura inconfundível [...] (Cardozo, 2007, p. 500).

Notemos que no poema “Recife - várzea: último retorno”, a palavra tema será em torno de um local, Recife, no entanto essa chave irá ser norteadada por vários elementos de repetição, o que, por sua vez, surge como recurso para enfatizar a palavra central da composição. Além disso, nota-se que o campo semântico voltado a elementos da natureza se revela, também, como uma marca autoral cardoziana no tocante à morte, uma vez que ocorre uma abundância em torno dessa proposição, o que acarreta uma junção entre o eu lírico e a natureza, tornando-se em alguns casos um só.

Como pudemos perceber ao longo deste capítulo, o poeta da rigidez dos versos minuciosamente construídos é o mesmo que deixou a melancolia se instaurar em alguns poemas da sua vasta obra. Todavia, notemos que a nota melancólica que surge em alguns dos seus poemas não se apresenta de maneira independente, mas sim como parte de uma escolha estética que afirma uma marca autoral forte e representativa na poesia cardoziana.

Não é só o tema que se apresenta como importante na obra poética de Joaquim Cardozo, mas também os procedimentos estéticos utilizados por ele. Cardozo trouxe-nos, em algumas das suas produções, a

imagem da morte suavizada por elementos da natureza, uma vez que a morte, na poesia de Cardozo, assume não um lugar sombrio relacionado ao medo do sujeito referente ao desconhecido, mas sim engloba uma perspectiva densa diante da plenitude da vida. Dessa forma, embora ocorra uma densidade temática em torno da morte do sujeito, o eu lírico se expressa com a maior naturalidade em seu discurso, o que sugere um tom de melancolia leve, em outras palavras, ele se revela consciente e saudoso diante da possibilidade de retorno à cidade. No que se refere a estas considerações Antônio Houaiss (1976) no texto “Sobre Joaquim Cardozo”, chama a atenção ao fato desse poeta pernambucano se voltar para a finitude da vida de maneira natural, pois

O amor telúrico no poeta confunde-se ou deflui do amor da vida e do amor da morte, pois tudo se integra num só ciclo essencial e natural, cuja aceitação é a mais pura liberdade humana - a consciência da necessidade. Dia virá, pois, em que a morte - depois que o homem houver resolvido os problemas da vida, sobretudo da vida social, cujos distúrbios e irracionalidades tumultuam a vida individual biopsicológica, e não o reverso - dia virá em que a morte, em devendo chegar (mas não antes), será saudade pelo homem marcado. (Houaiss, 1976, p. 193).

Esse aspecto consciente da morte, na poesia de Cardozo, surge em versos como em “Filho pródigo”, “Minha mãe! Aqui estou./ Velho, doente, já bem próximo da morte” (Cardozo, 1971, p. 162); ou em preces como “Nossa Senhora da Conceição”, “Agora que já estou perto do fim/ Por vossas mãos, espero, conduzi-me/ Ao limiar da sombra de onde vim”. (Cardozo, 2007, p. 385). O poema em que a morte surge como algo cotidiano na vida do eu lírico se destaca em versos como o de “Morte amiga”, inserido no livro póstumo *Um livro aceso e nove canções sombrias* (1981):

Ao meu lado sempre tive a morte
 Desde a infância.
 A morte amante, sempre perto de mim
 Sem me magoar... Também, sem me querer.
 Por tanto tempo!
 (CARDOZO, 1981, p. 40).

A familiaridade do sujeito lírico cardoziano com a morte não ressoa apenas em seu aspecto de aceitação, mas sim no estado de espírito em saber que em determinado momento será a sua vez, pois o eu lírico de “Colóquio dos violentos” já afirmou: “[...] a morte por mim é insinuante e suave” (Cardozo, 1971, p. 168).

A imagem da morte que surge no poema analisado neste capítulo é apresentada como inspiração para a criação, e como já afirmou Schopenhauer (2019, p. 35) “A morte é o gênio inspirador”. O olhar sensível da poética cardoziana nos revela não somente a condição humana, mas também os registros de um autor que observou a finitude da vida em suas mais diversas situações pessoais ou coletivas, e que, da mesma forma, conhecia os procedimentos formais para desenvolver as suas ideias, não somente às formas poéticas, mas também no tocante a teoria referente à melancolia ou a temas diversos.

Diante dessas considerações, observa-se que a temática da morte é inserida na poesia de Joaquim Cardozo como parte, não menos importante, de uma construção intensa em torno da sua produção poética. O poema aqui analisado revela não somente uma familiaridade do sujeito com a referida condição, mas também reforça através de alguns procedimentos poéticos a junção entre a temática e a forma.

“Recife - várzea: último retorno” é resultado de uma criação consciente e crítica de um estado melancólico, mas também é uma reação a obscuridade da vida em torno da morte. Joaquim Cardozo é, acima de tudo, um poeta cauteloso e sensível. Resta-nos afirmar que o toque melancólico, em conformidade com os elementos da natureza, não surge por mera coincidência, mas sim por uma consciência crítica forte no tocante ao fazer poético.

Referências

CARDOZO, Joaquim. **Poemas**. Rio de Janeiro: Agir, 1947.

_____. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971

_____. **Signo Estrelado**. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960.

_____. **Poesia Completa e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

_____. “Recife. Versos de outubro”. *In_Revista do Norte*. Ano II, N. 6, 1924.

_____. **Um livro aceso e nove canções sombrias**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

D’ANDREA, Moema Selma. **A cidade poética de Joaquim Cardozo: elegia de uma modernidade**. Recife: Ideia Editora LTDA, 1998.

GESTEIRA, Sergio Fuzeira Martagão. “Alguns aspectos da Paisagem em Joaquim Cardozo”. *In_ Gláuks: Revista de letras e artes*. Vol. 19, n. 2. Viçosa: UFV, 2019.

HOUAISS, Antônio. **Drummond mais seis poetas e um problema**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema**. Ensaio de crítica e de estética. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.

SILVA, Robson Nascimento da. “A escrita velada da solidão em Joaquim Cardozo”. *In_ “O meu canto é de Sol”*: Joaquim Cardozo pela crítica literária contemporânea. São Paulo: Alameda, 2022.

SCHOPENHAUER, Arthur. **As dores do mundo**. São Paulo: Edipro, 2019.

SHAW, Harry. **Dicionário de termos literários**. Lisboa: Dom Quixote, 1982.

MARCOS SISCAR, LEITOR DE JACQUES DERRIDA¹²

Maria Eduarda Cesar de Oliveira¹³

Introdução

“Colocar-se uma questão é o princípio e a condição de toda reflexão. A questão assim colocada traz o ‘eu’ para o primeiro plano e refere-se à exigência reflexiva da filosofia como problema da autobiografia” (Siscar, 2012, p. 116). Esse trecho escrito pelo crítico Marcos Siscar, problematiza as delimitações existentes nos textos literários, principalmente, no que se refere a presença, nas obras, do autor enquanto portador de informações biográficas. Dessa forma, é fundamental para compreender a proposta desse capítulo, sendo essa, a reflexão em torno das possíveis considerações sobre a presença do sujeito, para isso, discutiremos a partir da leitura de Marcos Siscar a respeito dos pressupostos teóricos-filosóficos de Jacques Derrida. Sendo assim, nosso objetivo consiste em apresentar as leituras que o crítico brasileiro realizou sobre os quase-conceitos¹⁴ relacionados à otobiografia², para

12 Esse capítulo integra parcialmente reflexões presentes na dissertação *Traços otobiográficos na poesia lírica de Marcos Siscar* (2023), defendida por mim em agosto de 2023, sob orientação da professora Dr^a Elaine Cristina Cintra, no Programa de Pós-graduação de Literatura- PPGL, da Universidade Federal da Paraíba - UFPB.

13 Doutoranda em Literatura no PPGL/CCHLA/ Universidade Federal da Paraíba - UFPB, orientada pela Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra. Email: eduardacesar56@gmail.com

14 Para Jacques Derrida, há uma estratégia geral da desconstrução, que consiste no duplo gesto derridiano de inverter e deslocar a estrutura e a hierarquia. Dessa forma, ele admite os quase-conceitos no lugar de conceitos dicotômicos, que promovem apenas uma dualidade de posicionamentos.

Derrida a “nova problemática do biográfico em geral, da biografia dos filósofos em particular, deve mobilizar outros recursos, e ao menos uma nova análise do nome próprio e da assinatura” (Derrida, 2021, p. 25). Os pressupostos que abrangem esse neologismo conseguem ampliar as possibilidades significativas dos dados biológicos e biográficos presentes nos textos considerados autobiográficos, conseqüentemente, trata a presença do sujeito de forma mais abrangente. Para colaborar com tal afirmação, destacamos a afirmação de Siscar “a relação entre escrita e vida nem sempre é facilmente localizada” (Siscar, 2012, p. 117).

Na reflexão que aqui apresentamos, verificamos a produção crítica de Siscar e observamos que boa parte desta estaria relacionada e direcionada pelas discussões de Jacques Derrida. Marcos Siscar iniciou sua produção crítica sobre Derrida a partir de sua tese de doutorado defendida na Universidade de Paris 8, intitulada *Jacques Derrida: rhétorique et philosophie* (1998). Neste trabalho, o objetivo de Siscar era desenvolver um estudo sobre o pensamento e escrita de Derrida. Além dessa obra, o crítico brasileiro publicou em 2012 o livro *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*, que reúne diversos ensaios, os quais apresentam a relação de Derrida com a literatura, com a política e com a tradução. Também destacamos o ensaio “Pensar como responder: o problema da responsabilidade política em Jacques Derrida”, publicado no livro *Pensando a política com Derrida* (2018), do qual Siscar foi organizador com Alice Casimiro Lopes. Destacamos que a obra ensaística mais recente do autor é “Perdoar, a propósito de Derrida” (2022), apresentado no Colóquio Internacional sobre Derrida, no Brasil, em 2017, e organizado por Evandro Nascimento; nesta obra, Siscar apresenta a percepção de Derrida com relação à Literatura, especialmente com relação à poesia. Dessa maneira, Siscar se debruça amplamente na proposta filosófica de Derrida, discutindo diversas temáticas, de forma que a literatura, a política e a sociedade estariam entre os principais temas.

Em nossa discussão, apresentaremos como o crítico brasileiro coteja os pressupostos teórico-críticos de Derrida sobre o nome próprio e a assinatura. Mas também, quando necessário, apresentaremos o posicionamento derridiano na íntegra para promover maior reflexão no que concerne a esses quase-conceitos otobiográficos.

Diante da vasta produção de Siscar, selecionamos as obras que discutem principalmente os quase-conceitos “nome próprio” e “as-

² Neologismo criado por Jacques Derrida, que será posteriormente comentado.

sinatura” como elementos constituintes da otobiografia. Dessa maneira, esse trabalho reúne as discussões de Marcos Siscar sobre os pressupostos que tornam a otobiografia, um quase-conceito mais abrangente, em comparação aos estudos autobiográficos.

Derrida, Siscar e a otobiografia

Para compreender a relação Derrida e otobiografia e consequentemente Derrida, Siscar e otobiografia recorreremos inicialmente às obras *Gramatologia* (2017) e *Otobiografias: o ensinamento de Nietzsche e a política do nome próprio* (2021),

Faz-se necessário compreender a rasura¹⁵, “escrever uma palavra, riscá-la, e então marcar, ambos, palavra e apagamento.” (Derrida, 2017, p. 20), que Derrida propõe à autobiografia, sendo essa, ocasionada pelo duplo jogo que modificaria e deslocaria os sentidos, os sistemas e a “ordem não-conceitual” (Derrida, 1991, p. 373) atribuídos à autobiografia. Por isso, que Derrida declara que “ ‘Autobiografia’ é talvez o nome menos inadequado, pois permanece para mim enigmático, o mais aberto, mesmo hoje” (Derrida, 2014, p. 178).

Dessa maneira, no processo de escuta derridiana é preciso ouvir com atenção as entrelinhas dos textos filosóficos para ativar todos os outros sentidos que contribuam para a interpretação.

Além disso, destacamos que essa degenerescência do ouvido, sendo a destruição daquilo que já está predisposto a ser destruído, proporcionaria “a perda da força vital, genética ou generosa, e a do tipo, da espécie ou do gênero” (Derrida, 2021, p. 56). Dessa maneira, concluímos que a *dynamis*¹⁶ do ouvir foi rasurada por Derrida, o ouvido foi destruído, e os órgãos que estão relacionados a ele também. A esse processo de deformação, Derrida chama de “tímpano filosófico”.

15 As problematizações em torno desse termo foram cotejadas por Jacques Derrida (1967; 2002). Com isso em vista, rasura significaria promover um duplo jogo de significações, isso proporcionaria ao termo rasurado múltiplas possibilidades de sentido. Além disso, propõe questionar o conceito de original / absoluto e assim colocar sob suspeita a lógica da identidade. Entretanto, não objetiva sobrepor o novo em relação ao antigo, mas sim problematizar o conceito que é apresentado como “original”.

16 A *dynamis* derridiana está relacionada à força virtual de um texto, a sua essência, sua alma. Em sua representação ultrapassa os limites entre o texto e o autor. Não seria uma linha tênue, porque, para Derrida, o caminho entre um dado biográfico e um dado biológico é sinuoso e, por vezes, se encontram ao longo do texto.

Derrida afirma que só artificialmente é possível separar um texto do autor. Em outras palavras, todo texto possuiria traços que refletem a autoria. Com isso posto, surge a primeira problematização: não seria possível escrever sem apresentar traços autobiográficos, que, de acordo com o filósofo, podem ser a assinatura, a contra-assinatura, o nome-próprio, as datas e as situações biológicas ou biográficas. Dessa maneira, a proposta de Derrida baseia-se em ouvir as vivências materializadas nos textos “ouvindo-me com tais ouvidos (tudo se resume ao ouvido com o qual vocês podem me escutar)” (Derrida, 2021, p. 23).

Em outros termos, Derrida promoveria uma relação de equidade entre a filosofia e a literatura através do quase-conceito de “autobiografia”, pois seu intuito não seria discutir uma em detrimento da outra, mas sim problematizar as questões que cercam a escrita autobiográfica. Para ele, esse gênero possui questões “enigmáticas” que poderiam ser mais discutidas no âmbito filosófico e no literário. Por isso, o filósofo considera necessário questionar o entre-lugar da obra e da vida dos autores.

O nome próprio

A discussão sobre os quase-conceitos é desenvolvida por Derrida em várias obras, conforme apresenta Marcos Siscar no ensaio “A paixão ingrata: pequena história autobiográfica da aporia” publicado no livro *Jacques Derrida: literatura, política, tradução* (2013). Diante disso, não temos a intenção de definir o “nome próprio”, mas sim problematizar o duplo gesto em torno desse quase-conceito, para esse feito será necessário recorrer ora a Derrida, ora a Siscar.

Derrida afirma que esse “ter-lugar” do nome próprio se dá primeiramente a partir de um “contrato inautivo que travou consigo mesmo” (Derrida, 2021, p. 30), ou seja, o portador do nome, através de um processo de reconhecimento e de reafirmação, assume o nome, aceitando que todas as ações que o portador do nome realizar recairão no nome, e que mesmo na ausência do ser biológico o nome poderia estar presente e referenciar o portador. Sendo assim, é comumente considerado que os processos de interiorização do sujeito em torno do nome próprio em obras literárias ocorrem a partir da presença do nome do autor do texto¹⁷.

17 Essa discussão foi realizada por Lejeune, no livro *O pacto autobiográfico*, no qual, questionou o próprio posicionamento crítico sobre a pacto da autobiografia: “Como pude dizer: ‘o pacto autobiográfico é necessário [mas] não é suficiente” (Lejeune, 2008, p. 75).

Dessa maneira, apontamos que, para Derrida, uma das características desse quase-conceito é que ele seria genérico, porque não atribui valores únicos às pessoas, sendo propenso à “iterabilidade¹⁸” e à “indecibilidade¹⁹” do signo em relação a outros sujeitos e contextos, ou seja, é necessário “falar-se primeiro a si mesmo e de si mesmo” (Siscar, 2012, p. 116).

Por conseguinte, compreendemos que a otobiografia ocorre a partir da interiorização do nome próprio; haveria com isso uma dupla ultrapassagem de barreiras – para Siscar, os textos otobiográficos questionariam o lugar dos sujeitos e explicitariam o verdadeiro processo de interiorização do nome próprio. Isso posto, percebemos que Siscar se interessa em refletir sobre o “ter lugar” do sujeito nos textos otobiográficos, e, para isso, sua atenção se volta para o duplo jogo de colocar-se concomitantemente, de retirar-se.

Siscar conclui que a verdade da vida, de acordo com o posicionamento derridiano, não é apenas relacionar a ficção à realidade ou fazer “referência à ‘literatura’ ou à ‘filosofia’, à ‘religião’ ou à ‘política’, mas que retoma a ‘memória’ e o ‘coração’” (Siscar, 2012, p. 112). Ou seja, a otobiografia requereria reflexão sobre o aspecto subjetivo que existe no interior de cada indivíduo e, para isso ser realizado, “o importante é mobilizar os recursos do nome próprio e da assinatura, cuja estrutura supõe a reiteração e a morte; o nome sobrevive” (Siscar, 2012, p.114).

Outro aspecto relevante sobre o nome próprio ainda está relacionado com o “duplo sim” desse quase-conceito, pois, de acordo com Derrida (1990), recorrer à Jean Genet²⁰ é necessário para mostrar que o nome de Genet, até os dias de hoje, possuiria “força de um acontecimento vivo e crítico que inclui igualmente tudo aquilo que é dito ou que é calado a respeito dos textos do escritor ‘Jean Genet’. Todos esses elementos fazem parte de sua fenomenalidade de seu ‘nome’ ou ainda de seu ‘renome’” (Siscar, 2012, p. 71).

18 A iterabilidade seria um processo atribuído a um signo escrito que possibilitaria a este a repetição mesmo na ausência do emissor ou do destinatário ideal ou mesmo na ausência de significado.

19 A indecibilidade poderia ser entendida como uma forma de resistência aos critérios de verdade ou à ideia de verdade como um juízo crítico.

20 Em *Glas* (1990), Derrida refere-se a Jean Genet como “nome intocável”, porque haveria em torno de sua poesia uma análise consagrada apenas comparando-a ao corpo. Dessa forma, desenvolveu-se a incontestabilidade da leitura de Genet, sobre a qual Derrida irá propor uma “desconstrução” em *Glas* (1990).

Além disso, o jogo de “nomear” consiste em atribuir ou retirar valores aos nomes próprios; nomear e desnomear; caracterizar e descaracterizar os portadores dos nomes: “O nome cria e anula ao mesmo tempo. Ele é um nome apenas na medida em que o que se nomeia é imediatamente submetido à morte” (Siscar, 2012, p. 74). De acordo com Siscar, Derrida afirma que nomear é também promover o “fim da significação”, isso seria, portanto, reestruturar o significante e o significado. E evitar “estabelecer o sentido de uma obra por meio de uma rede de anagramas [...]” (Siscar, 2012, p. 79).

Assinatura

Para Derrida, a otobiografia poderia ser representada por um *loop*²¹, no qual o sujeito enunciador se coloca dentro e fora de si para enunciar aspectos biográficos (reais ou fictícios) com a assinatura, sendo esta uma relação contratual e inautiva entre “nome biológico” e “nome biográfico”. Derrida, ao refletir sobre a assinatura nos textos, questiona-se: “A assinatura justamente de quem? Quem é o signatário efetivo de tais atos? E o que quer dizer efetivo?” (Derrida, 2021, p. 10). Essa “obscuridade” em torno da assinatura ocorre nas esferas da performance e da constatação.

De acordo com essa perspectiva, a assinatura seria considerada um “ato performático”, expressão que é um empréstimo à nomenclatura desenvolvida preliminarmente por Austin²². É necessário destacarmos que esse empréstimo se resume à nomenclatura, pois Derrida debate os *speech acts* a partir dos aspectos que Austin excluiu propositalmente de sua teoria. Uma das exclusões de Austin são os atos perlocucionários²³, que no próprio ritual da comunicação realizam sua ação; isso mostraria que não há pureza nos atos de fala.

21 Esse termo é originado no inglês e significa “laço”, porém é usado, no Brasil, com sentido de algo que está sempre retornando (Loop, 2022).

22 Filósofo, pioneiro da filosofia da linguagem, propôs a Teoria dos Atos de Fala; para ele os atos de fala são enunciados que possuem força ilocucionária e são classificados em: constativos ou performativos. Mas essa teoria apresenta diversas lacunas. Para Austin, o ato performativo consiste no uso da linguagem à medida que realiza uma ação.

23 De acordo com Austin (1999), ato perlocucionário é a consequência de algo que foi dito, ou seja, é ação posterior a um ato de fala.

Dessa forma, Derrida considera a assinatura tanto um elemento indeterminável e instável quanto um signo, que testemunha um acontecimento passado e que poderia ser repetido na ausência de seu referente, de seu significado e até mesmo em outros contextos. Essa capacidade de repetição ele nomeou de iterabilidade, um quase-conceito que garantiria a legitimidade da assinatura.

Essa discussão se expande e o filósofo revela três formas de identificação da assinatura, a saber: 1- o nome próprio; 2- estilo do autor; 3- pela escrita. Essa subjetividade em torno da assinatura é um dos seus elementos estruturantes.

Assim, a subjetividade da assinatura, para Derrida, é constituída pela contraassinatura, a forma como o receptor recebe a assinatura em nome de instâncias incontestáveis, como exemplo: o nome Deus. A contra-assinatura é inquestionável durante o simulacro do instante e seria a responsável por criar enunciados, sejam eles performativos ou constatativos. Isso forma as “camadas da assinatura”. Sobre esse aspecto, Marcos Siscar aponta que “[...] a assinatura de um texto não é um traço que nos assegura da presença de um sujeito; para completar-se, se a assinatura supõe uma contraassinatura assinalada nas costas do outro - um contrato com esse outro e sua perda, ao mesmo tempo” (Siscar, 2010, p. 88).

Nessa construção das camadas, há o signatário pleno de direito que garante a assinatura através de um “golpe de força”. Ou seja, a “[...] assinatura se outorga crédito por um único golpe de força, que é também um golpe de escritura, como direito de escritura” (Derrida, 2021, p. 14). No exemplo derridiano, a assinatura da Declaração de Direitos Humanos foi garantida ao presidente da época da publicação devido ao seu papel/relevância no Estado. Porém, essa declaração também possui um signatário real, o povo, porque esse documento proporcionaria direitos à população. Sendo assim, é através do ato performativo declarado pelo texto que esse povo adquiriu direitos; nesse contexto, a assinatura criou o signatário, mas foram os representantes que assinaram o texto.

Por fim, as camadas da assinatura completam-se a partir da interação entre os signatários e por um jogo duplo entre a assinatura x contra-assinatura. Para Derrida, esse duplo jogo garantiria a iterabilidade da assinatura e a indecidibilidade. Esse é um dos principais conceitos do desconstrucionismo, que resiste aos critérios de verda-

de, porque propõe uma verdade formada a partir de um compilado de possibilidades, sem que uma anule a outra.

Dessa maneira, o nome próprio não possui a intenção de anular a assinatura ou ao contrário, na verdade, em um texto, o nome próprio, para Derrida seria:

[...] uma assinatura escrita implica a não-presença atual ou empírica do signatário, mas, dir-se-á, marca também e retém o seu ter-estado presente num agora passado, que permanecerá um agora futuro portanto num agora em geral, na forma transcendental da permanência. (Derrida, 1972, p. 371).

Ou seja, para Derrida, a assinatura marcaria a presença do enunciatário, mesmo este sendo ausente no momento da comunicação, pois sua intenção e seu objetivo com o texto seriam realizados, independentemente da sua presença física/real. Essa permanência do autor é marcada pelo ato performativo, por isso, para ele, a fonte de enunciação seria assegurada pela assinatura.

Outra perspectiva de Derrida sobre a assinatura é: “A página é datada. Datar é assinar. E ‘datar em’ é também indicar o lugar da assinatura” (Derrida, 2021, p.33). Ou seja, ele consideraria o ato de datar um texto uma forma de assinatura; mais do que isso, datar também indicaria a localização do sujeito enunciadador.

Para o escritor franco-argelino, completar mais um ano de vida é matar a idade anterior, é tornar-se imortal, pois sobreviveu a mais um ano. Em relação à assinatura, assinar um texto com seu nome próprio tornaria o portador do nome imortal, porque este sobreviveria ao tempo e ao lugar da assinatura.

Sendo assim, a assinatura, na verdade, corresponderia a um elemento que, assim como todos os quase-conceitos derridianos, não seria possível definir, mas sim traçar um percurso de significações, problematizar os diversos sentidos apresentados pelo filósofo “em uma cadeia interminável de diferenças, cercando-se ou sobre-carrega dose com uma grande quantidade de precauções, de referências, de notas, de citações, de colagens, de suplementos [...]” (Derrida, 2001, p. 21).

Poderíamos dizer que esse duplo jogo da assinatura proporcionaria a subjetividade, a fragmentação e a multiplicação dos textos

assinados, portanto um rompimento das barreiras binárias e hierárquicas, pois, apesar de ter um signo representativo, não seria possível determinar com exatidão a veracidade da assinatura.

Por fim, a assinatura para Derrida consiste não só no nome que está presente no texto, mas também na junção dos sujeitos que a constituem, por exemplo: o biológico com o biográfico. As características do portador da assinatura estão representadas pela assinatura, com traços idiomáticos e idiossincráticos, a qual possui como base o “duplo sim” de Nietzsche. Para Derrida, Nietzsche, em *Assim falou Zaratustra*, colocou seus nomes e suas assinaturas para discutir a filosofia; isso tornou possível as reflexões sobre a presença do autor biológico e do autor biográfico.

Conclusão

Portanto, a partir dessas reflexões, notamos como o crítico brasileiro se debruça sobre esses quase-conceitos, o nome próprio e a assinatura, considerando-os como elementos caracterizadores da otobiografia. Entretanto, é possível afirmar que não existe uma definição desses termos, mas sim rasuras que ampliaram as possibilidades significativas. Dessa forma, as características apresentadas nos informam que a otobiografia para Derrida não consiste em apresentar a verdade da vida de alguém, e com isso o autor relata que o nome próprio, em sua essência, possui um “caráter ambíguo” e uma “dupla personalidade” que pode ser rasurada pelo “drama do nome”. Por fim, podemos dizer que, para se constituir como otobiografia, é preciso realizar o processo de “interiorização do nome próprio” do autor.

Sendo assim, de acordo com Derrida, a problemática do ouvir, na autobiografia, não consiste em determinar o lugar de fala do sujeito biológico, nem o lugar do sujeito biográfico, pois estes não estão separados. Para o filósofo, só é possível distinguir o sujeito biográfico do biológico na camada mais superficial do texto. Além disso, há também, nesse ponto, uma reflexão sobre o tempo da autobiografia, relacionado ao período que o leitor teve acesso ao texto e como ele tratou as informações ali elencadas. Ou seja, há uma reestruturação das significações da autobiografia a partir de um viés filosófico.

Referências

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

_____. Circonfession. In: DERRIDA, J.; BENNINGTON, G. **Jacques Derrida**, Paris: Seuil, 1991.

_____. **Gramatologia**. Tradutor: Renato Janine Ribeiro. - 2. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017.

_____. **Essa estranha instituição chamada literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

_____. **Otobiografias: O ensinamento de Nietzsche e a política do nome próprio**. Trad. Guilherme Cadaval; Arthur Leão Roder; Rafael Haddock-Lobo. Rio de Janeiro, Zazie Edições, 2021.

SISCAR, Marcos. **Jacques Derrida literatura, política e tradução**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

_____. Perdoar, à propósito de Jacques Derrida. Gragoatá, Campinas, SP, 2022.

POESIA NEGRA-BRASILEIRA DE AUTORIA FEMININA: ELISA LUCINDA COMO EXPRESSÃO DO EROTISMO E LIBERTAÇÃO²⁴

Yago Viegas da Silva²⁵

Amanda Ramalho de Freitas Brito²⁶

Na intenção de compreender a relação entre a poesia e o erotismo presentes na lírica de Elisa Lucinda, nos voltamos para o seguinte questionamento: qual é a relação que o erótico tem com o texto poético e qual a importância dessa relação para a construção do sentido?

Em princípio, podemos pensar: poesia para quê? O fato é que, primeiro, podemos compreender a poesia como parte constitutiva da experiência e das emoções humanas. A esse respeito, nos diz Paz:

A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. O testemunho poético nos revela outro mundo dentro

24 Este texto é um recorte literal da pesquisa de mestrado desenvolvida pelo autor e defendida no PPGI em julho de 2023, com o título: “O erotismo na constituição da subjetividade em “Vozes Guardadas”, de Elisa Lucinda”.

25 Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba.

26 Professora de Literaturas de Língua Portuguesa e do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB.

deste, o mundo outro que é este mundo. Os sentidos, sem perderem seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. (Paz, 1994, p. 11)

Concordamos com o autor em sua tarefa quase impossível de definir poesia e parece-nos que nisto há uma aceitação geral: há uma relação intrínseca entre a poesia e a subjetividade, pois ela pode oferecer sua voz àquilo que há de mais profundo em nosso espírito.

Assim, Paz nos diz que a relação entre poesia e erotismo é profunda porque elas se situam em planos diferentes/opostos, mas que se complementam e mantêm relação de dependência: ao passo em que o erotismo é uma poética do corpo, a poesia é uma forma do *eros* verbal (palavra). Para o autor, o erotismo é diferente do desejo sexual porque ao passo em que este último é comum a todos os animais como forma de perpetuar a sua reprodução, no ser humano, o erotismo é uma metáfora dessa sexualidade; ele nos projeta para além do desejo e do prazer, ao mesmo tempo em que os explora. (Paz, 1994, p. 12).

Para entender a função da poesia no clamor de nossos desejos, devemos aceitar que o erotismo não é uma práxis do pecado ou da indecência. Ele é, antes de tudo, voz do ser, desejo do ser, instinto do ser. Aprisioná-lo sob o jugo de moralismos perversos se configura como um aprisionamento da nossa própria capacidade de amar, pois o nosso corpo é também uma forma de manifestação da linguagem e do querer. É através desse corpo e dessa poesia que se pode desejar, erotizar e, portanto, amar.

O poema *Ocupação do silêncio*, da própria Elisa Lucinda, pode nos ajudar a compreender a relação entre o desejo e o verso:

*Meu peito ficou mudo
De silêncio e ausência de ti
Estão os seios tristes.
O mamilo reclama sua boca
deste lado.
Mas nada lhe acode o fado.
Nada apaga o não dito, o discurso guardado.
É a crônica do bico calado.*
(Lucinda, 2021, p. 435).

Estes versos servem para nos dizer que, tomando como verdade o que disse o Menino do Mato, dizer o que ainda não foi dito é sim a tarefa mais sublime da poesia. No plano do erotismo, esse “não dito” localiza-se no plano do sentido (do sentir mesmo, da sensação, do tato, da inferência). O discurso calado não se anula, não deixa de existir, não desaparece com a ausência. Ele se condensa na memória, na lembrança do prazer e na reconstituição desse prazer a partir da experiência pessoal, alocada na persistência, na *psiquê* e que encontra na poesia uma forma de libertação.

A relação do erotismo com o amor se baseia na coexistência plena: ambos nos constituem e são dependentes. Ao passo em que o erotismo transgride o sexo da carne e faz com que ele aflore da nossa própria identidade como sujeitos que experimentam, o amor nos oferece a cura (HOOKS, 2010) e esta é necessária para a libertação de quaisquer problemáticas.

Na poesia, o amor e o erotismo são peças fundamentais para que esta não seja diminuída à comunicação denotativa usual. A linguagem poética é, por natureza, carregada e amor e permeada de erotismo. O primeiro lhe confere a sensibilidade precisa, enquanto o segundo lhe empresta a transgressão do código. Para falarmos na poesia de Elisa Lucinda numa perspectiva de poética negra erótica é justo que pensemos que ela é, antes de tudo, uma palavra de vida.

A palavra de vida a qual nos referimos aqui não é, de todo, semelhante àquela interpretada pelos textos sagrados, nas quais o verbo transcende a carne e está sempre num plano superior a esta (embora não se possa abandonar por completo a ideia). A esta palavra-vida nos referimos como a vida das pessoas que precisam da poesia como precisam também do alimento e da água para saciar suas necessidades físicas; a poesia é alimento da vida. Para a mulher negra, então, além de pão e água, a poesia é uma força de resistência.

É quase natural que pensemos que a subjetividade humana seja naturalmente antiga e profunda, mas por que então delimitar essas adjetivações às mulheres negras?

O que parece nos chamar a atenção em um momento primeiro, contudo, é o fato de que mesmo nas relações de raça há também relações de gênero e nesse entrelaço de convivências e determinação de papéis sociais coube às mulheres negras o mais baixo de todos,

justamente porque a sua violência era dupla: inferiorizada na raça em relação aos brancos e inferiorizada no gênero em relação aos homens de sua própria comunidade.

É por isso que para Lorde:

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valemos para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado (Lorde, 2021, p. 47).

Quando Lorde se refere à necessidade da poesia como algo para a vida das mulheres negras ela aloca as duas (mulher e poesia) no mesmo lugar. A poesia existe para que estas consigam resistir e prevalecer contra a expectativa da destruição; poesia é, ao contrário, força criadora. Por isso ela diz que na cadeia de suas ações, tudo começa na poesia da linguagem, depois da idealização até chegar ao ato materializado.

Em seu texto *Fundamento Ontológico da Ética*, (2016) Enrique Dussel defende a tese de que a experiência é um conjunto de fatores que atravessam o sujeito e o constitui. E mais: o sujeito só se constitui enquanto sujeito a partir do fator realidade, da experimentação. Para Lorde é a experiência que tem o poder de despertar nas mulheres o seu potencial para a vida e a poesia é um instrumento desse potencial.

No poema de Lucinda, anteriormente mencionado, podemos perceber a importância do corpo na afirmação da saudade do objeto-prazer: o peito vazio, os seios e mamilos solitários, a boca. São elementos que conferem ao eu lírico a capacidade de afirmar sua necessidade, que é a vontade constante do outro, da materialização do prazer, do erotismo que pode ser sentido a partir da sede do corpo.

Como afirma Lorde ao dizer que “a poesia cria a linguagem para expressar e registrar essa demanda revolucionária, a implementação da liberdade” (LORDE, 2021, p. 48).

A liberdade é, talvez, o elemento mais pujante dessa poesia negro-brasileira. Ela nos oferece a chance de conhecer esses corpos

e contemplá-los na sua complexidade de mundos de sensação e sentimento ao mesmo tempo em que os nomeia, distingue e caracteriza. A poesia do próprio corpo, como a de Lucinda, que evoca os seus elementos para construir uma semiótica do corpo a partir do tato e da consciência.

Essa poesia criadora age como uma força que pode reivindicar o desejo e os sentimentos das mulheres. Ela é, portanto, uma poesia da aprendizagem e dos sentimentos, da experiência e da vida. O erótico presente nela dá-lhe a possibilidade do sonho ou da realização.

Seja na poesia ou longe dela, o erotismo se condensa na *persona* e lhe confere identidade. Lorde afirma:

O erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados. Para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes de poder da cultura do oprimido que podem fornecer a energia necessária à mudança. No caso das mulheres, isso significou a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas (Lorde, 2021, p. 67).

Para Lorde (2021, p. 68), “o erótico oferece uma fonte de energia revigorante e provocativa para as mulheres que não temem sua revelação e nem sucumbem à crença de que as sensações são o bastante”. Esse vigor que o erotismo chancela é o ponto forte da poesia de Elisa Lucinda. As suas Vozes Guardadas, pelo autorreconhecimento, pela aceitação, pela dominação do corpo e da voz, estão em confluência com os desejos, com a necessidade do amor e do gozo.

O ponto-chave que mais nos interessa aqui é relacionar o erotismo defendido por Lorde e como ele é sentido no *Livro do Desejo*, de Lucinda. Para a primeira, o erotismo é uma força criadora e revigorante capaz de dar às mulheres negras a arma necessária para a luta pela sua vida; essa arma, em Lucinda, é o desejo, o sonho e a palavra.

O erotismo coloca as mulheres no papel de protagonismo de sua subjetividade. Para Lorde, ele é “uma dimensão entre as origens da nossa autoconsciência e o caos dos nossos sentimentos mais intensos” (Lorde, 2021, p. 68). Perspectiva que pode ser observada no construto poético seguinte:

*A fêmea tomou o poder
 pulsa de querer
 e sua lua
 tem a fase mais misteriosa
 mais zoológica, mamífera e indefinível.
 A fêmea dança,
 rebola, rodeia irressumível.
 Seu coração dá voltas ao mundo
 e vagueia dentro da sala.
 Quer seu par.
 Quer seu par.
 A fêmea geme, canta, fala.
 A fêmea está solta dentro de casa.
 (Lucinda, 2021, p. 333)*

A poética de Lucinda confirma aquilo que Lorde (2021) afirma. O erotismo como força geradora e como confluência dos sentimentos da mulher, dessa fêmea que assume o poder. Esse poder esteve, durante séculos, centralizado na mão do homem branco, aquele que detém também o poder do falo, da fala e da ação violenta. Agora, contudo, é diferente: é o poder da fêmea que importa, esse mesmo poder varrido para o lugar mais profundo da personalidade e transformado em pecado, agora renasce como força motriz na luta pelo prazer e pela vida plena.

É notável o papel que o corpo e a alma da mulher negra ocupam na poesia que aqui problematizamos. Nela, é possível enxergar, ou melhor, vislumbrar, o empoderamento que se constrói a partir das palavras, como a força que essa *imperatriz* (aquela que domina o império do corpo) exerce sobre si e sobre os outros, como uma maneira de afirmar constantemente sua vocação de vida.

Esse empoderamento feminino, para Lorde (2021), representa uma periculosidade:

É claro que mulheres empoderadas são perigosas. Então somos ensinadas a dissociar a demanda erótica da maioria das áreas vitais das nossas vidas, com exceção do sexo. E a falta de preocupação com as bases e as gratificações eróticas do nosso trabalho repercute em nossa insatisfação com muito do que fazemos (Lorde, 2021, p. 69)

A demanda erótica é o elemento que atribui a vida dessas mulheres a vivacidade e a força. Na poesia e na vida feminina negra (e consequentemente nas múltiplas poesias-vida), o erotismo é também uma espécie de refúgio do dia-a-dia. Ele faz que todas as mulheres, nos seus modos de pensar e viver a vida, na maneira de se relacionar consigo mesmas e com o mundo, na maternidade, no sexo e no gozo sejam todas elas poetas autodidatas.

As exigências da vida para as mulheres na pós-escravidão (na colonialidade) não foram absurdamente diferentes daquelas no seu período antecessor. Elas continuaram a serem vistas como o que havia de mais descartável na sociedade brasileira; empurradas para as periferias das cidades e submetidas ao crivo insano da violência social e da violência de gênero.

Se propor a viver nesse mundo, aceitando sua condição, mas entendendo que ela perpassa o limite do corpo/carne e do número do CPF (Cadastro de Pessoa Física) é o que dá à poesia negra feminina a sua identidade mais particularizante. Nessa ação finita que é a vida humana, o erotismo oferece às mulheres negras a chave para poesia de partilha, de contato, de comunhão, como afirma Lorde:

O erótico, para mim, opera de várias formas, e a primeira delas consiste em fornecer o poder que vem de compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa. Compartilhar o gozo, seja físico, emocional, psíquico ou intelectual, cria uma ponte entre as pessoas que dele compartilham que pode ser a base para compreensão de grande parte daquilo que elas não têm em comum, e ameniza a ameaça das suas diferenças (Lorde, 2021, p. 71).

Concordamos com a autora neste aspecto. O erotismo atua na corporalidade, de fato, mas está para muito além dela. Ele conecta corpos, sim, mas também é capaz de transpor até mesmo o silêncio ao qual esses corpos foram relacionados, aferindo-lhes força de vida.

A conexão em busca do gozo (não apenas o orgasmo, mas o gozar na sua pragmática mais sutil) une e amplia essa corporalidade, pois é a partir do corpo, através do corpo e no corpo que tudo acontece. A semiótica desse erotismo é, portanto, perfeita e inflamatória: as pontes construídas, em oposição aos muros impostos; as vozes ditas, em oposição às guardadas; o grito de prazer em oposição ao de

dor; o tesão dos seios da mulher negra em reação ao ódio do corpo negro; a libertação do pensamento de desejar em oposição à violência de ser indevidamente desejada e usada.

Desse modo, o sentir é a chave para acompanharmos a ideia que se evoca na lírica lucindiana. Nessa produção, o corpo canta a saudade, mas também canta a ancestralidade da identidade e do prazer, conferindo-lhe, ao mesmo tempo, força e forma.

O erotismo que se vê no *Livro do Desejo* é justamente esse que brota da união de corpos que sentiram prazer juntos e que estão espacialmente separados, mas a união persiste na memória que aflora a pele e a vivacidade dessa união delimita esses sujeitos; eles experimentam o sexo, o gozo orgástico, os fluidos que emanam da pele e os fazem ser quem são: corpos que se entrelaçam na vida, na identidade e no amor.

REFERÊNCIAS

DUSSEL, Henrique. **Transmodernidade e interculturalidade**: interpretação a partir da filosofia da libertação. *Revista Sociedade e Estado* (Rio de Janeiro), v. 31, n.1, p. 51- 73, 2016.

GONZALEZ, Lélia. 2020. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaio, Intervenções e Diálogos**. Rio Janeiro: Zahar, 2020

HOOKS, Bell. **Vivendo de Amor**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-deamor/> 2010.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Tradução de Stephanie Borges. -- 1. ed. -- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.

LUCINDA, Elisa. **Vozes Guardadas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016.

MARTINS, Leda. O feminino corpo da negrura. In: **Revista de estudos de literatura**. Belo Horizonte, v. 4. P. 111-121, 1996.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994.

ENTRE APARATO E MEMÓRIA: POÉTICAS TRAÇADAS NA LUZ

Amanda Ramalho de Freitas Brito²⁷

*a máquina
guarda o que havia fora
e o homem a conduzindo
conduz duas memórias
uma a da máquina (mais dentro)
e a outra a do homem (mais fora)
Sérgio de Castro Pinto
(O homem conduzindo a máquina de
fotografia)*

É possível entender que a escrita poética no cinema é movida pelas incursões provocadas pela dialética entre mimese e reflexividade. O que mobiliza a interpretar o código poético no cinema a partir de uma dobra discursiva pela qual a realidade é acessada por uma autoconsciência de linguagem que prefigura a vida como ela é para uma consciência subjetiva. Nos retratos de uma realidade configurada poeticamente pelas narrativas fílmicas, a magia, a metáfora e o oximoro integram as lentes que ampliam uma percepção do mundo que perpassa o sentir e o devir sentir do sujeito. Em conformidade com Robert Stam (2008), alcança-se o entrelaçar indissociável entre realismo e reflexividade, como se vê a seguir:

Um filme como *O desprezo*, de Godard, é ao mesmo tempo reflexivo e realista, uma vez que ilustra as realidades

27 Professora de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da UFPB.

sociais vividas no dia-a-dia na mesma medida em que lembra aos leitores/espectadores que a mimesis do filme se trata de um construto. O realismo e a reflexividade não são polaridades estritamente opostas, mas tendências que se interpenetram ou polos capazes de coexistir dentro do mesmo texto. (Stam, 2008, p.32).

Emerge o sentido antitético da arte reflexiva ou do cinema poético, como o entendo aqui, que coaduna o peso da realidade pela explosão das imagens inaugurais, criadas pelo lirismo dos gestos ditos ou sugeridos, traçadas pelos planos, pela luz ou pelos sons, como se observa no filme *Retratos Fantasmas: o cinema está em todas as partes* (2023), de Kleber Mendonça Filho.

O título e subtítulo da obra já constroem para o receptor uma presença ausente, oximoro poético, cujo traço urbano do presente deflagra a destruição da memória, entre flashes dos antigos cinemas da cidade grande (Recife) e as atuais farmácias e igrejas.

O documentário poético em questão, no sentido inverso, preenche os espaços vazios, o que se infere da presença alegórica do motorista de aplicativo, que detém, pela força do significante, o poder de torna-se invisível ou visível, logo, dá forma aos fantasmas do passado, infância, cinema perdido. Assim, se “o cinema está em todas as partes”, ressoa-se pela ética da corporalidade, o sentir, o cineasta com a câmera na mão reagrupa os pedaços do tempo capturados pela memória e pelo esquecimento. Então, ao falar do cinema pela memória do cinema e pelo que há de cinematográfico na cidade, como flâneur contemporâneo, observa, atento e crítico, a mecanização da vida e propõe, em seu lugar, a máquina dos sonhos: o cinema.

A reflexividade, consciência de linguagem elaborada pelas tessituras narrativas de vários filmes e literaturas, desponta no cinema, sobretudo, do interseccionismo entre filmes, uma vez que convida o espectador a entender as tramas psíquicas e estéticas da linguagem pela ode ou referência à história da arte cinematográfica, reiterando dialogicamente os gêneros cinematográficos e os filmes ou os diferentes aparatos envolvidos na história do cinema.

Hiroshima, meu amor (*Hiroshima mon amour*, 1959, Alain Resnais), por exemplo, cita implicitamente *Casablanca* (*Casablanca*, 1942, Michael Curtiz), corroborando sugestivamente com a tonalidade lírica da narrativa, que parece ressaltar, pela simbologia de *Casablanca*, a

ligadura dos encontros amorosos e dramáticos da separação; *Carol* (*Carol*, 2015, Todd Haynes) retoma a cena inicial e enigmática do filme *Desencanto* (*Brief Encounter*, 1945, David Lean) para criar o clímax da narrativa. *Bacurau* (2019, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles) se apropria parodicamente do gênero faroeste em uma evidente proposta estilística de desconstrução do próprio gênero como metáfora da violência articulada pela colonialidade²⁸. Ao enredar o diálogo com o faroeste, desmonta a desfaçatez da opressão americana e estrangeira.

A compreensão de reflexividade pode percorrer as definições de Gustavo Bernardo (2010) sobre metaficção. O termo *metaficcion* foi proposto pelo crítico e escritor americano William Gass, justamente para delinear a relação entre os romances contemporâneos e a memória literária. O que se compreende da consciência de linguagem que se envolve no ato criativo do diálogo intertextual. Conforme reforça Bernardo:

A metaficção é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade (...). A conhecida intertextualidade - através da paródia, do eco, da alusão, da citação direta ou do paralelismo estrutural - integra os processos metaficcionais. (Bernardo, 2010, p. 43).

A intertextualidade no cinema transfigura um processo de metalinguagem que replica uma consciência de si no mundo. Por isso, frequentemente, o dialogismo intertextual mostra-se como recurso de inscrição subjetiva, lírica ou poética nos filmes de autoria. Esses se reportam tanto ao movimento *autorism* quanto aos filmes que surgem a partir dele, com intuitos estéticos alinhados a uma experiência específica de linguagem. Neste tipo de cinema, valorizam-se o processo criativo e a experiência de cada diretor que, de maneira análoga ao escritor, emerge com sua câmera escritural.

O cinema mais autoral, fundante de um mecanismo próprio de linguagem, no qual se insere a filmografia de Kleber Mendonça Filho, por meio da forma autorreflexiva, estabelece um campo de semiose com a realidade, valoriza a experiência como marca da subjetividade, nomeada pelo discurso que vocifera a vida, corroborando para entendimento ético da história que se conta e como ela afeta a histó-

28 Formulação teórica proposta por Anibal Quijano para referir-se ao sistema de poder e opressão, mantido pela lógica de hegemonia herdada da colonização e da modernidade.

ria de cada um no jogo dialético de alteridades. Andréa França (2006) chama esse cinema independente de *locus* de resistência, que está tão presente na América-Latina e na Ásia, e nos diz que:

O que se quer pensar é um cinema de resistência que passa pela necessidade de reinventar as fronteiras, construir novas relações e insistir na miscigenação e na diversidade como forma de produção da realidade por vir. São filmes que incorporam na sua narrativa uma gama de outras vozes e imagens, que se perguntam o que é o sujeito hoje, senão aquele que se forma nos entrelugares, nas fronteiras e na mistura. (França, 2006, p.397).

Sobre esta diversidade de vozes, movimenta-se a crítica reflexiva: que, pelas incursões do diálogo, constrói diferentes referências do mundo. O filme *Parasita* (*Gisaengchung*, 2019, Bong Joon-ho), no processo de recepção do filme *O criado* (*The Servant*, 1963, Joseph Losey), agrega uma história similar de inversões de papéis entre ricos e pobres, mas estranhas entre si, porque, no texto fílmico sul-coreano, o espectador é conduzido a uma trama social em que o vilão deixa de ser o criado e passa a ser o desnudamento das estruturas psíquicas e segmentadas pelo sistema inóspito de exploração e miséria.

O criado, personagem interpretado por Dirk Bocarde, que também atua em *Morte em Veneza* (adaptação homônima do livro *Morte em Veneza*, 1983, Thomas Mann), aponta menos como reparação do que como alegoria do poder, que no filme de Losey (adaptação do romance *The servant*, 1948, Obin Maugham) parece retomar a crítica rousseauiana da convivência corruptível em sociedade.

O confronto dessas narrativas dessacraliza a concepção clássica de representação, o modelo insolúvel e universal que tem autorizado o culto da verdade eurocêntrica. Nesse sentido, a concepção de arte como mimese aparece dentro dos limites da subjetividade. A realidade social é compreendida a partir da vivência dos sujeitos (personagens), ou questionada a partir do modo como as personagens sentem as adversidades e o mundo.

Glauber Rocha, expoente do Cinema Novo, no manifesto: *Estética da fome* (1965), propõe a fome enquanto categoria estética como narrativa capaz de mostrar pela linha do imaginário crítico os motivos sociais da fome. O que comunica, pela consciência de lin-

guagem, a consciência do mundo. É sobre esta trama dialética entre arte e sociedade que se baseia a reflexividade, tipo de narrativa que ao admitir sua condição de representação torna possível uma crítica centrada na experiência e, por conseguinte, na alteridade.

Walter Benjamin (2014) empreende uma análise distinta sobre o sentido da arte na era da reprodutibilidade técnica, ao propor o deslocamento do sentido de *aura* como objeto original que guarda sempre em si uma autenticidade integrada à tradição e às transformações da percepção em torno desse mesmo objeto.

Com efeito, o aparato técnico se estabelece como agente refrator que transforma o peso da tradição como herança cultural, e torna possível a ocorrência da *aura* no objeto reproduzido. O cinema pela técnica da montagem, dos planos e dos *travellings*, por exemplo, articula a destruição do modelo, captando sentidos registrados pela experiência temporal de cada sujeito, e atualizando a semântica do espaço. Nisso consiste a função desestabilizadora e a indicação de arte política do aparato cinematográfico:

Dentre as funções sociais do cinema, a mais importante é a de estabelecer o equilíbrio entre o homem e o aparato. Essa tarefa o cinema a cumpre inteiramente, não só pelo modo como o homem se representa perante o aparato de registro, mas também pelo modo como representa para si o mundo circundante com ajuda desse aparato. (Benjamin, 2014, p.97).

Essa função do cinema inverte a lógica capitalista das relações de alienação que dispõe o sujeito como utensílio da máquina. Pela modelização cinematográfica não é a máquina que usa o homem, mas o homem que usa a máquina ao dizer o mundo pela câmera mágica, diluindo as fronteiras entre a arte e a vida cotidiana.

A narrativa poética e expressionista do filme *Metrópolis* (1927, Fritz Lang), por exemplo, em uma postura metacrítica, enreda a produção capitalista moderna pela simbologia do homem-tempo, que se movimenta em função da máquina, que se apressa até o esgotamento físico para manter o pleno funcionamento da cidade para os planejadores (donos do capital) do metro (medida) da *polis* (cidade). O homem torna-se a medida do tempo, sentido alegórico esboçado na cena em que o personagem-operário, entalhado no imenso relógio, tem a função de colocar os ponteiros nos segundos e nos minutos do tempo.

O filme de Lang emoldura, pelo poderoso simbolismo estético do expressionismo, a trama da contínua repetição da rotina dos operários. Retomando a alegoria dos filhos de Saturno, são devorados pelo tempo da máquina. Eles existem como partes da engrenagem industrial e reificados pelo utilitarismo são instruídos pelos planejadores à crença no trabalho incessante, necessário à sustentação da ordem material da cidade, caso contrário, ela desabaria sobre todas as pessoas da metrópolis pobre.

A autoalienação, provocada pelo discurso neoliberalista da função das massas: trabalho, logo existo, aponta para força totalitária do esmagamento das classes baixas pelo simbolismo da velocidade. O assunto é endossado pela polaridade entre o ato de compreensão e não compreensão do *cronotopo* da vida. Sobre isso, Maria Rita Kehl (2015, p.119) nos diz que: “a temporalidade contemporânea, frequentemente vivida como pura pressa, atropela a duração necessária que caracteriza o momento de compreender, a qual não se define pela marcação abstrata dos relógios”.

O cinema, em desacordo com a construção social do tempo produtivo neoliberal, para citar alguns exemplos, desautomatiza pela poética da inversão (reflexivamente a máquina desmistifica a máquina), tanto em *Metrópolis* (1927, Fritz Lang) quanto em *Tempos Modernos* (1936, Charlie Chaplin), a lógica da pressa. Pelo dispositivo, forja a sua própria aura: “para ver e mostrar o nunca visto, o bem e o mal, o feio e o bonito.”²⁹

Se antes a *aura* da arte erigia-se pelo valor de culto à tradição, agora, com ajuda da semântica engendrada pelo dispositivo cinematográfico, se mostra pela dinâmica das alteridades, que consiste em formular a diferença encontrada nos limites subjetivos da obra em cada tempo.

Assim sendo, a *aura* sai de um lugar hierático e inabalável para o alcance das massas, que fabrica a sua própria história da arte. O homem do povo quando não produz o filme é representado por ele no tecido bordado pelas lentes da câmera e pelo jogo narrativo composto pela montagem.

Em *Retratos fantasmas*, o cinema da casa do “eu”, que talha os escombros e pedras da casa onde viveu Kleber Mendonça, a cidade do

29 Versos da canção *Por que você faz cinema?* Do CD *A fábrica do poema* (1994), de Adriana Calcanhoto. A canção surgiu a partir da entrevista do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, publicada em *Pourquoi Filmez Vous/ Libération/ Paris*, maio de 1987.

Recife e os cinemas do passado, repercute a experiência de quem observa o tempo com o aparato cinematográfico e a dupla experiência da recepção: quem observa o observador e encena junto à narrativa.

Por isso, o próprio Kleber Mendonça Filho reuniu relatos de reações nostálgicas de espectadores mais velhos sobre o filme e divulgou nas redes sociais.

Compreendo que a reação memorialista da experiência cinéfila tem funcionado como uma *mise-en-scène* do que chamo aqui da estética ou da reflexividade do ver-se, ou, aprender a ver, a partir da outridade, os escombros de si. Nisso, reside a metacrítica do aparato, que está alegoricamente posta no poema: *O homem conduzindo a máquina de fotografia*, do poeta paraibano Sérgio de Castro Pinto.

No poema, identificamos o aprendizado da poesia que no sentido igual é o aprendizado da máquina: “na máquina a paisagem é intestina (o fora está dentro)”. Nesse encontro da arte poética com a arte fotográfica e fílmica, enxergamos o ensinamento das percepções mediadas pelo aparato, como propôs Walter Benjamin (2014) ao argumentar sobre o cinema. Nesse caso, torna factível o encontro de experiências que convoca a práxis da recepção pelo aparato: o emocionar-se por se sentir representado e por atribuir sentido a si e ao outro no jogo de alteridades que surge pela provocação das imagens.

Referências

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado (tradução). Porto Alegre, RS: 2014.

BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

FRANÇA, Andréa. “Cinema de Terras e Fronteiras”. In: **História do cinema mundial**. Fernando Mascarello (org.). Campinas São Paulo: Papirus, 2006.

KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão: atualidade das depressões**. São Paulo: Boitempo, 2015.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Alemanha: Parufamet, 1927.

PINTO, Sérgio de Castro. **O cerco da memória**. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 2006.

RETRATOS FENTASMAS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Brasil: Vitrine Filmes, 2023.

ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**. Revista Civilização Brasileira, ano I, n. 3, julho 1965, pp. 165-170.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: realismo, magia e arte de adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

TEMPOS MODERNOS. Direção e produção: Charlie Chaplin. Estados Unidos: United Artists, 1936.

TERRITÓRIOS DO ENVELHECER NO CALEIDOSCÓPIO DAS APARÊNCIAS: O (IN)FAMILIAR EM CLARICE LISPECTOR³⁰

Maria Geneleide Dias de Souza³¹
Dr. Hermano de França Rodrigues³²

O presente artigo tem como proposta discutir o tema da velhice a partir de uma leitura psicanalítica do infamiliar utilizando o conto “Feliz Aniversário” do livro *Laços de família* de 1960 da escritora Clarice Lispector.

Este conto possui configurações muito próprias sobre a velhice, de como vai se desnovelando a experiência do envelhecer. Deste modo discutiremos o tema **velhice** e **envelhecer**, não como sinônimos, mas como termos estruturantes para se pensar as novas idades.

Velhice traz em sua semântica etimológica a própria ideia de fim, uma vez que se acopla ao estado estático de ser, do latim *vetus*, remoto, antigo, velho, em referência à fonte indo-europeia *wetos*, com anos. Desprende-se, pois, uma carga emocional negativa em torno da palavra. Esse nome, velhice, carrega consigo um molde, quan-

30 Este texto é um recorte literal da pesquisa de mestrado desenvolvida pelo autor e defendida no PPGL em 2020, com o título: “Poéticas do envelhecer: a psicanálise do tempo em Clarice Lispector”.

31 Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba

32 Professor de Literatura e psicanálise do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB

do evocado despeja, no outro, transfigurações de uma decadência das imagens. Por isso, preferimos a palavra **envelhecer**, por entender que nesta mediação entre o eu e outro estamos todos a florando no tempo do envelhecer. Compreendemos esta concepção como caminho, movimento, processo. E não como fim.

Outra denominação que defendemos neste trabalho é a **envelhescência**, ela colabora similarmente com o envelhecer, nesse caso é utilizada para se referir a velhice como uma das fases do desenvolvimento humano, tal como infância e adolescência tem suas fases de vida demarcada, a envelhescência almeja instituir a velhice de maneira humanizadora no imaginário dos indivíduos.

Já do ponto de vista dos críticos literários pouco tangenciam a discussão sobre a velhice na obra de Lispector: Benedito Nunes coloca a matriarca do conto *Feliz aniversário* como causadora dos conflitos familiares repercutidos na narrativa. O crítico Roberto Corrêa dos Santos enfatiza o humor do conto, enquanto Affonso Romano de Sant'anna fala muito contidamente da velha comemorando com toda a família a data festiva.

Não corroboramos com nenhuma dessas visões. Não dá para inferir estas interpretações, pois a própria narrativa não revela a matriarca como causadora desses desenlaces, e, por haver micro conflitos dentro da teia familiar, seguidos de elipses que sustentam o enigma das ausências (como por exemplo, não estão todos os filhos na comemoração festiva da idosa), e por último a escritora não faz uso do humor, mas sim da sátira para debater as convenções sociais naquela família.

Desse modo, traçamos arqueologicamente nossos assinalamentos teóricos e críticos sobre a análise do conto. Debatendo sobre a composição das micro ações para explicar as reverberações do estranho (infamiliar) dentro do conto, bem como o entrelaçamento da literatura e psicanálise, na qual a sátira está revestida literariamente do infamiliar freudiano. Além disso, discutiremos a fome presente neste conto como a metáfora para o desejo, a pulsação de vida das personagens.

O enredo se desenvolve dentro da modéstia casa de Zilda, filha de Anita. O encontro da família se deve ao momento natalício da matriarca. As primeiras a chegarem são as noras com os netos de d. Anita, e depois chegariam seus filhos.

Aos poucos vai caindo o véu das aparências, e surgindo imagens de pessoas completamente distante do real motivo: comemorar o

aniversário de oitenta e nove anos da matriarca. Os laços afetivos de família nesse contexto se tornaram desenlaces de família. Não havia vontade em estar ali, o que recai sobre essas dialéticas da imagem a pura convenção social. São corpos que se veem regidos por uma estrutura social em ruínas.

Este conto pode ser compreendido como uma sátira da contista, ao revelar as relações tão fragmentadas no âmbito da familiar. Ao que tudo converge para um ângulo de vista, onde se posam de melhores filhos, netos, noras, mas estão internamente, intrigados, ecoando o desprazer do encontro.

Como podemos observar o conto vai desenhando os conflitos internos. O filho não vai a (à) festa para não ver os irmãos. “não veio por razões óbvias: não queria ver os irmãos. Mas mandara sua mulher para que nem todos os laços fossem cortados”. E a nora que vem de Olaria não suporta a concunhada de Ipanema. “Quando a nora de Ipanema pensou que não suportaria nem um segundo mais a situação de estar sentada defronte da concunhada de Olaria – que cheia das ofensas passadas não via um motivo para desfitar desafiadora a nora de Ipanema”. (Lispector, 2016, p. 179; 181).

Deste ponto de vista podemos colocar em perspectiva o fato dessas mulheres serem destituídas de nome próprio na narrativa. O que orienta ao leitor sobre suas identidades é a maneira de serem nomeadas pelos bairros em que vivem, situados na cidade do Rio de Janeiro. Deixa evidente a diferença de classes entre os irmãos.

A narrativa fica enevoada em relação à participação dos membros da família. Quais filhos de fato participaram da festa, fica um pouco embarçada, para dar o efeito estilístico de emaranhamento, a confluência familiar daquele momento, demonstrando pela forma as próprias dissipações entre os familiares.

Zilda é a única filha mulher, é irmã de seis homens. Mas, unicamente a ela foi devotada à tarefa de cuidar da mãe. O que deixa as marcas do cuidado, somente para a figura feminina. Além dos cuidados, também, as despesas. “se lembrando de que ninguém havia contribuído com uma caixa de fósforos sequer para a comida da festa que ela, Zilda, servia como uma escrava, os pés exaustos e o coração revoltado”. (Lispector, 2016, p.183). Zilda fica angustiada, pois ninguém reconheceu o seu esforço em fazer a festa sozinha.

Existe nesse conto um mal-estar generalizado. Os convidados apesar de serem todos familiares, e estão celebrando o aniversário da matriarca, estão todos descontentes. Nas palavras de uma das convidadas “vim para não deixar de vir”. E o fato destacado pelo narrador de estarem bem vestidos “a visita significava ao mesmo tempo um passeio a Copacabana” (Lispector, 2016, p.179). Eles não estavam ali porque queriam, era uma conveniência social que estava conjuntamente realizando. O local (a casa de Zilda) era um momento de passagem para a realização da festa de aniversário e logo após, no caso, da nora de Olaria, realizar seu passeio.

O efeito do estranho (infamiliar) está debilhado em todo o conto, aliás, o estranho nas concepções Freudianas está se servindo da própria sátira enquanto técnica literária, que está intimamente difundida nesse conto. Vejamos o que o Crítico literário Massaud Moises nos diz sobre a sátira, em seu Dicionário de termos literários.

Modalidade literária ou tom narrativo, consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Vizinha da comédia, do humor, do burlesco, da paródia, da ironia, e cognatos, envolve uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é a sua marca distintiva, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola básica. De onde o substrato moralizante da sátira, inclusive nos casos em que a invectiva parece gratuita ou fruto do despeito. (Moisés, 2013, p. 424).

A sátira é destacada na composição dessa narrativa e está transbordando no nome do livro “Laços de família”. O que encontramos é uma família desencantada uns com os outros, ao passo que o nome do conto “Feliz aniversário” os convidados estão todos insatisfeitos de estarem ali. Aguardando o fim da festa para se retirarem sem ser mal interpretados.

Eis alguns dos seus traços característicos: “é tópica procura ser realística (embora seja usualmente exagerada ou distorcida); é chocante; é informal; e (ainda que de modo geralmente grotesco ou agressivo) é engraçada. [...] O problema central da sátira deseja expor, criticar e desvalorizar a vida humana, mas finge contar toda a verdade e nada mais do que a verdade” (Highet, 1972: 5, 158. Apud Moisés, 2013, p. 424).

Eis os traços da sátira e o que se depreende é o fato da escritora ao provocar riso e inconformidade em relação a invisibilidade sofrida pela idosa. O texto provoca em nós o que chamamos de outrora de reflexividade. Típica da escrita que alcança o leitor. Mas, também pode nos provocar o riso pelas vestimentas infantilizadas na qual a idosa foi vestida; além da decoração infantil da sua festa; a mosca no bolo e os presentes que não servem a nada, nem ninguém.

O estranho transcende para além dos limites do texto, alcançando, também, em seu próprio leitor, as reverberações do estranho ao escapar o texto, revela o lado perverso do leitor, ao desabrochar o riso diante das fatalidades apresentadas ao tom burlesco. Mas ao passo que revela, também, humaniza diante dos outros personagens, bem como, diante da própria sátira.

Vejamos alguns exemplos consoantes com o infamiliar, retirados do texto (LISPECTOR, 2016). A roupa chamativa da nora de Olaria, destoando da festa, além das roupas das netas. “duas meninas já de peito nascendo, infantilizadas em babados cor-de-rosa e anáguas engomadas” (p. 179).

A decoração festiva tipicamente infantil. (p.180); “acompanhava, fascinada e impotente o voo da mosca em torno do bolo” (p.180); a piada do filho Manoel “É um brotinho!”, todos sorriam menos a sua esposa (p.181). Alguns não ofertaram presente e os que trouxeram, havia: saboneteira, broche e vasinho de cactos. “nada que a aniversariante pudesse realmente aproveitar” (p. 181). “a velha não se manifestava” (p.182).

O bolo possuía “uma vela grande com um papelzinho colado onde estava escrito “89”” (p.182). O descompasso da música uns cantaram em inglês e outros em português (p.183). “Ela era a mãe de todos. E impotente à cadeira, desprezava-os” (p.185). Da sua cadeira se indagava de como tinha dado à luz aqueles seres fracos (p.185). “olhou-os com cólera. (...) pareciam ratos se acotovelando, a sua família” (185).

Esses são alguns trechos do conto que ressoa o infamiliar. Ao passo que os filhos se encontram uma vez ao ano para a celebração festiva da mãe. Demarcadamente, eles não sentem o interesse de estar presentes, mas, estão, por uma conveniência social.

No entanto, é perceptível também o desinteresse por parte da idosa. Que não manifesta reações, mas ruma em pensamentos o quão

teve filhos fracos e sem austeridade. Depois se referem que são todos carne de seu joelho, somente o neto, Rodrigo, é carne de seu coração.

O véu das aparências acompanha o ritual de passagem, alvissareiro da comemoração. Está por sua vez, é o rito do símbolo enquanto instituição familiar e segue como representação viva da memória dos antepassados. Aquela que empregou tempo de vida, e viu a família crescer. A mãe. D. Anita completara oitenta e nove anos. E como o filho fez o trocadilho “- Até o ano que vem! (...) a velha que espertamente sempre vivi mais um ano” (Lispector, 2016, p. 190). Demarca o próximo encontro, para mais uma celebração da vida de sua mãe.

Esse paralelo de estarem no presente marcando o encontro vindouro, provoca na semântica desses corpos a dialética das imagens. Imagens, estas, invertidas que esconde o estranho por trás do riso, do embaraçamento de querer ir embora de maneira sorrateira.

A este movimento chamamos de traveling para trás mostrando a vontade de distanciamento, afastamento. “Começaram a se separar, andando meio de costas”. É colocar o tempo no corpo. O próprio corpo cria o movimento para trás como se rebobinasse o passado. “Era um instante que pedia para ser vivo. Mas que era morto” (Lispector, 2016, p. 191). De acordo com a psicanalista Maria Rita Kehl, o seu texto, *O tempo e o cão*, explica esses movimentos da memória.

O tempo da memória não é nem o do inconsciente atemporal nem o do presente estrito da atenção consciente. Ele corresponde a uma permanência do passado na vivência atual do sujeito, que tanto confere significado às ações e percepções do presente quanto fornece, ao ser evocado, a medida do tempo percorrido. O passado só se revela como perdido ao ser evocado: o esquecimento (como no caso das amnésias) limita a percepção do tempo ao instante presente. A permanência do passado é fundamental para prover consistência imaginária e sentimento de continuidade entre o que se viveu e o tempo presente. (Kehl, 2015, p. 133).

Ao fim da festa logo na despedida, eles percebem o sentimento de continuidade do passado para o tempo presente, evitando dessa forma, “se desligar dos parentes sem brusquidão”.

No entanto eles se dão conta irremediavelmente “no próximo ano seriam obrigados a se encontrar diante do bolo aceso; enquanto

que outros, já no escuro da rua, pensavam se a velha resistiria a mais um ano ao nervoso e impaciência de Zilda” (Lispector, 2016, p. 191).

Por último não podemos deixar de citar as pulsões de vida e morte, pois este permeia o percurso da vida e dos desejo da idosa.

Nasio, explica em seu livro o prazer de ler Freud, o objetivo das pulsações. Para ele, “As pulsações de vida é a ligação libidinal, isto é, o atamento dos laços, por intermédio da libido, entre nosso psiquismo, nosso corpo, os seres e as coisas. (...) Tendem a investir tudo libidinalmente e a garantir a coesão das diferentes partes do mundo vivo” (Nasio, 1999, p. 70).

Em relação às pulsões de morte Nasio recupera mais uma vez o pensamento de Freudiano. Significa “o desprendimento da libido dos objetos, seu desligamento e o retorno a tensão zero ou estado inorgânico”.

Porém ele desmistifica essa pulsão. Não é sinônimo “de guerra, destruição ou agressão, mas encontrar a calma da morte, o repouso e o silêncio” pode ser maléfica quando “a pulsão busca o mundo externo, no entanto quando permanece dentro de nós é bastante benéfica” (Nasio, 1999, p. 70).

Ao que tange a aniversariante, percebemos essas modulações em relação principalmente as pulsões de vida. “E quando foram ver, não é que a aniversariante já estava devorando seu último bocado?” contemplativa a idosa pensava mais uma vez no final do conto, “será que hoje não vai ter jantar, meditava ela” (Lispector, 2016, p. 184; 192).

O que fica destacado era a preocupação da senhora com o desejo de se saciar, de desfrutar do jantar. O que se refere as suas pulsões de vida, tanto em relação ao cálice de vinho quanto em relação ao saborear o bolo, o jantar. Ela experimenta e experiencia o mundo de maneira palativa. Não é a toa que o pensador George Bataille (2014) explica que o corpo começa pela boca, por este, ser o veículo de degustações sensitivas iniciais - matar a fome e o gozo. Garantindo ao sujeito sua experiência palativa com o mundo.

Em síntese, compreendemos que a pessoa nos tempos do envelhecer pode ser veículo produtor de outros sentidos, recompondo novos significados, para se constituir subjetivamente.

Por fim, entendemos que a representatividade positiva da velhice contribui inclusive para uma posteridade com introjeções de uma autoimagem positiva e realista sobre si mesmo e sobre o outro.

Referências bibliográficas

BATAILLE, G. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014

Freud, S. **O infamiliar** [Das Unheimliche] - Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Ed. Autêntica, 2019.

KEHL, Maria Rita. **O Tempo e o Cão. A atualidade das depressões**. São Paulo, 2015.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Org. Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

NASIO, J.D. **O prazer de ler Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999

ARQUÉTIPOS FEMININOS DOS ORIXÁS: UMA PROPOSTA DIDÁTICO-PEDAGÓGICA ATRAVÉS DA ARTE FOTOGRÁFICA

Bruna Martins Nóbrega Araújo Dias³³

Leyla Thays Brito da Silva³⁴

*“Ela faz da insegurança a sua força
e do risco de morrer seu alimento
por isso me parece imagem justa
para quem vive e canta
no mal tempo.”³⁵*

Introdução

No presente texto, discorreremos sobre nosso percurso de criação da oficina *Arquétipos femininos dos orixás: contando história através de fotografias* considerando dois momentos de construção. Primeiramente, a fundamentação teórica em torno de como a mulher negra recorreu ao referencial cultural africano da mitologia dos Orixás e suas remodelações afro-diaspóricas, como recurso de invenção de um ma-

33 Mestranda em letras; arte-educadora; artista visual

34 Professora adjunta do Departamento de Ciências das Religiões/ UFPB. Pesquisa subjetividades negras na literatura negro-brasileira e coordena o projeto de *Extensão Encruza: encruzilhadas afro-brasileiras e indígenas para uma educação libertadora*.

35 *Dona dos raios e dos ventos* Canção de Dorival Caymmi para Maria Bethânia.

triarcado ativo politicamente, em meio a um território colonialista, patriarcal, de absoluta negação de suas existências. Para tanto, discutimos, a partir da filósofa e ativista negra Sueli Carneiro e da socióloga Cristiane Cury, a importância das mulheres negras para a formação dos terreiros de Candomblé, como espaço de preservação da herança cultural africana e de resistência política para os negros e negras no Brasil, bem como a importância dos arquétipos femininos da mitologia dos orixás (Oxum, Iansã e Iemanjá), como recursos simbólicos para a construção de feminilidades insubmissas. Num segundo momento, tratamos do percurso criativo de elaboração da oficina, a partir da noção de fotografia narrativa, como dispositivo estético-educacional.

Mulheres negras e resistência: entre tempestades, córregos e mares

A mitologia dos orixás se fez como um referencial ético para a disposição combativa das mulheres de santo, no âmbito da luta da resistência negra. As narrativas indicam as mais diversas estratégias femininas de insubordinação, o que possibilitou, a essas mulheres, a criação de mecanismos de defesa para preservarem sua herança cultural africana, formulando uma orientação espiritual que guiasse suas buscas e batalhas cotidianas. “O passado de luta, a determinação e a resistência da mulher negra marcam profundamente o povo de santo. Essa mulher passou a ser o próprio símbolo da mulher de candomblé, sua auto-imagem e talvez o modelo que a leva a enfrentar as adversidades de toda ordem” (Carneiro & Curi, 2008, p. 123).

A cada orixá, está associado um elemento da natureza e uma função na divisão social e sexual do trabalho, articulados a aspectos emocionais, sexuais e de índole. Ao ingressar no Candomblé, cada fiel, apesar dos condicionamentos sociais, passará a redefinir, como base nesse sistema mítico, noções como casamento, maternidade, sexualidade, trabalho etc. Desse modo, as divindades femininas, como Oxum, Iansã e Iemanjá, escolhidas para a construção de nossa oficina, revelam-se como horizontes de conduta feminina elaborados segundo uma ética afrodiaspórica.

Oxum é conhecida como a mãe das águas doces (córregos, rios, cachoeiras etc.), elemento natural do qual todos os seres vivos dependem para existir. Rege a fertilidade feminina, não apenas em

relação à gestação, mas também à abundância e à prosperidade. Por isso, é também a senhora do ouro, do luxo e da riqueza. Simboliza a beleza feminina, acolhendo aspectos do autocuidado e amor-próprio. Muito vaidosa, veste-se de vários adereços, ama o dourado e o amarelo. Carrega seu abebé, um leque dourado que contém um espelho, em que constantemente se mira. Mas o ato de olhar-se é mais amplo, pois Oxum usa seu espelho para proteger-se, ao observar o que está por trás do reflexo do seu rosto.

Com sua elegância, sedução e perspicácia, conquistou um vasto conhecimento, adquirido dos outros orixás. Em seu núcleo narrativo, sua insubordinação aos homens e a autovalorização de sua força procriativa, lhe dá acesso aos altos domínios divinos (Lima, 2012). Oxum simboliza a mulher que, mesmo sendo mãe, se prioriza. Mãe amorosa que é, sabe que amar a si primeiramente é fundamental. Segundo um dos seus *itans* (contos), “Oxum lava primeiro suas joias, antes de banhar os próprios filhos” (Verger, 1997, p. 43).

Oyá-lansã é considerada a senhora dos raios, das ventanias e tempestades, simbolizando, a partir dos efeitos que esses fenômenos causam na Natureza, movimento e mutações. O conhecimento sagrado que ela representa nos diz que nada na vida permanece estático. As transformações se inscrevem ao longo de seus mitos. Ela é aquela que se metamorfoseou em búfalo e em borboleta, sendo, ao mesmo tempo, forte, determinada, severa, mas doce e complacente. Seus *itans* apresentam uma mulher transgressora, assumindo um comportamento tomado como masculino. Apresenta um desejo sexual implacável, não se rendendo aos tabus que lhe impeçam o prazer. A cor vermelha, que lhe é consagrada, traduz Oyá como a divindade da paixão. “Nos lugares em que o conceito de feminino permanece primário na imaginação, a feminilidade além dos limites da maternidade - sempre venerada em profundidade - é vista com suspeitas. O que é especialmente interessante em Oyá, no contexto iorubá, é a sua recusa em permanecer nos enclaves de ideologia e controle social pelo homem” (Gleason, 2021, *apud* Passos, 2008, p. 29). Como grande guerreira, segura na mão direita uma espada de cobre e na esquerda um iruquerê, um espanador feito de pelos de rabo de boi, com o qual espanta espíritos maléficos e purifica o ambiente. Os mitos “narram os seus caminhos que a tornaram o orixá da liberdade, por ela ter feito sempre o que quis, Oyá é a mulher que venceu a guerra, senhora magnânima do seu destino, que se

inscreveu no rol dos deuses como a mãe real de toda mudança, dona da transformação” (Passos, 2008, p. 29).

Iemanjá é a orixá mais cultuada no Brasil. É a Grande-Mãe, rainha dos mares, por isso tem como qualidade fundamental a geração da vida, a maternidade, simbolizada pela força cosmogônica do mar, enquanto água primordial da Terra. Como mãe dedicada, tem, nas suas narrativas, o zelo e cuidado com os filhos como uma de suas atuações importantes. Tem forte poder sobre os vínculos familiares, rege os lares e as famílias, proporcionando e cuidando dos laços afetivos. Sendo uma potência de criação, Iemanjá atua na regeneração da vida, num sentido amplo, regendo a criatividade e a inspiração por renovação.

A Oficina

O registro fotográfico é uma ferramenta de construção de memórias, documentação histórica, desenvolvimento poético, mas também pode ser uma maneira de elaboração de sentimentos e desejos através do fazer artístico. A existência de toda subjetividade inscrita por trás de uma simples fotografia transcende tempo, espaço e sentimentos. Numa perspectiva de vivência em conjunto, a *oficina Arquétipos femininos dos Orixás: Contando histórias através de fotografias* propõe a possibilidade de escrever e narrar histórias; expor sentimentos e desejos; implicar-se em relação a algo; e evidenciar intenções e incômodos; através de uma ou um conjunto de imagens e/ou outros suportes para além da palavra (escrita ou falada)

Através de dois encontros, a oficina deve abordar narrativas míticas dos Orixás, concentrando-se nas divindades, Oxum, Iansã e Iemanjá, considerando-as como modelos de luta e de existência para a emancipação de mulheres negras, bem como inspirações e referências em diferentes expressões artísticas - como o cinema, a música, a literatura e a fotografia. Outras expressões artísticas que contemplem essaxorixás foram utilizados como disparadores poéticos e artísticos para as nossas próprias produções.

Orientações teórico-práticas devem ser dadas sobre como desenvolver uma série de fotografia narrativa desde a concepção da ideia (o estímulo ao diário pessoal e artístico), passando pelo planejamento, depois a execução, até a pós-produção, de modo a capacitar o público-alvo a desenvolver suas próprias narrativas e registros.

Por fim, propomos um exercício final, para que os alunos possam desenvolver o projeto de uma série fotográfica narrativa com no mínimo três imagens. No encontro final, a ideia é que os discentes apresentem seus projetos e compartilhem seus processos criativos.

Metodologia da oficina

Encontro 1:

Começamos a vivência convocando todos os participantes a se apresentarem/presentificarem a partir dos seguintes pontos: Nome; Sentimento que os define naquele momento; Mulher que é inspiração na vida; Cor e/ou elemento da natureza que remete à essa mulher.

Após esse momento de interação, é apresentado o conceito de Fotografia Narrativa, enquanto possibilidade de escrever e contar histórias; expor sentimentos e desejos; implicar-se em relação a algo; evidenciar intenções e incômodos; estimular questionamentos; através de uma ou um conjunto de imagens e/ou outros suportes para além da palavra.

Para adentrarmos na nossa lista de referências, que são de suma importância para a construção de uma série de fotografia narrativa, começamos entendendo que essas fontes de inspiração podem ser pessoais (nossa história, sentimentos, narrativas, espiritualidade, pessoas e personagens que conhecemos e convivemos), artísticas (fotografia, pintura, ilustração, literatura, cinema, música, artes manuais), e do ambiente cores, texturas, natureza, arquitetura).

Na sequência vemos como os arquétipos e a natureza das orixás podem ser uma importante fonte de referência. Especificamos, porém, as características de Oxum, Iansã e Iemanjá. Além destas, também vemos uma lista de outras referências: o filme “Ôpára de Òsùn: Quando Tudo Nasce”, de Pamela Peregrino; as ilustrações de Andressa Meissner; as fotografias de Juh Almeida; e a música “A Dona do Raio e do Vento”, interpretada por Maria Bethania.

Para endosso do que foi dito anteriormente, que nossa principal fonte de referências pode ser a pessoal, a ministrante da oficina, Bruna Dias, apresenta também seus processos de criação da série fotográfica “Das despedidas que não pudemos ter”.

Encontro 2:

No segundo encontro são dadas as orientações teóricas e práticas para o desenvolvimento de uma série de fotografia narrativa. Começando pelo estímulo ao diário artístico e pessoal, um espaço para ser o lugar onde se anotam todas as ideias, sentimentos, insights que surgirem, e que pode ser um espaço físico como também virtual.

Na sequência focamos no desenvolvimento da ideia, analisando os sentimentos, a intenção, a mensagem que se quer passar e os possíveis elementos que serão usados.

DEFININDO A IDEIA

(o começo do começo)

| | | | |
|--|--|--|---|
| <p>SENTIMENTO</p> <p>Que sentimento é a base, o impulso para a construção da série fotográfica?</p> | <p>SUBJETIVIDADE</p> <p>Sobre o que você quer "falar", que história você quer contar.</p> | <p>INTENÇÃO</p> <p>De que maneira você pretende apresentar essa ideia, e o que pretende que ela provoque nas pessoas.</p> | <p>COERÊNCIA NARRATIVA</p> <p>Como "costurar" as imagens feitas de modo que elas se conectem e reafirmem a ideia da série.</p> |
|--|--|--|---|

DEFININDO A IDEIA

| |
|--|
| <p>SENTIMENTO</p> <p>Luta, respeito, resistência, amor, afeto.</p> |
| <p>SUBJETIVIDADE</p> <p>Utilizar a história dos mitos das Orixás Iansã, Iemanjá e Oxum para desenvolver uma série fotográfica</p> |
| <p>INTENÇÃO</p> <p>Evidenciar o sagrado das religiões afro-brasileiras e apontar as orixás como referências de comportamento, valores e estética.</p> |
| <p>COERÊNCIA NARRATIVA</p> <p>Ensaio fotográfico feito em ambiente externo, com as cores e elementos que representem cada uma das orixás mencionadas.</p> |

Em seguida vem a pré-produção, onde após ser definida a ideia do projeto, se faz a busca pela organização de todos os elementos necessários para o desenvolvimento da série.



Posteriormente será feita a produção propriamente dita das imagens conforme planejamento, tomando por base as orientações de preparo do ambiente, checagem do equipamento, fotografar várias vezes até chegar ao esperado, não deletar imagens durante o processo e estar aberto a mudar o planejado, caso seja necessário.



Por fim, na pós-produção, deve ser feita a costura da ideia inicial com as imagens, depois de selecionadas e editadas, buscando a coerência com tudo que foi articulado num primeiro momento, cumprindo os processos de triagem, seleção, edição e montagem da série.

Após toda a explanação técnica e prática sobre o desenvolvimento da série, são apresentadas as fotos do ensaio *A mitologia dos orixás e os arquétipos femininos*.

OXUM



IANSĂ



IEMANJĂ



Ao final da oficina, foi apresentada uma proposta de exercício, onde deveriam desenvolver uma ideia de ensaio fotográfico fazendo uso da referência da mulher que os participantes mencionaram na presentificação, e de que maneira ela se liga à alguma das orixás mencionados, produzindo uma série de fotografia narrativa com, no mínimo, três imagens.

Considerações Finais

Na contramão dos discursos oficiais, as artes fazem-se terreno fértil de exploração de nossas subjetividades. Ao despertarem a sensibilidade, a imaginação e a fantasia, aproximam nossas realidades íntimas de realidades outras, que, por vezes, parecem muito distanciadas e inalcançáveis. A proposta da oficina, que ora apresentamos, busca colocar o universo litúrgico dos orixás de formas mais acessível e aproximada da realidade íntima dos nossos educandos. Como é notório, as religiões de matrizes africanas não cessam de receber ataque e violências pelo racismo religioso que demoniza e desumaniza um sistema de crenças tão importante para a dignidade de parcela da população brasileira. Mesmo com a promulgação em 2008, da lei 11.645, o silenciamento no ambiente escolar sobre as religiosidades afro-brasileiras ainda é preocupante, para uma educação que ser plural e democrática.

Nesse sentido, a partir de uma abordagem poética dos arquétipos femininos dos orixás, com todo o seu referencial ético, acreditamos que a cultura afro-brasileira mediada por uma atividade de criação artística permitirá aos educandos verem e se reconhecerem na sua criação, desarmando-se de preconceitos e armando-se de conhecimento crítico contra a intolerância ao diferente.

Referências

CARNEIRO, Sueli; CURY, Cristiane. “O poder do feminino no culto dos orixás.” In: NASCIMENTO, Elisa Larkin. (Org.). **Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente**. São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 117 - 144.

CARVALHO, Carla; SOUZA, Marco Aurélio da C. **Arte e estética na educação: olhares sensíveis sobre corpo, formação docente e educação estética**. Curitiba: CRV, 2021.

HOOKS, Bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2017.

LIMA, Luis Felipe. **Oxum: a mãe da água doce**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

PASSOS, Marlon Maicon V. **Oyá-Bethânia: o mito de um orixá nos ritos de uma estrela**. Dissertação (Estudos étnicos-africanos). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008. .

VERGER, Pierre. **Lendas Africanas dos Orixás**. Salvador: Corrupio, 1997.

Sites:

ALMEIDA, JUH. **Kailana Ada e Maria**. 27 mai. 2018. Instagram: @juhalmeida. Disponível em: https://www.instagram.com/p/BjSSNf_FnVL/?igshid=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 13 de outubro de 2022.

DIAS, Bruna. **Das despedidas que não pudemos ter**. Pinacoteca UFPB, 2018. Disponível em: <https://pequenoencontrodafotografia.com/das-despedidas-que-nao-pudemos-ter/>.

O FESTIM DIABÓLICO DA SOLIDÃO: QUANDO A FACE DISTORCIDA DO HORROR OBSTRUI OS BURACOS DA MÁSCARA

Matheus Pereira de Freitas³⁶
Hermano de França Rodrigues³⁷

Preâmbulos da partida

Nas brumas de uma aparente contradição - na qual a solidão, com seus ardis evocativos do horror, relacionar-se-ia com as luzes efusivas, ou opacas, dos grandes bailes burlescos -, recaem-se as arquiteturas encriptas do inconsciente, cerne no qual se armazenam as origens sentimentais da solidão e suas primeiras vivências subjetivas, orquestradas por um aprendizado e um estatuto que não se subordina, somente, à presença de um outro. Nos degredos sibilantes desse saber esquecido, conluios da (in)capacidade de estar só (Winnicott, 1958) conjuram-se, por vezes, a forma mais abissal do terror, experiência devastadora, capaz de incorporar a ausência como uma camada inócua

36 Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Brasileira e Estrangeira; É membro do Grupo de Pesquisa LIGEPSI, atualmente, é mestrando do Programa de Pós Graduação em Letras, fazendo parte da linha Poéticas da Subjetividade, na Universidade Federal da Paraíba, na qual se formou em Licenciatura na área de Letras-Português

37 Possui Graduação, Especialização, Mestrado e Doutorado, em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba. Professor Associado I, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB).

ao Eu, uma *pele-psíquica* que se adequa à condição traumática da falta (Anzieu, 1989). Por essa razão, mesmo nos mais belos, ou espúrios, salões, comandados pelas figuras dançantes dos bailes mascarados, os valsantes não abdicam do terror indômito que se aloja entre as fissuras de suas vestes, pústulas fragmentárias da solidão, as quais, caso supuradas, revelariam a pândega fragilidade subjetiva.

Com efeito, nessas interlocuções, admitindo os ardis de uma solidão terrífica, suscetível de invadir os grandes bailes da literatura, orquestram-se os artifícios nebulosos de Jean Lorrain (1900), egrégio escritor francês que ressoara as ambivalências da solidão a partir do evocativo estético do fantástico ficcional, sobretudo, na narrativa *Os buracos da máscara*. Porquanto, a fim de retratar os constructos *diegéticos* imbricados no conto, vislumbrar-se-ão as perspectivas teóricas da teoria literária, articuladas aos dizeres sobre o gênero fantástico, e a perspectiva psicanalítica, sobretudo, com a intersecção entre os saberes de Donald Winnicott (1958) e Didier Anzieu (1989), arroubos científicos que se vincularão aos sentidos da solidão, da sua inóspita relação com o terror e a contradição de sua (não) presença nos grandes festins das máscaras carnavalescas.

O átrio dos bailantes

Desde a epigênese das narrativas orais, nas múltiplas vozes que sussurraram, e ainda ecoam, ao longo das eras, os relatos de horror lograram um espaço privilegiado nos testemunhos surpreendentes da humanidade, sem se preocupar com a (in)verossimilhança que resguarda esses eventos improváveis (Vax, 1972). Não à toa, os múltiplos ensejos literários ofertariam, oportunamente, o palco ideal para a propagação dos relatos terríficos, algo que segundo o mestre H.P. Lovecraft (1973), surgira a partir do ímpeto arcaico que dormita nos degredos da psique humana: “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido [...] e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror” (Lovecraft, [1973] 2020, p.10).

Porquanto, a fascinação e o apavoramento, que valida a argumentação lovecraftiana, foram extensivamente explorados por uma corrente literária nascida no berço do romantismo europeu, apta a questionar os suplícios ditatoriais do cientificismo iluminista, ao de-

sestabilizar as certezas universais: referimo-nos ao *fantástico* ficcional. Fruto dos desterros da literatura gótica (Cesarani, 2006), essa estética, iniciada por grandes autores como Jacques Cazotte (1772), Jan Potocki (1805), E.T.A. Hoffmann (1816), centralizara-se nos efeitos ominosos do sobrenatural, a partir da sua invasão no cotidiano incauto, e aparentemente hodierno, dos personagens. Dessa alquimia, o medo e os seus degredos apresentar-se-iam como o domínio propício às incursões do improvável, uma das únicas respostas frente ao inominável ameaçador.

Assim, segundo os preceitos de Tzevan Todorov (1980), um dos grandes pioneiros no estudo do fantástico, mais do que a mera presença do sobrenatural, a narrativa deveria ser alicerçada pelo choque anafilático do irreal. Este só surtiria seus efeitos perversos, tanto para o personagem quanto para o leitor, acaso houvesse uma ambivalência entre a veracidade e a falsidade do fabuloso: “‘Cheguei a pensá-lo’: Eis aqui a fórmula que resume o espírito do fantástico. Tanto a incredulidade total como a fé absoluta nos levariam fora do fantástico: o que lhe dá vida é a vacilação” (Todorov, 1980, p.18). Portanto, o horror nasceria não apenas do bestiário espúrio, mas, sobretudo, da possibilidade insuspeita do ocorrido espreitar as barreiras do pacto ficcional, abalando as rédeas da percepção a partir do tom específico de sua estrutura.

Por essas veredas, nos cadafalsos da mente, por entre as grutas nodosas da fantasia, fendas forcejam à (*in*)*familiaridade* com o real (Freud, 1919), espreitando: a dualidade sacramentalmente profana de Romuald, monge que se apaixonara pela luxuriosa Clarimonde, suposto demônio vampiresco (*A morte apaixonada*, de Theophile Gautier, 1836); a irresistível sujeição do desejo, e suas consequências mortíferas, atada à exótica *Pata do macaco*, célebre conto de W.W. Jacobs (1902); o misterioso palpitar do *Coração delator*, de Edgar Allan Poe (1843), cujos ecos invadem as barreiras entre a vida e a morte, impondo-lhe seus segredos duvidosos.

Com esse poderio em mãos, os autores fantásticos exploraram, não apenas, os territórios herméticos e silenciosos entre os seus espaços narrativos, cenário mais propícios para a irrupção do horror, mas, por vezes, elaborariam os desvarios do terror mesmo nos cenários mais iluminados e caudalosos. Na realidade, alguns egrégios escritores ousaram desfiar suas parábolas, invadindo os bailes e as celebrações inebriantes que rechearam a Europa oitocentista, como

também, os carnavais originários e modernos, ebulindo as metástases da euforia aos degredos insalubres do horror.

Assim, fez-se na *Máscara da morte escarlata*, de Edgar Allan Poe (1842), em que a morte, disfarçada entre os inúmeros bailantes de um festivo e opulento castelo, moureja-se em busca de sua vítima pérfida, o nobre anfitrião nababesco que, alheio em suas muralhas, ignora a turba de doentes que colapsam às ruas, em desespero. Em vestes carnavalescas, hábeis em encobrir um corpo indigente e convalescido, a ceifadora de vidas invade o alegre recinto e, como um cão de caça, fareja sua presa incansavelmente por todos os aposentos. Ao encontrá-la, extirpa-lhe os sentidos, canalizando os olhares incrédulos das testemunhas, assombradas frente ao vil stratagem que amparava, sob uma bela *máscara* de feições rubras, o semblante assassínio do algoz. Nesse disfarce insidioso, capaz de absconder a face do mortífero, permitindo a invasão do suposto sobrenatural, produz-se uma ponte entre a banalidade festiva e o terror espúrio que condenará os incautos à morte. Não por acaso, tal indumentária, em diversos contextos, fora utilizada frequentemente ao longo das sociedades humanas, tanto em rituais tribais, quanto nas próprias celebrações do Carnaval:

No carnaval, a máscara não procura fazer com que os outros acreditem que aquele é um verdadeiro marquês, um verdadeiro toureador, um verdadeiro pele-vermelha, mas procura assustar e se beneficiar da liberdade reinante, ela mesma resultado do fato de a máscara dissimular o personagem social e libertar a personalidade verdadeira (Caillois, 2017, p.46).

Essa liberação, encarne de uma outra *persona* ou mesmo uma outra natureza aquém da humana - já que a máscara, numa noção ritualística, remete à reencarnação do divino ou do demoníaco (Lévi-strauss, 1979) -, ilustra o grande estopim da celebração *carnavalesca* (da etimologia latina *carne levare*, livrar-se da carne), na qual o corpo, e suas múltiplas vontades, expugna-se da carapaça insalubre do cotidiano e autoriza-se às errâncias do desejo: “Atrás da máscara, a face é devolvida ao verismo da solidão ou do sonho [...] O repugnante e o tímido se vingam: convertem-se no enigma que talvez atraia” (Barret, 1909, p.2). Tal oportunidade não seria, inclusive, rejeitada pelos demônios que, habilmente, disfarçam-se

ao longo da multidão, na espreita de sua revelação macabra. Eis a enunciação reveladora do poeta e cronista paraguaio Rafael Barret que, ao desmembrar o mistério e as balbúrdias do carnaval, evocando a natureza insólita das festividades, atenta-nos aos degredos que se imiscuem entre *os buracos da máscara*: “Sede somente vossos olhos; somente **os buracos sombrios onde desponta a alma nua...** somente o mistério]” (Barret, 1909, p.3).

A valsa (indômita) dos mascarados

Outrossim, voltando-nos as interlocuções entre o fantástico e a solidão, num primeiro momento, dificilmente, associar-se-ia o contexto burlesco e efusivo dos bailes carnavalescos com a temática da solidão ou mesmo do horror. Todavia, lembremo-nos que antes de uma condição espacial ou de estado de espírito, a solidão faz parte da estruturação psíquica do ser, cujos sentidos são indisfarçáveis e indissociáveis à mente, mesmo nos mais altos clamores da (não) presença humana. Por conseguinte, recuperando os dizeres coincidentes de Barret, a partir dos vislumbres do fantástico, da solidão e da temática carnavalesca, observar-nos-emos a angústia que se absconde n’*Os buracos da máscara* (1900), conto ilustre do francês Jean Lorrain, cujos matizes dialogam com a aparente contradição da presença solitária dos outros e o fortuito banquete que essa condição oferta ao efeito transgressivo do fantástico.

Na narrativa, acompanhamos os desvarios de um narrador personagem inominado que, no período fortuito das celebrações carnavalescas, persuade seu amigo de Jakels a convidá-lo a um restrito baile de máscaras, para o qual nunca fora convidado. Chegada à ocasião, trazendo-se a contento, com a devida máscara de veludo, o protagonista aguardava seu acompanhante enquanto ausculta a balbúrdia externa: “lá de fora, chegavam-me do bulevar, confusamente, o som das cornetas e os gritos desesperados de uma noite de Carnaval (Lorrain in Calvino, [1900] 2004, p.397).) Após a chegada do amigo, que se comportava estranhamente, quiçá, um efeito de seu disfarce, ambos os personagens trafegam rumo ao festim inusitado, ao passo que se aproximavam duma ambientação soturna e, até mesmo, tenebroso. De fato, tomado pela estranheza da paisagem e da interlocução silenciosa de seu (des) conhecido acompanhante, o narrador distancia-se, paulatinamente, das garantias da realidade cotidiana, cavalgando num porvir incerto:

“Por onde andávamos agora, encolhidos no escuro daquele fiacre extraordinariamente silencioso, cujas rodas não faziam mais barulho do que os cascos do cavalo pelas ruas calçadas de madeira e pelo macadame das avenidas desertas?” (Lorrain in Calvino, [1900] 2004, p.399).

Logo, chegado no longínquo casarão, o protagonista ver-se num ambiente insólito, cercado por pessoas mascaradas que, mormente, não ofertavam sua companhia, apenas um vazio espectral, como se os bailantes fossem meros ‘manequins’: “Eu sentia minha razão soçobrar no pavor; o sobrenatural me embrulhava! A rigidez, o silêncio de todos aqueles seres mascarados” (Lorrain in Calvino, [1900] 2004, p.402). A solidão, e as brumas do desespero, experienciam-se em meio à turba apática dos convidados, seres mascarados que contrastavam, terrificamente, com a indumentária dos arlequins e valetes, agora representados por uma inexpressividade claustrofóbica. No limite de sua razão, perdendo-se no horror dessa inexpressividade “anticarnavalesca”, o narrador arrebatava uma das vastas máscaras imóveis, desvelando a horrenda verdade: “Não havia nada, nada. Meus olhos apavorados só encontraram o oco do capuz; a túnica e a camalha estavam vazias. Aquele ser que outrora viveu não era mais que sombra e nada” (Lorrain in Calvino, [1900] 2004, p.402). Todavia, o terror maior se apodera do narrador quando ele mesmo hesita em desmascarar a própria face e, já convencido do vazio que usurpara a sua identidade, ele é acordado de seu sonho angustiante.

Contudo, o relato é inesperadamente rompido pela voz receosa do amigo De Jakels, que se depara com o protagonista balbuciando em meio ao seu sonho tenebroso, em verdade, o personagem nunca abandonara seus aposentos, adormecido pela prolongada espera de seu acompanhante. Assim, a narrativa se encerra com a revelação onírica, pesadelo inospitadamente tangível pelo consumo irrestrito do éter, bebida alucinógena que propagara, momentaneamente, as sendas do horrífico. Desse modo, com a evidência de uma realidade dominada pela percepção clarividente do sonhar - mesmo que as determinações de Todorov (1980) evidenciem a perda dos efeitos clássicos do fantástico, inclusive a descaracterização do gênero -, impõe-se a leitura freudiana que, longe de apontar um desfecho dos terrores narrados, enuncia o início de nossos questionamentos, pelo anúncio de um desejo inconscientemente propício a tais ressumbres nefastos: “[o sonho] esconde um núcleo primordial que reside uma

finalidade e um motivo mor, *a realização de um desejo*. Desanuviando a motivação do sonhar, Freud envereda na fugitiva manifestação do inconsciente” (Freitas, 2021, p.21).

Desse modo, exprimem-se os vínculos não apenas entre o terror, o vazio e a solidão, mas, concomitantemente, as regalias de um desejo destrutivo que conclama tais aparatos subjetivos, subsidiados, em nosso caso, nas paragens contraditórias do fantástico ficcional, expansões anímicas do *páthos* humano em suas mais variadas idiosincrasias. Nos *buracos da máscara*, nas cenas finais do relato, têm-se o correlato fantasístico do “cair para sempre”, a escuridão que se solidifica na face incauta do narrador e ressoa os significantes horríficos do silêncio e da solidão, expressões que não sinalizam, apenas, as maquinações do medo, mas o desejo inconsciente de se identificar ao vácuo tal qual visto nos múltiplos bailantes carnavalescos.

Logo, veste-se o vazio da máscara, veste-se uma pele capaz de incorporar o vazio, a despersonalização do ser que, na realidade, apenas reincide os reais intuitos, desde as calendas dos tempos arcaicos, de incorporar, vertiginosamente, a máscara: “A máscara transforma o corpo do dançarino que conserva a sua individualidade e, servindo-se dele como suporte vivo e animado, encarna um outro ser” (Chevalier, 2019, p.597). Delimitando o vazio, como se determina nas linhas finais do relato, a máscara modula-se à pele do narrador, limitando uma distinção entre o vazio devastador e a mínima noção de um Eu, aparentemente, perdido na silhueta aveludada do tecido indumentário.

Todavia, como bem aponta as perspectivas teóricas, a proteção convalescente da máscara só poderá sustentar-se a partir de um limite, num espaço de tempo que permita o retorno ao cotidiano, sem que se perca a distinção entre o usuário e o objeto anímico. Eis o caráter sedutoramente nefasto que singulariza o festim carnavalesco: “Por isso o baile de máscaras termina ao raiar do dia e o Carnaval é tão breve. A fantasia retorna à loja ou ao armário. Cada um volta a ser o que é. A precisão dos limites impede a alienação” (Caillois, 2017, p.74). No conto, a determinação do retorno também se delineia no final salvaguardor, no qual o acordar reincide os sentidos subjetivos do reencontro do si mesmo, amparo determinado pela voz amiga de De Jakels, que subside o ambiente favorável à sustentação da realidade, dissimulando as cercanias defensivas da despersonalização aniquiladora. Assim, descama-se a pele parasitária do vazio, ao passo que se renova as feições familiares da individualidade subjetiva.

O retorno: à guisa de uma conclusão

Entre as desarmonias telúricas e horríficas que se projetam no festim carnavalesco, com as presenças soturnas e dissimuladas que se insinuam por entre as reentrâncias dos mascarados, admitindo, ainda, os eventos da solidão como um dos aparatos estéticos das arquiteturas da ficção fantástica, presenciamos os enquadres contraditórios soerguidos pela produção arguta de Jean Lorrain, arauto do horror que assimilara a balbúrdia silenciosa dos bailes ao inóspito sentimento de solidão, súpula do terror que invade os Buracos da máscara. Neste trabalho, o estudo amparou-se nas aparentes distorções, revelações de estruturas fantásticas d'outrora, no qual o vazio, a solidão e o medo encontram-se na azáfama improvável dos bailantes mascarados, manequins que atestam as múltiplas peles nas quais o sobrenatural habita. Nesses termos, o fantástico de Lorrain, por mais que se afaste da perspectiva todoroviana, já que a narrativa destitui-se da dúvida e soluciona-se com a perspectiva onírica, adere-se a seu compromisso de romper com o delicado, mas perene, véu do cotidiano, permitindo que as testemunhas de seu efeito disruptivo vislumbrem as brechas do impossível.

Não por acaso, como já evidenciado, a narrativa fora utilizada exemplarmente por José Paulo Paes (1985) como mote metonímico, pois, na organização de sua coletânea de contos fantásticos, a narrativa de Lorrain titula a publicação, expondo a natureza metalinguística que a narração evoca, na qual o fantástico desvela as fissuras insignes da máscara cotidiana, revelando sua natureza inóspita. Outrossim, por esses termos, ambas as ameaças, externas e internas, mesmo em suas evanescências, catalisaram seus efeitos a partir da *máscara*, objeto capaz de converter as delícias burlescas do carnaval no cenário ominoso e infame, próprios do horror.

Referências

Anzieu, Didier. **O Eu-pele**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989;

Barret, Rafael. **O carnaval**. publicado em La Razón, de Montevideo, no dia 24 de fevereiro de 1909

Caillois, Roger. **Os jogos e os homens. A máscara e a vertigem**. Traduzido por Jorge Ferreiro. Fondo de Cultura Económico, 1994.

Calvino, Italo. **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo, 2004.

Cesarani, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Ed. UFPR, 2006;

Freitas, Matheus. **A bárbara devastação das petúnias: escassez, excesso e desejo na contística de Murilo Rubião** / Matheus Pereira de Freitas, Hermano de França Rodrigues. - João Pessoa: Editora do CCTA, 2021. (Coleção Pós Letras; v.9)

Freud, Sigmund. **Obras incompletas de Sigmund Freud: O infamiliar [Das Unheimliche]: seguido de O homem da Areia, de E. T. A. Hoffmann**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

Lévi-strauss, Claude. **A via das máscaras**. Editorial Presença, LDA. Lisboa: 1979;

Lovecraft, H.P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2020;

Paes, José Paulo. Introdução. In: _____. **Os buracos da máscara: antologia de contos fantásticos**. São Paulo: Brasiliense, 1985a. p.7-17

Roas, David. **Ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

Todorov, Tzevan. **Introdução a literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1980;

Vax, Louis. **A arte e a literatura fantásticas**. Coleção Arte e Filosofia. Lisboa: Arcádia, 1972.

CONFRARIAS DO VAZIO, DEGREDOS DA MEMÓRIA: A POÉTICA MONTANHESCA SUBJAZ O SÍMBOLO, DE VIRGINIA WOOLF

Rebeca Monteiro Ayres de Sousa³⁸

Preâmbulo

Destituídos do ato da fala e inseridos num silêncio fundante, indivíduo e sentido encontram-se amalgamados. Eis que a linguagem cumpre a função de delimitar a cinesia dos sentidos, afinal todo signo deve haver significado. Assenta-se, à luz da montanha, que tais sentidos estão cravados e sedentarizados pela linguagem e, mediante o anseio de transgredir, idiosincrasia da Modernidade, o artista, refreado pela impotência de transpor o sensível ao material linguístico, intenta escapar da prisão dos significados triviais da língua através do vazio-silêncio da arte (Sontag, 2015).

Desse, no imperativo de investigar as particularidades do discurso literário, fixou-se o objetivo geral de analisar as formas do silêncio no conto *O Símbolo*, de Virginia Woolf ([1941] 2023), leitura essa amparada nos alicerces teóricos de Humphrey (1976), Chevalier (2015), Orlandi (2007), Sontag (2015), Násio (2010) e Freud (1923), tecendo um vínculo entre o silêncio, a pulsão de morte e a ficção do Fluxo da Consciência.

38 Possui graduação em Letras, com ênfase em Português pela Universidade Federal da Paraíba (2021). Atualmente é mestranda na linha de Leituras Literárias e cursa segunda graduação em Letras - Inglês, ambos os cursos pela Universidade Federal da Paraíba. Pesquisadora do Grupo de Estudos em Antropologia Literária (GEAL).

O inventário do vazio

Segundo o viés psicanalítico, ciência que compreende a potencialidade incauta do inconsciente, e as respectivas peregrinações do Eu frente às demandas do seu desejo, o silêncio poderia ser caracterizado como um dos elementos que subjaz a incapacidade representativa do campo simbólico em relação ao poderio imanente das moções inconscientes. Assim, segundo os preceitos primordiais do saber freudiano, as manifestações do inconsciente (presentificadas nos sonhos, nos sintomas, nos chistes e nos atos falhos) representariam apenas a tênue camada passível de ser traduzida, correspondente a uma “verdade”, há muito, esquecida, silenciada pelas próprias artimanhas que resguardam os mecanismos estruturais da psique:

Os conteúdos do inconsciente não são as pulsões* como tais, pois estas nunca podem tornar-se conscientes, mas o que Freud denomina de ‘representantes-representações’, uma espécie de representantes das pulsões, baseados em traços mnêmicos. Esses conteúdos, fantasias e roteiros em que as pulsões estão fixadas buscam permanentemente descarregar-se de seus investimentos pulsionais, sob a forma de moções de desejo” (Roudinesco, 1999, p.377)

Porquanto, para além dessa relação própria do sistema inconsciente, e o que diz respeito ao inacessível hemisfério das experiências primordiais do ser, forja da nuclearidade egóica (Freud, 1923), observa-se uma outra dimensão do silêncio que se inscreve na própria manifestação da *pulsão de morte* e seu caráter repetitivo e destrutivo. Fora em seu *Além do princípio do prazer* (1920) que Sigmund Freud determinara as origens absconditas da pulsão primordial, força arcaica que subjaz o próprio princípio da pulsão de vida, revelando a silente introspecção anterior à existência: “Se é lícito aceitarmos, como experiência que não tem exceção, que todo ser vivo morre por razões *internas*, retorna ao estado inorgânico, então só podemos dizer que o objetivo de toda vida é a morte, e, retrospectivamente, que o inanimado existia antes que o vivente” (Freud, [1920] 2010, p.149).

Aliando-se ao silêncio enquanto representação dos desejos extravaiados, permeia a perspectiva sontagiana do irrealizável ato de descrever o silêncio cru, apenas projetando-o por meio de alusões,

afinal, “em lugar do silêncio puro ou alcançado encontram-se vários movimentos no sentido de um sempre retrocedente horizonte de silêncio.” (Sontag, 1987, p.17) Sob a perspectiva de remeter ao silêncio, infere-se a necessidade antitética de identificar a outra face, oposta ao meio circundante inenarrável, do silêncio: faz-se necessário elucubrar o som e a linguagem para moldar a lacuna inaudível.

Ainda estendendo-se à impossibilidade de ser dado e vivenciado puramente o sentido, presume-se que o mundo transposto será construído a partir da relação com o outro - através do olhar do outro, da memória do outro, do repertório do outro - (Faraco, 2009), assim, urge a necessidade de despedaçar a arte, romper o objeto estético, que, no âmbito das produções literárias, será traduzido na fragmentação da narrativa moderna, violando uma linguagem saturada de índices sociais de valor. Dentre as maneiras de concretizar a crise à palavra, eis o experimento artístico da ficção do fluxo da consciência, fenômeno do século XX, constituinte, para Humphrey (1976), numa hibridização de gênero e técnica em que, no contexto woolfiano,

[...] o tema deixa de ser um grupo específico de seres humanos; é a vida e a morte, a alegria e a dor – salientando-se mais especificamente dois temas, o isolamento do espírito humano individual e o contraste entre a experiência ordenada e fragmentária de viver e a verdade ideal ou beleza à qual a mente humana aspira. (Humphrey, 1976, p. 91)

Não por acaso, a moureja enigmática, capaz de desestruturar o discurso, estorva os meios de diálogo com o leitor, tão estimado pelas demais vertentes literárias, caminhando ao não-dito visceral, inacessível à consciência. Em meio a caracterização do estilo woolfiano, Humphrey convoca o parecer da própria autora a respeito da incumbência autoral: desnudar *o espírito inconstante, desconhecido e irrestrito* da vida deve ser o ímpeto dos romancistas para Woolf.

Com efeito, admitindo que o tema elementar da prosa de Virginia Woolf, embora demonstre uma suposta conjuntura ordinária, jorra significações a partir de referências simbólicas. Nos contornos da *monstruosa combinação* (Humphrey, 1976, p.1), intitulada fluxo da consciência, o teórico a caracteriza pelo contraste conteudístico idouro, à dispare preocupação com aquilo que se *faz*, percorrendo sobre motivos e ação, a experimentação modernista devota-se em

pronunciar aquilo que se é, domínio da existência humana. Constrói-se através desse deslinde, uma ponte entre a intenção dos difusores do fluxo da consciência ao silêncio fundante orlandiano, afinal, “[...] o silêncio não fala. O silêncio é. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido é.” (Orlandi, 2007, p. 31)

Diante das elucubrações teóricas em torno das distorções da ausência de som, poder-se-á verificar, em especial no caso deste trabalho, o conto *O símbolo*.

A silente sinfonia da Montanha

O meneio paradoxal de articular em palavras o inefável assemelha-se à diligência infecunda da personagem-escritora de *O Símbolo*. O conto, rascunhado por volta de 1932, pode configurar-se como um dos últimos projetos de ficção escritos por Virginia Woolf, que, impresso em março de 1941, antecedeu o angustiante falecimento da autora, no mesmo mês da publicação. O texto sofreu múltiplas alterações editoriais - incluindo o título, que oscilou entre *Sketches*, *Inconclusions* e *The Symbol* -, promovendo um tom inacabado, característico do esboço à prosa. A imprecisão que envolve a escrita do conto woolfiano aparenta, (in)diretamente, corroborar a presente leitura, posto que o ato da escrita pendente assemelha-se ao frustrado intuito da personagem-escritora em atribuir significações perante à montanha.

Unido ao fator deífico, infere-se as noções de eternidade e de imutabilidade baseadas na extensão e na verticalidade, próprias da montanha. Ora, observar do topo da montanha tem potencial de representar o intocável, sublime sensação de paz face ao cenário distante. Retomando o conto, pinta-se as feições da montanha pelo horizonte, caracterização feita a partir de outras figuras representantes do inacessível e inabitável silêncio:

Havia uma pequena reentrância no cume da montanha, como uma cratera na lua. E ela estava cheia de neve, iridescente como um peito de pombo, ou de um branco mortal. [...] Era alto demais ali para a carne que respira ou a vida que se reveste de pelos. (Woolf, [1941] 2023, p. 355)

Fonte concreta originária é símile à **lua**, habitualmente utilizada enquanto metáfora do processo de renovação, tendo em vista que é

constituída por fases e, conseqüentemente, por mortes, lida como o *primeiro morto* (Chevalier, 2015). Relacionando a conceituação da lua ao silêncio e à montanha alicerçada por Woolf, a imagem do satélite natural intersecciona-se justamente pela ausência de vida e pelo caráter oculto: de forma análoga à impossibilidade de percorrer esse espaço, a montanha carrega a representação do intangível, em virtude de caracterizar-se como ambiente silenciosamente inabitável, *alto demais ali para a carne que respira ou a vida que se reveste de pelos*.

Um elemento que perfaz as metáforas analisadas parece pulsar no trecho selecionado - o branco incógnito da lua, o branco gélido da neve, o *branco puro*. O tom alvo denota a revelação, porque, ressonante ao silêncio transcendental que precede e sucede a linguagem, retrata concomitantemente ausência e soma das cores, início e fim, “um nada anterior a todo nascimento, anterior a todo começo” (Chevalier, 2015, p. 142). Portanto, a montanha simbólica é paradigma da passagem de renovação da vida à morte, retratada, inclusive, por meio da dicotomia entre esse branco mudo-ausente e o vermelho *cor-de-sangue*, presente também a seguir:

Os túmulos no vale - pois havia de cada lado uma vasta encosta; [...] no fundo, uma aldeia, um hotel, um cinema e um cemitério -, os túmulos no cemitério da igreja perto do hotel lembravam os nomes de vários homens que ao escalar tinham caído. (Woolf [1941], 2023, p. 355)

Mimetizando o olhar da protagonista, deslocando a pintura do pico da montanha em direção à cidade, ainda observa-se a fixação à montanha atrelada ao seu caráter mortífero: o espaço é descrito pelos túmulos no vale. Por um viés linguístico, o retrato do vilarejo é um aposto, portanto, expressão dispensável em relação às mortes ocasionadas pelas tentativas de escalar a montanha. Também sobre põe-se o andamento simbólico do círculo, afinal o trecho inicia e termina pela mesma figura, analisado enquanto reminiscência do silêncio, absoluto, alfa e ômega.

Alicerçado no budismo, o Princípio freudiano de Nirvana, revela uma tendência do funcionamento psíquico ao alívio de excitações, à anulação de tensões. Consolida-se, então, um vínculo entre a ascese, o símbolo da montanha e o silêncio: a figura da montanha enquanto ascensão ao Divino; Em Woolf, a personagem central escreve que a representação estereotípica desse relevo é que “Estamos sempre subindo uma

montanha” (Woolf, [1941] 2023, p. 356), quer dizer, a visão bivalente de que a humanidade empenha-se em alcançar o cume do desenvolvimento/da elevação a todo tempo, dedica-se a vivenciar a ascese. Atrelado a isso, o ímpeto de trazer todo desejo ao nível zero vincula-se ao silêncio, pois esse processo implica o aquietamento das pulsões.

No segundo momento da narrativa, ainda buscando desvendar o sentido além do cume tangível, a personagem guia-se pela memória dos últimos meses com sua mãe, questionando-se *inconsequentemente* - “Por que será que isso me faz pensar na ilha de Wight?” (Woolf, [1941] 2023, p. 356) - até mencionar que “a montanha me fez lembrar de como eu vislumbrava a morte dela como um símbolo” (Woolf, [1941] 2023, p. 356). Seguindo a lógica da associação-livre e da técnica literária do fluxo de consciência, a protagonista estabelece uma elaboração a partir da repetição de espiar a montanha, depreendendo-se o encadeamento montanha-morte-mãe.

De maneira análoga ao que propõe Humphrey, a protagonista de *O Símbolo* pressente o insustentável obstáculo de difundir sua perspectiva em palavras - para além do *lugar-comum* - escoltando-se às recordações de quando viajou com sua mãe à ilha de Wight. Aqui, emaranha-se um triângulo simbólico entre as perspectivas visuais: o novo olhar inaugurador após escalar a montanha; a vista atual da bancada contemplando a cidade “como um camarote num teatro” (Woolf, [1941] 2023, p. 355); e a posição de relatora que assumiu com o intuito de retratar a paisagem para sua mãe “eu ficava em pé na sacada, quando o barco chegava, e descrevia os passageiros” (Woolf, [1941] 2023, p. 356). Em harmonia com a atuação da natureza inconsciente, tem-se uma tendência à repetição, refazer o distanciamento dos outros por um espaço observador, apartadamente alto dos demais. Tem-se que, antes de reconhecer a relação montanha-morte-mãe, a personagem repetiu o olhar à montanha sem se dar lembrança do que isso evoca nela, num estado de silêncio contemplativo, lacuna sonora que é elemento constitutivo da elaboração de sentido (Orlandi, 2018).

Enquanto topo da montanha, o falecimento da mãe é primeiramente esboçado através da condição de autonomia, visto que tocar o cume da montanha metafórica caracteriza-se em pôr seu futuro desejante em ação, daí propende-se um desejo dual, pois ao desejar encurtar o próprio sofrimento, natureza do lado narcísico em satisfazer a tensão inevitável da morte, o sentimento também reverbera a

castração, em que assume-se a inexorável condição da existência, de que todo humano sucumbirá eventualmente:

Pensava que, se eu pudesse chegar àquele ponto - quando ficaria livre - nós não pudemos nos casar, como você se recorda, antes de ela morrer. Uma nuvem serviria então, em lugar de montanha. Pensava que, quando eu chegasse àquele ponto - e nunca disse a ninguém; pois isso parecia tão impiedoso; que eu estaria no cume. E eu podia imaginar tantos lados! (Woolf, [1941] 2023, p. 356)

Seguindo a técnica literária do Fluxo da Consciência, a personagem-escritora aparenta justificar seu desejo mordaz antes de o assumir, ela requisita a compreensão de sua irmã-leitora e remove o peso da inamovível morte-montanha à leveza da nuvem fugaz, assim, conjectura-se que a experiência conflitante da protagonista esbarra na própria forma do discurso. Sobre esse aspecto, a utilização excedida dos hífens, como elemento que se intromete ao dilema pulsional, não exclusivo do trecho selecionado mas que percorre todo o conto, fragmenta a lógica estrutural do texto. O caráter iridescente do pombo faz seu retorno pela personagem que imagina a vida posterior a morte de sua mãe, desejo silêncio é possibilidade, porque ainda não foi quebrado, a linguagem/o ato ainda não se consolidou, mero horizonte.

Cronologicamente após o falecimento de sua figura materna, a personagem, no tempo presente da narrativa, é mãe como sua mãe um dia fora. Dentro do escopo da maternidade, a personagem não tem nome, nem menciona o nome de seu narratário, em contrapartida, nomeia os descendentes da família. Revela-se um papel empenhado em conter as pretensões da família na personagem, visto que ela mesma não pôde amparar a doença de sua mãe. Atrelado a isso, ao fim do conto, sem chegar a uma conclusão adequada, do que de fato representa a montanha, a escritora-mãe demonstra sua preocupação final resguardada à nova geração: “Lembranças às crianças”. Dessa forma, traça-se um espelhamento da relação mãe-filha.

A montanha enquanto símbolo é uma questão sem solução, entendida não como batalha perdida de demonstrar um sentido único sublime, mas uma abertura de significações que escapam

à escritora-personagem e ao leitor: Circunstância concordante à perspectiva sontagiana do silêncio, em virtude da (não-)resposta simbólica assemelhar-se ao silêncio-vazio, ausência que “mantém as coisas abertas” (Sontag, [1969] 2015, p. 27) e ao silêncio-espaço da psicanálise do silêncio que antevê a elaboração do tratamento, no contexto da clínica (Nasio, 2010), e aos degredos indecifráveis do próprio inconsciente.

Considerações Finais

Reitera-se o papel da montanha, objeto fulcral no enredo de *O Símbolo*, capaz de guiar a transformação da personagem principal, ruptura arquetípica do Fluxo da Consciência. Por constituir-se de um símbolo, o cume supremo é definido por um terremoto de alusões - a lua, o pombo e o branco - todos que, pelas perspectivas chevaliana (2009), orlandiana (2007) e sontagiana (2015), dialogam na construção de sentido do silêncio categórico.

Após idealizada a imagem da montanha, estreita-se a cena ao ato de escrita da carta, processo que disfarça-se em monólogo interior, afinal, o conteúdo escrito pela personagem demonstra texturas distintas de sua consciência. A protagonista prostra-se enquanto observadora da montanha, daí formulou-se um embaraço de perspectivas, tracejadas por sua psique: as memórias reminiscentes de sua mãe, a visão da bancada como espectadora da cidade e o desejo de escalar o pico, ansiando vislumbrar um novo ângulo transcendido. Perspectivas essas amontoadas que repetem o anelo (in)consciente de reparar o trauma vivenciado pela morte, submetendo-se ao preceito freudiano da dinâmica pulsional.

Compreendendo as limitações deste capítulo perante a inesgotável expressão literária de Woolf, aponta-se possibilidades acadêmicas diante das elucubrações evidenciadas: são escassos os trabalhos sobre o *corpus* em evidência, com tendência a privilegiar o contexto histórico-familiar da autora. Portanto, abrem-se brechas a outros enfoques críticos, como a maternidade e a solidão, ou, a partir de perspectivas psicanalíticas distintas.

Referências

Chevalier, J. **Dicionário de Símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução de Vera da Costa e Silva [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015;

Faraco, C. A. Criação ideológica. In: _____. **Linguagem e diálogo**: as idéias lingüísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola, 2009. (p. 45 - 97);

Freud, S. **Sigmund Freud Obras Completas volume XIV: História de uma neurose infantil (“O Homem dos Lobos”), Além do Princípio do Prazer e outros textos (1917-1920)**; São Paulo: Companhia das Letras, [1920] 2010;

Humphrey, R. **O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros**. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976;

Nasio, J. -D. **O silêncio na psicanálise**. Tradução de Martha Prada e Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010;

Orlandi, E. P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007;

Roudinesco, E. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999;

Sontag, S. A estética do silêncio. In: **A vontade radical: estilos**. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, [1969] 2015;

Woolf, V. **Contos Completos**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Editora 34, 2023.

O MAL BENEPLÁCITO DO EU: NOTAS SOBRE O SUFRÁGIO DO RACISMO TRADUZIDO NO CONTO *NEGRO*, DE RINALDO DE FERNANDES

Frederico de Lima Silva³⁹
Hermano de França Rodrigues⁴⁰

O racismo é “uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam”, afirma Almeida (2018, p. 25), em seu livro *O que é racismo estrutural?*. Essa conceituação empregada pelo atual ministro dos Direitos Humanos e da Cidadania do Brasil diz sobre um fenômeno que, apesar de rechaçado pelo discurso social, demonstra estar presente no contubérnio brasileiro, o qual toma, não raro, certas falas eivadas de preconceito étnico-racial como mera jocosidade. Essa disposição de inferiorização da alteridade da população negra, na atualidade, vem se tornando

39 Doutorando em Letras (Literatura, Teoria e Crítica) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba. Bolsista da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba (FAPESQ-PB). Membro do Grupo de Pesquisa em Literatura, Gênero e Psicanálise (LIGEPSI-UFPB-CNPq). E-mail: frederico.lima@academico.ufpb.br.

40 Possui Graduação, Especialização, Mestrado e Doutorado, em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba. Professor Associado I, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB).

uma prática combatida, cada vez mais, por meio de medidas que visam à punição penal dos seus praticantes, todavia, mesmo que o Estado atue como regulador dessa dinâmica, também nos deparamos com o fato de que ele próprio, pela sua condição imperativa e representativa dos membros que o instituem ao longo do tempo, acaba ostentando um mecanismo perverso de manutenção desse mesmo transcurso e, com isso, concede ares de anuência para os delitos praticados não só pelos cidadãos, mas também aqueles executados mediante o arranjo jurídico que o compõe (Mbembe, 2014, p. 66).

Esse cenário pode ser observado em inúmeros escritos literários brasileiros, os quais testificam o racismo como um sintoma do mal-estar presentificado no cotidiano da grande parcela da população negra. O conto *Negro*⁴¹, publicado na coletânea *Contos Reunidos*, do escritor Rinaldo de Fernandes, acentua como o preconceito racial encontra-se incutido na cultura, ao narrar a breve trajetória de Edmundo, homem negro que vê sua saúde e sua vida definharem ao tentar garantir sua convocação para o cargo ao qual ele foi aprovado em concurso:

O elevador escancara-se - e o negro vai parar ao lado do ascensorista [...]. O negro fica observando os números que correm: 13... 14... 15... 16... - 18º - comanda o ascensorista. Este é o andar que o negro deseja. [...] O negro segue. Passa a porta. Chega-se à recepcionista - diz que quer falar com o chefe do setor de admissão do banco. (Fernandes, 2016, p. 42-43).

Como fica evidente, a história é contada sob o olhar de um narrador observador, que alteia propositalmente a raça do personagem, nas duas primeiras páginas do conto, de modo a enfatizar que aquela é sua característica mais importante naquele panorama. Essa repetição do termo *negro* como anunciador e substantivação do protagonista parece-nos, do ponto de vista estético, um elemento muito comum na escrita de Fernandes, o de acentuar o *realismo traumático*⁴² que condiciona suas personagens a uma espécie de repetição como forma de integrar determinado acontecimento ou idiossincrasia traumática, impassíveis de simbolização, através de sua recapitulação. Apesar do protagonista não mais ser referido como negro nas páginas seguintes, o ser negro continuará sendo o seu emblema maior no

41 Originalmente, publicado no livro *O Caçador* (Editora da UFPB, 1997).

42 Termo cuja criação é atribuída ao crítico de arte e historiador americano Hal Foster.

contato com os demais personagens da trama, porque, sendo negro em um ambiente onde a negritude é um componente heteróclito, Edmundo não deixará de ser “a figura perfeita de uma sombra personificada” (Mbembe, 2016, p. 30), algo que se sobressai, em especial, no seu contato com o responsável aquele que seria o responsável pela sua admissão na empresa, que, mesmo não sendo explicitamente descrito como homem branco, o narrador dar a entender que sim, o que confere uma dissimilitude ainda mais agravada entre os sujeitos da cena, conforme se nota na seguinte passagem:

Um senhor atrás da escrivadinha, o paletó na poltrona, anota algo. [...] Faz, mesmo, que o homem não está ali. Aí, parece, se arrepende: [...] - O senhor deseja?... Diz o homem que fez, ultimamente, concurso aqui para o banco e tirou o terceiro lugar. Que acontece: chamam até o vigésimo colocado, e nada do seu nome. Terceiro lugar! (mostra nos dedos). O nome no jornal e tudo. O recorte já agora na mão, mostrando para o outro. (Fernandes, 2016, p. 43-44).

Diante do apresentado, o chefe do setor, Dr. Anselmo Bastos, mostra certa incredulidade, como se não confiasse nas palavras do protagonista, mesmo este lhe apresentando o seu nome gravado no testemunho impresso no jornal. A cena acima, no todo, deixa insuspeita a indiferença do burocrata em relação àquele homem que, mesmo aprovado em terceiro lugar no concurso citado, viu outros candidatos – que pela proposital omissão, dar-se a entender que são brancos – assumirem o cargo mesmo sendo aprovados em posições posteriores. A pouca importância dada ao apelo do protagonista, coisificado e desumanizado pela cor de sua pele, assinala não apenas uma hierarquia entre homens em posições de poder diferentes, mas também da distinção de valor que o fator racial acrescenta a essa dissemelhança, isto é, um rastro de outros residuais, os quais depõem sobre como a raça, sendo signo, produz “no seio de uma estrutura onde o estado e os grupos que com ele se identificam produzem e reproduzem seus processos de instalação em detrimento de a expensas dos outros que este mesmo processo de emergência justamente secreta e simultaneamente segrega” (Segato, 2015, p. 2).

Com vistas a se livrar do problema, no caso, Edmundo, direciona-o para outra pessoa, Dr. Jaime, com a promessa de que ele resol-

veria o entrave. Esse avaliou a causa de personagem, prometendo-lhe máximo empenho, mas sem dar qualquer garantia: “Por último, Dr. Jaime sustentou que levaria o caso à presidência do banco. Assim, que ele esperasse um pouco mais” (Fernandes, 2016, p. 45). Notemos que, apesar da burocracia típica das empresas brasileiras, a posição dos representantes do banco salienta o pouco ânimo frente à problemática apresentada por Edmundo, o qual provou estar sofrendo uma injustiça pela instituição, o qual, certo de que sua causa não seria atendida, procura um advogado e expõe seu infortúnio:

O advogado, paciente, escutou-o de sua poltrona, a mão segurando o queixo. Edmundo contou-lhe a sua história toda, as andanças, o desperdício de tempo, a necessidade; bem detalhada - idas e vindas. Que foi tudo à toa. Que não admitia isso. Que não podia mais ficar assim. Que não confiava no tal do Dr. Jaime. Que isso não é justo. Que vai abrir processo. Que o nome saiu no jornal (voltava a mostrar o recorte, no nome sublinhado de caneta). (Fernandes, 2016, p. 45).

O fragmento acima reforça o horizonte que foi se desenhando até então, que representa uma das vicissitudes comuns vivenciadas pela comunidade negra, a de terem seus direitos, quando não negados de imediato, protelados ao máximo ou tendo a responsabilidade transferida para a própria vítima, o que deixa nítido o preconceito estrutural por parte da entidade, a qual é personificada pelo chefe do setor. Vê-se, em seus pormenores, o famoso paradoxo da modernidade, conceito apresentado por Izcovich (2006), que diz do desazo de um sujeito, como é o caso de Dr. Anselmo, em lidar com as faltas e privações alheias, as quais sinalizam, num psiquismo essencialmente neurótico, as suas próprias penúrias constitutivas, o que será entendido de forma angustiante/ameaçadora, sobretudo em relação a uma posição de privilégio já ocupada; em outras palavras, “basta que uma contingência perturbe o que ele havia programado para que ele conclua que a responsabilidade é do Outro” (Izcovich, 2006, p. 13-14 apud Silveira, 2023, p. 100 tradução da autora).

Em uma posição de desprestígio perante um organismo mais poderoso, situado em um escopo econômico, Edmundo testifica uma asserção muito pontuada pelos estudiosos do racismo instituciona-

lizado, a qual denota como o racismo arrevesa o acesso e a consequente permanência do negro em certos ambientes e posições tipicamente ocupadas pelas pessoas de pele branca, aspecto que acaba “determinando uma marca psíquica de impedimentos e de manutenção de um lugar social de subordinação e inferiorização” (Silva, 2017, p. 87). Como demonstra a narrativa de Fernandes (2016), as consequências desse mal-estar, presentificado no racismo estrutural sofrido por Edmundo, não afetará o personagem apenas no âmbito civil, mas como reflexo da precarização de sua subjetividade, a qual, após longos três anos de batalhas judiciais, passa a ser somatizada no seu corpo, já incapaz de digerir a injustiça institucionalizada que o impedia de exercer o seu direito enquanto, acreditava ele, de cidadão, o que podemos observar no fragmento:

Edmundo cortou muita calçada, tomou muito cafezinho nas salas de espera. Após três anos, sem que a sua questão tivesse solucionada (um pedido de revisão da prova girando em várias mesas), descobriu a úlcera. [...] Escreveu para o presidente da República. Tremelicou pelas praças. Numa tarde de janeiro, quando seguia mais uma vez para o escritório do advogado, um ônibus o atropelou ao atravessar a avenida. E, uma outra vez, seu nome voltou a ser linha de jornal. (Fernandes, 2016, p. 45).

O destino de Edmundo, que concebe a possibilidade de uma infeliz fatalidade, também nos permite um vislumbre de tragicidade, isso porque a morte do protagonista espelha o caráter necropolítico presente na dinâmica da estrutura social, onde o personagem de Fernandes se torna um exímio representante de como o racismo expõe, em sua prática, não apenas um real do corpo tatuado pelo preconceito, mas também um real do desamparo que o negro enfrenta no estrato civilizacional. Ante a incapacidade de lidar com essa realidade, concreta e anímica, de desarrimo não apenas como mais um ente social cujo projeto civilizatório não concede as garantias, simbolicamente, prometidas, o herói sucumbe à vilania; nas palavras de Marinho (2021, p. 228), ele se “desespera mortalmente [...] quando luta contra a sua descolonização, contra si mesmo [...], que inevitavelmente entrará em conflito com o establishment, o estabelecido, interna e externamente”, testilha documentada na nota do jornal, a qual noticia o atropelamento:

Algumas testemunhas do acidente garantem que Edmundo dos Santos se jogou debaixo do coletivo. [...] Edmundo deixa mulher e dois filhos menores. [...] Um tio da vítima disse à nossa reportagem que Edmundo andava muito esquisito ultimamente. Não sabia bem, mas talvez fosse porque o ex-marchante tivesse com receio de perder uma questão na justiça, relacionada um concurso que ele pres- tou há uns três anos atrás. (Fernandes, 2016, p. 45-46).

Mbembe (2018), em seu ensaio *Necropolítica*, demonstra as consequências desse imperativo que incide sobre a população negra, de quem Edmundo é signo literário que presentifica como o preconceito institucionalizado tem o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer, “Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como implantação e manifestação de poder” (p. 5). Como podemos observar no exíguo conto de Fernandes, o protagonista negro, embora lute para ocupar seu lugar por direito, desejando e projetando um “futuro identificatório antagônico em relação à realidade de seu corpo e de sua história étnica e pessoal” (Costa, 1983, p. 5), o próprio mecanismo institucional enceta em seu desfavor, o que nos permite conjecturar o personagem foco de nossa análise como insígnia ficcional de um mal-estar inerente à cultura brasileira, na qual a população afrodescendente é, à revelia, “herdeira desse passado histórico que se presentifica na memória social e que se atualiza no preconceito racial, [...] afetando sua própria possibilidade de se constituir como indivíduo no social” (Nogueira, 1998, p. 35), ou seja, fazendo com que, em parte, permaneça na condição de fantasma, cuja subjetividade, cuja alteridade representa apenas mais um número nas estatísticas do “holocausto” negro brasileiro.

Em contraste com as representações, até pouco tempo, comuns do negro na literatura nacional, onde, especialmente na prosa, exercia “um lugar muitas vezes inexpressivo, quase sempre de coadjuvante ou, mais acentuadamente no caso dos homens, de vilão” (Duarte, 2014, p. 2), vemos na narrativa *Negro* um indivíduo que averba seu protagonismo na pele, no corpo, na vida. Com traços policialescos, a narrativa de Fernandes (2016) nos convida não apenas a ver, mas também a enxergar seu herói, Edmundo, em um mar-

tírio burocrático e subjetivo com vistas a obter reparação por uma injustiça institucional. Negro e pobre, o personagem ocupa uma posição de desvantagem frente à máquina administrativa, expondo como são erroneamente díspares as posições de poder ocupadas por entes sociais que, mesmo contribuindo, à sua maneira, para a sustentação do laço social, não possuem as mesmas medidas de apoio do *establishment*.

Ao longo da nossa análise, tornou-se evidente como, diante da recusa da conceção do seu direito, Edmundo deixa vir à tona os efeitos mais nocivos do racismo enquanto sintoma do mal-estar vivenciado por grande parte da população negra no Brasil. O protagonista de Fernandes, diferentemente do que possa esperar para o desfecho da história de um personagem que enfrenta desafios aparentemente maiores do que si, sucumbe diante do aparelhamento estrutural, deixando ostensivas as fraturas, os traumas como assim intendia o psicanalista húngaro Sándor Ferenczi (1933 [2011]), a partir de uma desautorização do testemunho da vítima.

O racismo estrutural imposto ao personagem escancara como essa manifestação de ódio e repulsa ao (des)semelhante dá relevo ao sintoma social do nosso cotidiano, que maleficia, sobremaneira, a vida das pessoas negras, deixando tamborilado em sua pele, em seu corpo, em suas vidas, marcas trágicas em níveis psíquico, social, econômico e jurídico, como assim pôde ser traduzido nesse Edmundo; um de tantos outros e outras que, não raro, a sociedade omite, mas que a literatura, insubmissa, faz emergir.

Referências

Almeida, S. L. **O que é racismo estrutural?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

Costa, J. F. Prefácio. In N. S. Souza. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

Duarte, E. A. Faces do negro na literatura brasileira. In **Portal Literafro**. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/arquivos/Artigo_EAD_Faces_do_negro_na_literatura.pdf> . Acesso em 11 set. 2023.

Ferenczi, S. (1933). Confusão de línguas entre os adultos e a criança. In Ferenczi, S. **Obras Completas Psicanálise IV**. São Paulo: Martins Fontes, 2011, pp. 111-121.

Fernandes, Rinaldo de. Negro. In: **Contos reunidos**. Barueri-SP: Novo Século Editora, 2016. (Coleção talentos da literatura brasileira).

Marinho, N. C. Psicanálise e necropolítica: um ponto de vista psicanalítico. In: **TRIEB**, vol. 20, nº 1, 2021, pp. 223-229. Disponível em: <<http://www.bivipsi.org/wp-content/uploads/2021-sbprj-trieb-v20-n1-15.pdf>>. Acesso em 09 set. 2023.

Mbembe, A. **A crítica da Razão Negra**. [trad. de Marta Lança]. Lisboa: Antígona, 2014.

Mbembe, A. **Necropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

Nogueira, I. B. **Significações do corpo negro**. Orientador: Iray Carone. 1998. 146 f. Tese (Doutorado em Psicologia), Instituto de Psicologia, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 1998.

Segato, R. L. **Raça é signo**. [Série Antropologia]. Brasília, 2015. Disponível em: <<https://direito.mppr.mp.br/arquivos/File/segatoracaesigno.pdf>>. Acesso em: 09 set. 2023.

Silveira, L. C. O racismo estrutural da civilização e a especificidade do discurso do analista. In **Stylus Revista de Psicanálise**, n. 41, São Paulo, março, 2023, pp. 95-108. Disponível em: <<https://stylus.emnuvens.com.br/cs/article/view/559/624>>. Acesso em: 11 set. 2023.

Silva, M. L. Racismo no Brasil: questões para psicanalistas brasileiros. In: Kon, Noemi Moritz; Abud, Cristiane Curi; Silva, Maria Lúcia da. **O racismo e o negro no Brasil: questões para a psicanálise**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017, pp. 71-75.

Wilson, E. O. **Da natureza humana**. São Paulo: Quieroz, 1981 [1978].

DAS PRIMÍCIAS INÓSPITAS DA EXISTÊNCIA AOS COLAPSOS ACOLHEDORES DO SER: O AMBIENTE E OS PROCESSOS DE PETRIFICAÇÃO EM *PERFIL DE SERES ELEITOS*, DE CLARICE LISPECTOR

Guilherme Ewerton Alves de Assis⁴³

Hermano de França Rodrigues⁴⁴

Introdução

Na tapeçaria cósmica hindu, Parvati, a consorte divina do senhor Shiva e deusa suprema do lar e da maternidade, exibiu um esplendor criativo incomensurável ao ousar realizar o ato transcendental de confeccionar o pequeno Ganesha, utilizando, com extraordinária destreza e devoção, a pasta de cúrcuma. Como uma grande

43 Mestrando em Literatura, Teoria e Crítica (PPGL/UFPB), na linha de Poéticas da Subjetividade. Graduado em Letras Língua Portuguesa (UFPB). Graduado em Filosofia (UNICSUL).

44 Possui Graduação, Especialização, Mestrado e Doutorado, em Letras, pela Universidade Federal da Paraíba. Professor Associado I, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB).

mãe, esculpiu Bala Ganesha como uma estátua perfeita, de modo que cada traço, cada linha e cada curva da divina imagem refletiam a essência espiritual que ele representava - evidenciando também a maestria de sua criadora. Em seguida, como uma mãe suficientemente boa, Parvati, com um gesto majestoso, conferiu vida à forma inerte e petrificada da criatura recém-criada, infundindo-a com o fôlego de sua própria energia espiritual (Bae, 2014). Dessa forma, o pequeno Ganesha adquiriu consciência e vivacidade, deixando para trás a condição de estátua petrificada e ganhando vida através do sopro de sua mãe. Esse ato transcendental e a devoção exemplar de Parvati por Ganesha, aliados à sua habilidade incomparável em moldá-lo e vivificá-lo, representam emblemas arquetípicos e cósmicos da maternidade suficientemente boa. Contudo, em alguns casos, o ambiente primordial não consegue fornecer os contornos necessários para o desenvolvimento pleno do pequeno rebento, nem, ao menos, infundir vitalidade.

Ao contrário das empreitadas parváticas, há experiências primitivas em que, longe de moldarem e esculpirem, o corpo da criança permanece fragmentário e, especialmente, petrificado, aos moldes de uma estátua calcária, tolhida do sopro vital. Nessa esteira de discussão, investigam-se, pois, as falhas insidiosas arroladas no conto *Perfil de seres eleitos*, de Clarice Lispector, as quais permeiam os meandros dos cuidados ambientais, cujo efeito, paradoxalmente, resulta na elaboração de uma carapaça inexorável, qual seja, uma casca marmórea que - como um simulacro da autenticidade existencial, prisioneira de uma simulação insípida - concretiza-se como um *falso self*. Para tanto, recorreu-se à ciência psicanalítica, em especial, à doutrina de Donald Winnicott, a fim de compreender as fases do desenvolvimento emocional, debruçando-se, com ênfase, sobre a relação sinuosa e íntima que se estabelece (ou não) entre o bebê e o seu ambiente primitivo.

O ambiente e os processos de petrificação: o falso *self* em Winnicott

Na completa dependência do bebê, partindo da premissa de que se parte de um estado de não-ser em direção ao ser, torna-se essencial que o ambiente seja capaz de garantir a continuidade e

favorecer as tendências inatas do bebê, sem interrupções abruptas ou perturbações. Longe de ser uma entidade mecânica ou artificial, esse ambiente deve ser intrinsecamente afetivo e humano, composto por indivíduos sensíveis às necessidades do bebê e comprometidos em criar um espaço seguro para o desenvolvimento e a integração do pequeno ser. Para a instauração desse ambiente materno que se revele plenamente adequado, torna-se imprescindível uma espécie de “devotamento” em relação ao recém-nascido. Winnicott reconhece que, desde os primórdios da existência, antes mesmo do florescer da consciência, há um *self* central, uma essência psicológica primordial, que reside nas profundezas do psiquismo humano, permanecendo autenticamente oculto e intocado pelas vicissitudes externas e pelas influências do mundo.

Esse *self*, em sua essência, só se manifesta e se desvela quando mantido em um estado de proteção, isolamento e incomunicabilidade, uma espécie de santuário interior que constitui um potencial herdado, uma centelha de identidade que experimenta a continuidade da existência através das eras e dos estágios do desenvolvimento (Winnicott 2013 [1963]). Com efeito, a preservação desse isolamento do *self* central emerge como uma característica essencial e incontestável da saúde psicológica, um alicerce fundamental para a integridade do indivíduo. Qualquer ameaça, por menor que seja, a esse isolamento primordial, por meio de uma intrusão externa, seja ela de origem social, ambiental ou relacional, desencadeia ansiedades profundas e desconcertantes, abalando a solidez do verdadeiro *self* e potencialmente desencadeando uma série de mecanismos defensivos. Portanto, cabe ao ambiente primitivo, notadamente à mãe ou aos cuidadores primários, a responsabilidade sublime de proteger e preservar esse núcleo sagrado e inefável do *self*, assegurando que ele permaneça isolado e intacto no bebê (Phillips, 2006). Em descaminhos psicopatológicos, ante a ausência de cuidados, forja-se inconscientemente um falso *self*, numa tentativa desesperada de harmonizar a identidade do infante com as demandas e expectativas do ambiente circundante, um manto camuflado que oculta a vulnerabilidade do *self* primordial, protegendo-o das intempéries emocionais, psíquicas e sociais que permeiam a existência. Esse “casulo” psicológico, qual couraça criada com destreza, serve como uma barreira para a exteriorização da autenticidade, mascarando as necessidades, desejos e sentimentos autênticos do indivíduo. A criação do falso *self*, que pode

ser compreendida como uma resposta adaptativa à carência de um ambiente que permita o florescimento do *self* genuíno, proporciona uma sensação temporária de segurança e pertencimento, mas à custa de um distanciamento doloroso da verdadeira identidade (Winnicott, 1999 [1964]). O falso *self*, pois, pode ser concebido como uma concha rígida e marmórea que recobre e protege o verdadeiro *self*, possibilitando, de certa forma, a sobrevivência psíquica do indivíduo em um ambiente adverso ou desafiador. Assim, o processo de formação do falso *self*, conquanto tenha a sua utilidade inicial, pode, com o tempo, revelar-se uma prisão emocional, uma máscara sufocante que mantém o *self* autêntico num estado latente e subterrâneo.

A gramática winnicottiana acolhe a *falsa* estátua no *setting*: *selves* marmóreos em praças primitivas

Descobrimos, por intermédio de uma voz narrativa heterodiegética onisciente, a economia dos eventos trágicos que confeccionam o drama do protagonista da magistral composição literária intitulada *Perfil de seres eleitos*, de Clarice Lispector. Inominado desde o seu primórdio, o personagem, em um desenvolvimento que transcorre ao longo da narrativa, é constantemente designado como um “ser”: uma terminologia que, com a sua polissêmica nomenclatura, abarca tanto a sua conotação verbal quanto substantiva. Todavia, essa denominação, a despeito de sua proeminente maleabilidade semântica, também serve como um plurívoco que, à revelia, evanesce-se do personagem, uma vez que, destituído de um nome próprio que lhe conferisse um contorno simbólico e um lugar identitário, rende-se, fragilizando-se durante o percurso narrativo. Esse cerceamento antonomástico, sob uma perspectiva analítica, emerge como uma representação sintomática da condição cambaleante e efêmera do próprio personagem - privado de âncoras subjetivas - à deriva em sua existência: “Era um ser que elegia. Entre as mil coisas que poderia ter sido, fora se escolhendo. Num trabalho para o qual usava lentes, enxergando o que podia e apalpando com as mãos úmidas o que não via, o ser fora escolhendo e por isso indiretamente se escolhia.” (Lispector, 2016, p. 378). Aqui, deparamo-nos não com a gênese dos estados do desenvolvimento emocional, visto que o *infans*-persona-

gem, observado pelo narrador, mostra-se apto - ainda que de modo mínimo - a escolher (in)conscientemente determinadas experiências que lhe contornam.

Se, nas primeiras etapas da constituição psíquica, o ser é, amiúde, incapaz de escolher/eleger, posto que onipotentemente 'cria' o seio - que aparece no momento oportuno; a partir da dependência relativa, se tudo ocorreu suficientemente bem na dependência absoluta, investe-se com artefatos necessários para uma melhor compreensão das tarefas maturacionais (Winnicott, 1999 [1970]). O bebê, quando nasce, é um todo disperso, um elemento não-integrado e, em virtude de tal fardo, necessita que alguém o pegue, ofertando-lhe um colo (*holding*), em movimentos cuidadosos (*handling*), suscetíveis a acolhê-lo, juntando-lhe os pedaços e, ao mesmo tempo, permitindo-lhe uma unificação: "Aos poucos se juntara para ser. Separava, separava. Em relativa liberdade [...]" (Lispector, 2016, p. 378). Munido com o que Winnicott (2013 [1963]) chamou de *tendência inata à integração*, a criança, com os cuidados ambientais, que aglutinam os fragmentos do seu corpo - físico e psíquico -, modelando-o, tornar-se-á *integrada* (primeira tarefa do desenvolvimento emocional primitivo). A mãe, pois, recolhe e confecciona um estado unitário para o filho, habilitando-o a prosseguir no itinerário maturacional e, ao agenciar a composição estilhaçada, instaura uma *imago* materna no ego da criança, de modo que a capacita, em estágios posteriores, a (auto)costurar-se com a "lembrança" inconsciente dos cuidados primitivos: "E tudo isso lhe deu a austeridade involuntária que todo trabalho vital dá. Escolha e ajuntamento não tinham hora certa de começar nem acabar, durava mesmo o tempo da vida." (Lispector, 2016, p. 379).

Com efeito a essas experiências inexoravelmente integrativas, seguidas pela costura dos psíquicos retalhos dos tempos primitivos, o pequeno rebento, observado pelo narrador do conto, é convocado para *expressar-se* através do brincar: "Tudo isso [...] foi dando ao ser a alegria profunda que precisa se manifestar, expor-se e se comunicar. Nessa comunicação o ser era ajudado pelo seu dom inato de gostar." (Lispector, 2016, p. 379). Forjado parcialmente o ego e desenvolvidas as capacidades integrativas, a criança lança-se em manifestações lúdicas, inexoravelmente transicionais, que a amparam ante a separação do seio materno primordial. Como percebera a escola inglesa de psicanálise, em especial Klein e Winnicott, o ele-

mento lúdico é um veículo comunicacional privilegiado, na análise dos primeiros tempos; durante o ato de brincar, as crianças estão efetivamente em um estado de livre associação. Pelos brinquedos e caixas lúdicas, por exemplo, são expressas as fantasias que atravessam e, quiçá, atormentam o pequeno paciente (WINNICOTT, 2000 [1951]). No texto lispectoriano, a criança-personagem, vislumbrada pela voz narrativa, logo lança-se inconscientemente em brincadeiras, que tanto forjam a personalidade quanto mostram-se estratégias férteis para expressão arcaica: “Nessa comunicação o ser era ajudado pelo seu dom inato de gostar. [...]. O ser, também por dom, sabia brincar. E por nascença sabia que gestos, sem ferir com o escândalo, transmitiam o gosto que sentia pelos outros. Sem mesmo sentir que usava esse dom [...]” (Lispector, 2016, p. 379).

Na primeira etapa do desenvolvimento, o aparecimento/a criação “mágica” do seio fora afiançada por uma mãe que semeou tais momentos criativos para o bebê. Ao desembarcar homeopaticamente da preocupação primária e, ao mesmo tempo, instaurando o desmame, a mãe outorga momentos de solidão para o seu filho (Winnicott, 2013 [1958]). Nesse ínterim, a passagem - transicional - do seio da dependência absoluta ao brinquedo das etapas vindouras foi fomentada pelo desmame e, sobretudo, pelo afastamento materno. Eis, então, o semblante *constitutivo* da solidão: apenas solitária, a criança pode, como percebera Freud no jogo do *fort da*, embrenhar-se pelas veredas das brincadeiras e estar confiante para “brincar com o carretel”. No conto em tela, a criança, acalentado pelo espaço transicional e imerso nas brincadeiras, mostra-se, em termos winnicottianos, *capaz de estar só*: “Por dom, era também capaz de descobrir a solidão que os outros tinham em relação à própria alegria.” (Lispector, 2016, p. 379). Doravante, comunicado pelo brincar, descobrem-se *fissuras* no itinerário desenvolvimental, uma vez que, como desvelar-se-á ao longo do conto, os tutores foram insuficientes para o fornecimento de um colo estável: “o ser sabia como era difícil descobrir a linha apagada do próprio destino, como era difícil não perdê-la cuidadosamente de vista, cobri-la com o lápis, errando, apagando, acertando.” (Lispector, 2016, p. 379). Tal labor (des)constitutivo, inerente à subjetividade humana, refere-se a estados saudáveis do desenvolvimento emocional; a jornada do pequeno rebento, longe de ser consolidada e acimentada, mostra-se - na saúde - repleta de falhas constitutivas e rupturas, inclusive, necessárias. Todavia, há determinados sulcos

em solos (inóspitos) dos cuidados que desmoronam a existência e, ao elaborar o sentimento de *cair para sempre*, (im)põe obstáculos agônicos no trajeto do ser.

Ocorre, em determinado momento, uma guinada na narrativa. Deparamo-nos com os tortuosos cuidados ofertados à criança-personagem e, por conseguinte, com a precária constituição individual: “Foi assim que o equívoco passou a rodear o ser. Os outros acreditaram de um modo quase simplório que estavam vendo uma realidade imóvel e fixa. [...]. Não compreenderam que para o ser, ter se reunido, fora um trabalho de despojamento e não de riqueza.” (Lispector, 2016, p. 2016, p. 379-380). A partir desse revertério, descobre-se que as experiências, à primeira vista, integrativas e estruturantes da primeira parte do conto, eram, na verdade, esforços hercúleos empreendidos pelo próprio bebê, a partir dos ínfimos cuidados dirigidos: “Por equívoco o ser era amado. Mas sentir-se amado seria reconhecer-se a si mesmo no amor. E aquele ser era amado como se fosse um outro ser [...]. O ser verteu as lágrimas de uma estátua que de noite na praça chora sem se mexer sobre o seu cavalo de mármore.” (Lispector, 2016, p. 380).

À semelhança de uma escultura imortalizada em praça pública, essa pequena e vulnerável existência encontra-se enclausurada em uma rigidez que transcende a mera manifestação física, estendendo-se a uma impenetrável crisálida psíquica que tece sua sombria narrativa. A criança, destituída da vitalidade que naturalmente deveria caracterizar seu percurso evolutivo, transforma-se em um ser que, ao invés de florescer com a exuberância da infância, encontra-se coberta por uma camada marmórea, qual espessa casca imobilizadora que apouca, de maneira inexorável, seu potencial de crescimento. Esta crosta, impiedosamente atrofiante, insinua-se progressivamente nos domínios do desenvolvimento emocional primitivo, como uma sentinela sombria que tolhe os arroubos da vivacidade infantil: “Falsamente amado, o ser estava doendo todo. Mas quem o elegera não lhe dava a mão para descer do cavalo de dura prata, nem queria subir ao cavalo de pesado outro. Dor de pedra era a do ser quebrando sozinho na praça. [...] os seres que o haviam elegido dormiam” (Lispector, 2016, p. 380).

Na narrativa, a estátua - elemento metonímico que representa o pequeno rebento - encontra-se instaurada numa praça, um ambiente (que deveria ser) temporário, como assevera o narrador: “Não sabiam que a praça fora apenas o lugar de trabalho do ser. Mas que, para andar, ele não queria uma praça. Os que dormiam [os pais] não

sabiam que a praça fora a guerra para o ser eleito, e que a guerra pretendia exatamente conquistar o lado de fora da praça.” (Lispector, 2016, p. 380). A praça, preconizada como o ápice fulgurante do cenário primordial, revela-se inegavelmente como um microcosmo que incide significativamente sobre o sentido de “estar no mundo”, dado que sua morfologia física e simbólica se erige como um tablado emblemático e efígie paradigmática das convulsões existenciais inerentes à condição humana, evocando, em seu contexto, as angústias inerentes ao complexo processo de viver e, concomitantemente, as terríficas erupções e colapsos que marcam, de forma inapelável, a essência ontológica do ser. Com efeito, a praça, com sua topografia engenhosamente concebida esculpida, converte-se em um espaço que atua como um repositório vivo da experimentação humana. Nesse sentido, os *cuidadores suficientemente bons são a praça-ambiental* que alberga e dar contornos às estátuas-infantes, de modo que, com os cuidados, autorizam seus exílios para outros ambientes, outras praças: “Pensavam, os que dormiam, que o ser eleito, para onde fosse, abriria uma praça como quem desenrola a tela onde pintar. Não sabiam que a tela, para o ser eleito, fora apenas o modo de calcular num mapa o mundo para onde o ser eleito queria ir.” (Lispector, 2016, p. 380).

A praça germinal, confeccionada pelas figuras tutelares, é o diagrama exemplar para que a criança busque, no desenvolvimento, ancorar-se em outras praças, em outros grupos mais amplos, como evidencia a voz narrativa do texto: “O ser preparara-se a vida toda para ser apto ao lado de fora da praça”. (Lispector, 2016, p. 380). Mas, *ao contrário* de pais suficientemente bons, os cuidadores do personagem-criança do conto, como repete várias vezes o narrador, encontram-se *dormindo*, alheios às demandas do filho-estátua. Consequentemente, nesse caso, a criança desmorona em sua existência, esquecendo-se de si mesmo, pois objetiva *vivificar* o humor dos cuidadores apáticos. Em outras vivências, ainda em peregrinação pelo conto, o infante *não* se enxerga no rosto materno; a mãe reflete, para a criança, o seu próprio humor. Na diegese, nesse sentido, o filho abandona sua própria existência e claudica em seu crescimento, a fim de angariar os pais, numa tentativa infecunda de vivificá-los: “[...] o ser eleito vira que não lhe havia sobrado tempo para aprender a sorrir. [...] o ser havia abandonado toda uma terra para lhe ser dada por quem quisesse lhe dar. O cálculo de sonho do ser fora deixar-se propositalmente incompleto. Mas alguma coisa falhara” (Lispector,

2016, p. 380-381). Numa esperança baldada de deparar-se com outros ambientes que a acolhessem, a criança nutre o desejo inconsciente de, em algum momento, ser resguardada por braços que lhe faltaram na gênese do viver. No entanto, essa esperança ‘de futuro’ logo mostra-se, como se observa no trecho supracitado, *falha*.

Com esses embargos para a saúde, a criança permanece, por conseguinte, imobilizada como uma estátua natimorta, intrêmula na praça. Tais revestimentos calcários, que encapsulam o corpo - físico e psíquico - da “estátua infantil” e que colocam a criança em um estado inerte, outorgam um simulacro existencial, de modo que confecciona uma (in)autenticidade ou, em termos winnicottianos, forja o *falso self*. A consagração *falsamente sélfica* orna o viver infantil, enquanto uma estratégia de defesa; emerge-se, nesse sentido, para ocultar e proteger o *self* central, um *falso self*, passível de reagir às faltas do ambiente. Como efeito reativo, constitui-se como um ‘cuidador’, arqueado pela criança, cuja função é proteger, resguardar a vitalidade do *self* verdadeiro e responder às invasões da mãe. Na tessitura do conto, vislumbramos tal viver inautêntico, quando os outros, de súbito, revelam os retratos meticulosamente capturados da persona que recai sobre o *infans*-estátua, suscitando, por conseguinte, uma perturbação profunda no âmago daquele cuja identidade vê-se subjugada pelo exercício insidioso do olhar alheio: “Quando o ser se via no retrato que os outros haviam tirado, espantava-se humilde diante do que os outros haviam feito dele. [...]. Como desfazer o equívoco? Por simplificação e economia de tempo, haviam fotografado o ser. E agora não se referiam ao ser, referiam-se à fotografia.” (Lispector, 2016, p. 381). É, insofismavelmente, nesta arrebatadora percepção de que a imagem projetada e o reflexo pintado pelos outros convergem num retrato enganoso e artificial, que a fragilidade do *self* verdadeiro se torna transparente.

O ser, a partir de tal instante, passa a experimentar um sentimento de desconexão existencial, pois os outros, em sua jornada epistemológica, não mais o percebem e reconhecem em sua forma essencial e genuína, mas sim por intermédio da representação idiossincrática que tece os fios de sua cópia, uma máscara, um simulacro que, inexoravelmente, transforma-se num espelho distorcido da percepção coletiva: “Bastava aliás abrir a gaveta para tirar de dentro o retrato. Qualquer um, aliás, conseguia uma cópia. Custava barato, aliás.” (Lispector, 2016, p. 381). Nesse ce-

nário, emerge o dilema em que a autenticidade do *self*, relegada ao segundo plano, cede espaço à máscara que o confronta; ao mesmo tempo em que se vê diante da dolorosa constatação de que a sua própria existência se tece na tapeçaria da apreensão alheia, enquanto a essência primordial da sua individualidade, oculta nas sombras, permanece elusiva: “Quando diziam para o ser: eu te amo (mas e eu? e eu? por que não a mim também? por que só ao meu retrato?), o ser se perturbava porque nem ao menos podia agradecer [...] por uma questão de bondade, tentava às vezes *imitar a fotografia* a fim de valorizar o que os outros tinham [...]” (Lispector, 2016, p. 381, grifo nosso). As tentativas de imitação são, destarte, espólios do *falso self*; tais atos de mimetismo são os seus sintomas; um semblante que o indivíduo ostenta para ajustar-se às demandas e às convenções, muitas vezes em detrimento da sua verdadeira identidade e autenticidade. Nesse interstício, o sujeito perde-se gradualmente na trama das aparências e, no jogo dos espelhos, sacrifica sua genuinidade em prol da adaptação às expectativas alheias. Por conseguinte, por ser uma tarefa impossível e desestruturante, assiste à distorção gradual da sua imagem corporal, que se torna um reflexo difuso num espelho embaçado. No conto, observam-se tais dramas imagéticos, nos quais, em termos metafóricos, Narciso perde-se nos labirínticos contornos mnemônicos projetados pelo lago: “Mas não conseguia manter-se à altura simplificada do retrato. E às vezes se confundia todo: não aprendia a copiar o retrato, e esquecer-se de como era sem o retrato. De modo que, como se diz do palhaço que ri, o ser às vezes chorava sob a sua caiada pintura de bobo da corte.” (Lispector, 2016, p. 381).

Ainda em precários movimentos de restauração pessoal, a criança - estátua da praça -, numa tentativa quase derradeira, por assim dizer, busca subverter o simulacro cuidadosamente arquitetado da sua persona, conhecido como o *falso self*, com a finalidade inconscientemente de trazer à superfície o eu autêntico e genuíno, o *self* verdadeiro: “Então o ser eleito tentou um trabalho subterrâneo de destruição da fotografia. [...]. Na esperança de se tornar mais atual que a própria imagem, e esta ter que ser substituída por menos: pelo próprio ser.” (Lispector, 2016, p. 382). Esse ato, muitas vezes inadvertido, materializa-se através de gestos de resistência, manifestações de rebeldia e questionamentos intrépi-

dos que sacodem as fundações do simulacro socialmente construído. É, indubitavelmente, um ato de coragem infantil, uma ousadia que, conquanto encontre resistência na rigidez do *falso self* e nas expectativas daqueles que o cercam, denota uma ânsia ardente de autenticidade. É como se a criança, ao se esforçar para destruir essa imagem falsificada, estivesse, de alguma forma, acenando para o “eu essencial”, para a sua verdade interior que aguarda ser reconhecida e abraçada (Winnicott, 1999 [1964]). Esse processo, muitas vezes, resulta em conflitos e tumultos emocionais, pois a criança localiza-se numa encruzilhada entre o eu autêntico, ainda em processo de descoberta, e o *falso self*, estátua de mármore que encobre a existência verdadeira. Na narrativa, tais incumbências de revitalização individual rapidamente mostram-se ineficazes: “Mas o que aconteceu? Aconteceu que tudo o que o ser fazia só ia mesmo era retocar o retrato. O ser se tornara um mero contribuinte. E contribuinte fatal: já não importava o que o contribuinte desse [ou] [...] não desse, tudo, e mesmo morrer, enfeitava a fotografia.” (Lispector, 2016, p. 382).

Conclusão

No fim das tragédias internas e dos desmoronamentos subjetivos, como esforço derradeiro de *desestatualizar-se*, o infante: “Terminou tentando descer sozinho com grande esforço do cavalo de pedra, levou várias quedas, mas afinal aprendeu a passear sozinho. E, como se diz, nunca a terra lhe pareceu tão bela. Reconheceu que aquela era exatamente a terra para a qual se prepara [...]” (Lispector, 2016, p. 382). Depois de tempos assentada sobre os ‘braços-colo do cavalo’, que a apanhara nas primícias, mas que, com o tempo, enclausurara em seus revestimentos marmóreos, a criança abandona tais dependências a fim de desbravar outras veredas; agora, capaz de *estar só*, marcha rumo à independência: “Passeando, o ser tocava em todas as coisas, e com um sorriso. O ser aprendera sozinho a sorrir.” (Lispector, 2016, p. 382). A criança, num gesto que se avulta como uma empreitada de magnitude extraordinária, logra, com êxito, desvencilhar-se da concretude e estaticidade da estátua de pedras, rompendo os grilhões que, porventura, aprisionavam-na, e, assim, desvela-se ao mundo com todo o esplendor e vitalidade que a vida, em sua plenitude, tem a ofertar. Em outros termos, ante a rigidez esculpida

falsamente, o infante empreende uma investida audaciosa, desvencilhando-se dos calcários que enrijeciam o *self* verdadeiro. O sucesso, nessa tarefa ousada, reside na capacidade da criança de romper com as amarras da inércia psíquica, de abalar as fundações da estátua de pedras que a envolvia e de, finalmente, emergir para a vida plena e autêntica que a aguarda.

Referências

Bae, James H. **Ganesha: o removedor de obstáculos**. São Paulo: Madras, 2014.

Lispector, Clarice. Perfil de seres eleitos. In: LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

Phillips, Adam. **Winnicott**. Aparecida, SP: Ideias e Letras, 2006.

Winnicott, Donald Woods (1964). O conceito de *falso self*. In: Winnicott, Donald Woods. **Tudo começa em casa**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Winnicott, Donald Woods. **O ambiente e os processos de maturação**. Rio de Janeiro: Artmed, 2013.

Winnicott, Donald Woods (1970). Vivendo de modo criativo. In: Winnicott, Donald Woods. **Tudo começa em casa**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Winnicott, Donald Woods (1951). Objetos transicionais e fenômenos transicionais. In: Winnicott, Donald Woods. **Da pediatria à psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2000.

Winnicott, Donald Woods (1967). O papel de espelho da mãe e da família no desenvolvimento infantil. WINNICOTT, Donald Woods. **O brincar e a realidade**. São Paulo: Ubu, 2019.

UMA COSMOLOGIA DO MITO: REFLEXÕES SOBRE O ARQUÉTIPO DO HERÓI

Prisciane Pinto Fabricio Ribeiro⁴⁵

Introdução

O mito é um recurso precípuo da humanidade, pois se estabelece como uma narrativa fundamental no sentido de ordenar e compreender a natureza e o homem, bem como seus aspectos imanentes e essenciais que não podem ser racionalizados. Dessa forma, a literatura seja oral ou não, é o veículo dessa linguagem mítica, através de uma sacralidade, pois “A essência do mundo se consoma no cantar e no dizer” (Otto, 2006, p.51), apresentando minúcias da psique humana - emoções, sentimentos, disposições, conflitos existenciais, etc. - acessadas por meio de símbolos. Diante disso, segundo Otto (2006, p. 50), em uma perspectiva de tempo e espaço, é, sobretudo, no mito grego que se pode direcionar proeminência ao canto e à linguagem elevada.

Por essa razão, estudos tecidos, em meados do século XX, por mitólogos como Meletínski, Campbell, Mardones, dentre outros, fluentes nas concepções de símbolos e arquétipos presentes na teoria do Inconsciente Coletivo vitalizada por Jung, evidenciam o mito no sentido dessa tonalidade que os gregos, por seu olhar particularmente sensível ao constructo do homem, naturalmente, já a colocavam

45 Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: priscianepfribeiro@gmail.com.

em prática por meio dos ritos, adequando o cotidiano à primazia do sagrado imanente ao humano.

Essas impressões foram abundantemente movidas, sobretudo, na figura do herói. Na gama de composições literárias da antiguidade clássica, o herói é a personagem central e seus mitemas são apresentados sempre com estruturas semelhantes componentes de um arquétipo. Partindo dessa perspectiva, o intuito desta pesquisa está em capturar na composição do herói uma função arquetípica, partindo do pressuposto de que o mito é funcional e elaborativo, servindo como instrumento de ordenação psíquica, no encadeamento de compreensões do homem acerca do mundo que o entorna e que a ele se associa. Para tanto, fomenta-se, nas tramas do texto, uma visão de símbolos e arquétipo como uma equação cujo resultado é o herói, a fim de consubstanciar uma visão psicanalítica com a percepção literária desse personagem tão profícuo para a compreensão humana.

As janelas dos símbolos e o discurso mítico

Sob a perspectiva da hermenêutica ricoeuriana, pode-se compreender que os símbolos integram duas dimensões de discurso, uma de ordem linguística e outra de ordem não linguística. Interpreta-se que a primeira confia suas particularidades com a segunda, nos levando a crer no entrecruzamento desses conceitos a par do entendimento dos simbolismos no mito.

Traduzindo a análise de Ricoeur (1976, p.65), para atender a essa assimilação de ideias é necessário ter em mente as partes iminentes do imaginário humano, a saber, a necessidade de compreensão da sua existência individual e coletiva, a sua natureza sagrada, espiritualizada e a sua capacidade mimética, consoante os pressupostos aristotélicos⁴⁶. No mito, todas estas características subsistem por meio da linguagem simbólica. Por isso, nosso fim objetiva encorajar

46 Pode-se atribuir ao conceito de μίμησις, a tradução “essência de todas as artes”. No entanto, essa expressão ainda não abarca completamente a abstração do termo aristotélico. Para Aristóteles, a μίμησις consiste em um processo em que se desenvolvem diversos tipos de expressões artísticas com meios diferentes, objetos diferentes e de modos diferentes (*Poética*, 1447a, 15). Algumas artes utilizam cores e figuras, por conseguinte, outras representam com a palavra, o ritmo e a harmonia, aliados ou dissociados. Nesse primeiro momento da sua poética, onde ele discrimina os meios, obtemos as primeiras tipologias de gênero que servirão de paradigma e nomenclaturas na divisão das criações poéticas por séculos.

uma perspectiva que associe esses campos de conhecimento em prol de uma análise mais profunda no que se refere à forma que esses símbolos operam na estrutura do mito e, desse modo, nas camadas obscuras da literatura.

Diante disso, é válido considerar que o mito é uma narrativa simbólica, e confirmar-se-á essa assertiva a partir da fusão intrínseca dele com a composição poética e da sua participação crucial na formação de arquétipos.

Os conteúdos dos mitos consistem em narrativas de seres fantásticos, ações fabulosas e ilógicas, como são comumente compreendidos, díspar do mundo tangível, mas que relatam a existência e origem do mundo e do homem, bem como o surgimento de tudo que há. São estas narrativas simbólicas que o homem primitivo usava para entender o que vai além de si:

Por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente. Esta é uma das razões por que todas as religiões empregam uma linguagem simbólica e se exprimem através de imagens. (Jung, 2008, p.55)

O que se pode perceber racionalmente do episódio da transformação das pedras em homens e mulheres, lançadas por Deucalião e Pirra, descrito por Ovídio (*Metamorfoses*, I, 313-415)? E da batalha divina entre deuses e Titãs conferindo a vitória a Zeus e com isso a ordenação do cosmo na Teogonia (v. 617-721) de Hesíodo?

Mesmo não sendo percebida na conjuntura material do mundo, essa narrativa é vislumbrada pelo homem através da unidade preexistente no mito entre o sobrenatural e o natural. A única indagação que nos resta é: como então é forjada essa comunicação do mundo natural com o sobrenatural de modo a preencher o vazio que sulca esses dois universos? A resposta, para nós, está na linguagem na qual se assenta o mito, a linguagem simbólica.

O mito, então, é uma narrativa polissêmica, e essa funcionalidade promove a transmissão da cultura. Nos múltiplos sentidos presentes nos símbolos na construção do mito, obtemos diversas informações da cultura, do estilo de vida e do pensamento de um

povo, sob o espectro de um autor, que, por sua vez, é um resultado da cultura de que faz parte. Por isso, em se tratando de mito e de sua linguagem, haveria não apenas um discurso sob uma narrativa, mas muitos discursos entretecidos sob uma narrativa cuja ordenação das partes traria uma concepção social e humana ampla. Mardones explica que a linguagem simbólica se enraíza no terreno histórico e social:

No hay símbolos individuales. El símbolo es un lenguaje participado que como sucede en el caso religioso, hace de cada uno de los usuarios un miembro de una comunidad que habla el mismo idioma. El sym-bolon se refiere a outro de una relación. De ahí que, como han señalado E. Durkheim, M. Mauss, M. Weber, G. Dumezil, no se pueden entender los símbolos fuera de una sociedad determinada.⁴⁷ (Mardones, 2000, p.32)

Por isso a análise dos elementos constitutivos de uma narrativa mítica jaz sobre três instâncias: nas nuances metafóricas da linguagem, no fenômeno da polissemia, e no contexto interno e externo (sociocultural) da narrativa que permite a sobreposição de um significado sobre outros, mas mantém as raízes nos sentidos periféricos de um determinado símbolo estabelecido no texto. O símbolo nunca morre, segundo Ricoeur (1976, p.74) ele se transforma, e essa permanência é fixa, pois os símbolos garantem as imagens arquetípicas que o mito expressa de diversas formas.

Outro ponto relevante se destaca na forma que esses conteúdos se expressam. Os símbolos configuram-se como uma estrutura de duplo sentido, pois sob o sentido primário, oculta-se um outro que precisa ser captado através do primeiro, conforme Ricoeur (1976, p.67). A apreensão dessa dupla intencionalidade, denotativa e conotativa, é percebida por meio da *interpretação*, agente que permite a penetração na obscuridade do discurso simbólico. Em outras palavras, o símbolo concretiza-se em uma estrutura de dupla significação, o sentido primeiro, direto e claro, que coaduna a no-

47 “Não há símbolos individuais. O símbolo é uma linguagem participada que, como acontece no caso religioso, torna cada um dos usuários um membro de uma comunidade que fala o mesmo idioma. O sym-bolon refere-se ao outro de um relacionamento. Assim, como apontado por E. Durkheim, M. Mauss, M. Weber, G. Dumezil, os símbolos não podem ser entendidos fora de uma determinada sociedade.”

ção de signo⁴⁸, e o derradeiro, indireto e hipotético, apreendido por uma leitura do primeiro. Nesse caso é, pois, a metáfora “o reagente apropriado para trazer à luz o aspecto dos símbolos que tem uma afinidade com a linguagem.” (Ricoeur, 1976, p.66).

Essa relação do elemento primário que veicula o sentido do secundário, erguida por Ricoeur, é notada no episódio da *Teogonia* (v. 20-33), onde o signo linguístico “cetro”, percebido através do reconhecimento primário do objeto, pode ser interpretado como a auto-ridade e a potencialidade da ordem doada ao poeta pelas Musas, bem como a voz que na obra surge como elemento sagrado e sacralizador do conto mítico, reverberando a importância do canto para a perpetuação da tradição mítica e, assim, da cultura grega.

Em uma segunda perspectiva, o símbolo caracteriza-se como a expressão de elementos não palpáveis que nós só podemos perceber a partir do seu sentido. Exemplo disso são os elementos importantes para o indivíduo e para a coletividade como a beleza, felicidade, justiça, discórdia e quase todos os sentidos referidos aos conteúdos espirituais e emocionais do homem, segundo esclarece Mardones (2000, p.23). Dentro da tradição mítico-literária, as divindades, no seio do panteão grego, possuem nomes de sentimentos, afecções, paixões, disposições mentais, dentre outros. Paul Diel oferece uma perspectiva disso:

As divindades simbolizam as qualidades idealizadas do homem. A eclosão das qualidades é acompanhada de alegria, enquanto sua destruição engendra a angústia, a inibição, a impotência, o tormento. Os mitos simbolizam estes fenômenos psicológicos indicando que as divindades concedem a recompensa ou bem enviam o castigo. (Diel, 1991, p.62)

Portanto, quando capturamos no mito a imagem do herói Perseu, vencendo a Górgona com o escudo dado por Atena, apreciamos a vitória do homem sobre suas próprias perversões, através de suas

48 Segundo Frye (2014, p.77), o signo é uma unidade verbal que de modo convencional e arbitrário, refere-se apenas a aquilo que é presumível que refira. Seu objetivo é funcional e transparente, busca dar economia, simplificação e univocidade para o significado do objeto. Essa concepção mostra-se interligada a um tipo de pensamento objetivo que evita mediações e apresenta a percepção ideal e clarificação das coisas diante da consciência, como bem expressa Mardones (2000, p.23).

qualidades, que são representadas pelas divindades ajudadoras e pelas armas doadas.

Os sentidos velados nos mitos, dessa forma, são configurados em uma série de morfologias simbólicas que rondam em torno de temas específicos, conforme afirma Diel (1991, p.55), como a cosmogonia que retrata simbolicamente o surgimento de todas as coisas, a figura materna como matriz e nutriz dos seres, a imagem paterna, detentor das ordens e leis, o percurso do herói, declaradamente o caminho para uma ascensão do homem, dentre outros, que correspondam à compreensão da realidade da vida humana. Todas essas composições circundam as funções do ser humano, como ser psicológico, social, intelectual e espiritual. São estes temas, arquétipos universais, que iremos, à luz dos símbolos, analisar como se articulam e se constroem, de modo que formem essas imagens arquetípicas no mito através da literatura, dando enfoque ao herói.

A formação dos arquétipos

Os mitos são narrativas metafóricas que retratam tempos imemoriais e experiências de uma determinada cultura. Se fossemos construir uma imagem, os mitos seriam tetos de diversos cômodos distintos onde se penduram as amarras sociais, psicológicas e espirituais que decoram cada lugar. Apesar de ser uma estrutura visível, é intocável, pois está muito elevado no tempo e no espaço. Cada compartimento tem suas características próprias, pois estampam as várias construções sociais dos povos, contudo, a função do mito é a mesma e configura-se pelos mesmos modelos e imagens. Campbell é preciso nesse ponto:

Cada pueblo ha recibido su propio sello y signo de un destino sobrenatural, comunicado a sus héroes y comprobado cada día en las vidas y experiencias de su pueblo. Y aunque muchos de los que adoran a ciegas em los santuarios de su propia tradición, analizan y descalifican racionalmente los sacramentos de otros, una comparación honesta revela inmediatamente que todos ellos provienen de un único fondo de motivos mitológicos, seleccionados, organizados, interpreta-

dos y ritualizados de diversas formas de acuerdo com las necesidades locales, pero reverenciados por todos los pueblos de la tierra.⁴⁹
(Campbell, 1991, p.20)

Essa funcionalidade universal do mito repercute por causa dos símbolos que ecoam nas narrativas, a princípio, orais, articulando-se como ligamentos que dão substância ao esqueleto de uma imagem arquetípica cuja incumbência está em servir de base comum para o estabelecimento da mentalidade humana. Inferimos que é pela repetição nos mitos que são comprovados os símbolos e são estes que delimitam o arquétipo.

É esse conjunto de narrativas existentes a partir de imagens arquetípicas que, posteriormente, denomina-se mitologia, e como atesta Campbell (1991, p.29), não se trata de meros contos para crianças, nem de um material agregado e revolucionário dedicado aos eruditos, sem nenhuma importância para o homem moderno. Pelo contrário, seja em forma de imagens ou de ideias, provocam e liberam os mais profundos centros da motivação humana, comovendo letrados e iletrados, todos os perfis de povos, bem como civilizações.

Mas porque esses aspectos eram tão perceptíveis pelos antigos? Isso acontecia porque “O objetivo da vida primitiva era viver em permanente consciência do princípio espiritual” (Campbell, 1990, p.110) e o homem moderno perdeu essa preocupação, sobretudo, por desintegrar de seu universo as coisas inerentes a sua composição espiritual dissociando o sobrenatural do que é natural, como ocorre na Idade Média. Pois, para a mentalidade primitiva, o sobrenatural era o natural, faz parte da organicidade do homem e, em pleno contato com essa realidade, o indivíduo contatava sua própria essência. Nesses termos, cabe-nos pensar que a constituição do mito é o resultado da formação de uma mentalidade primitiva inerente ao homem.

Jung, no afã de suas pesquisas, percebe essa pluralidade de imagens e de símbolos de culturas distintas que possuem similitu-

49 “Cada povo recebeu seu próprio selo e sinal de um destino sobrenatural, comunicado aos seus heróis e comprovado todos a cada dia nas vidas e experiências de seu povo. E embora muitos daqueles que adoram cegamente nos santuários de sua própria tradição, analisem racionalmente e desqualifiquem os sacramentos dos outros, uma comparação honesta revela imediatamente que todos eles provêm de um único fundo de motivos mitológicos, selecionados, organizados, interpretados e ritualizados de maneiras diferentes de acordo com as necessidades locais, mas reverenciado por todos os povos da terra.”

de entre si, e, assim, propõe a essência de um imaginário coletivo percebido através de arquétipos⁵⁰, formas preexistentes “que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos de consciência” (Jung, 2014, p.52).

Jung identifica duas espécies de inconscientes no homem (2014, p.12). A primeira é denominada de *inconsciente pessoal*, embasada em um contexto de imagens pessoais, resíduos de vivências suprimidas e retidas. A segunda trata-se de um *inconsciente coletivo*, e por isso de caráter universal, instintivo e inato. É uma herança humanitária de circunstâncias tipicamente humanas fundamentadas a partir do que Jung denomina de imagem primária e Campbell testifica:

La imagen primaria, sugiere entonces, es un depósito de memoria, un engrama, derivado de una condensación de innumerables experiencias similares... la expresión psíquica de una tendencia natural anatómica y fisiológicamente determinada⁵¹. (Campbell, 1991, p. 53)

Isso quer dizer que, a partir de uma imagem primária, arquetípica, os conteúdos do inconsciente são idênticos em todo ser, contudo, a manifestação desse arquétipo, na transposição do inconsciente para o consciente, é mutável, fato que define uma estrutura determinada e não uma forma, o que explica a multiplicidade das variantes de formas que expressam as mesmas imagens fixas em determinadas culturas.

Embasado nesse arcabouço teórico, Campbell (1991, p. 65-66) com os olhos sobrepostos na relação entre mitologia e literatura, reforça o axioma de que a expressão artística não é como a ciência, respaldada em uma lógica de inferências, antes, liberta-se de inferências, pois é uma substância de experiência imediata: é a representação de imagens, formas e ideias que se comunicam. Isso remete a um segundo axioma, estipulado pelo mitólogo, de que a mitologia, dessa forma, é compreendida como a mãe de todas as artes, e não

50 O uso do termo *arquétipo* utilizado na teoria junguiana tem sua coerência na própria morfologia da palavra, já que é composto pelo termo grego ἀρχή-, que significa *princípio, origem* e, por isso, exerce domínio sobre o devir, e o radical -τύπος, cujo significado permeia entre as noções de *modelo, forma, aspecto, imagem*. Portanto, a palavra *arquétipo*, compreendida, etimologicamente, pode ser considerada como o fenômeno concernente ao modelo original, à forma originadora.

51 “A imagem primária”, ele sugere, “é um depósito de memória, um engrama, derivado de uma condensação de inúmeras experiências similares ... a expressão psíquica de uma tendência natural anatomicamente e fisiologicamente determinada”

se inventa racionalmente, nem se pode entendê-la racionalmente. A literatura é uma dessas composições artísticas que mais se utiliza do mito, ou, como aponta Frye (2014, p. 39) é este o elemento estrutural daquela, pois atribui ao conteúdo ficcional um referencial pronto.

Essas idiossincrasias do mito são relevantes em seus diacronismos e perduram nas obras com o passar do tempo espécies de *topos* literário. Na percepção de Frye, o arquétipo sobeja a posição de elemento ficcional recorrente e determinante de um percurso literário que liga uma obra a outra.

Em diferentes épocas da história humana e em todo mundo, os arquétipos, ou ideias elementares e essenciais ressurgiram em faces diversas, e por isso essas imagens são representativas do imaginário humano, sendo relocadas tendo em vista o ambiente e a condição histórica. O reaparecimento dos arquétipos acontece, pois que a psique humana é essencialmente a mesma, em todo o mundo, servindo de solo comum, resistente nas barreiras do tempo. Levando em consideração essas reflexões, trataremos aqui, como, dentro da literatura greco-romana, esse arquétipo se constitui na figura do herói e como seus símbolos constroem a imagem arquetípica de forma genuína.

Sendo um, o herói é todos

Pode-se dizer que, dentre as imagens arquetípicas estabelecidas no inconsciente coletivo da espécie humana, desde sempre, a do herói é a única que reincide nos homens de forma conjunta, pela necessidade de aquisição da identidade coletiva, mas sua função também se centra em uma formação individual.

O homem como indivíduo é um fenômeno suspeito, cujo direito à existência poderia ser combatido sob o ponto de vista biológico, segundo o qual o indivíduo só tem sentido como ser coletivo, como elemento integrante da massa. Mas o aspecto cultural lhe confere um significado que o separa da massa e que no decorrer dos milênios levou à formação da personalidade, passo a passo com a qual se desenvolveu o culto ao herói. (Jung, 2013, p.211)

Essa individualidade comunitária, cuja aurora provém da nascente do inconsciente coletivo, acontece por se tratar de uma cons-

trução simbólica comum a todos. O herói é um constructo arquetípico que remonta um patrimônio psíquico humano contido em todas as culturas e demarca o desejo de diferenciação e desenvolvimento egoico. De outra maneira, não haveria explicações para tal similitude entre os povos. Dadas as distinções locais e socioculturais, todo herói possui uma lenda-padrão que se encaixa em um modelo predeterminado, fator preponderante da função arquetípica.

Regulado sob uma imagem humana, o herói, portanto, não é só um homem, nem poderia ser, pois nele está a fundamentação da totalidade, o alcance ou o não-alcance real da individuação, é ele o protótipo da vivência com o extraordinário.

Por esse fator, em determinadas épocas da história, essa figuração do herói sofre mutações adequando-se à realidade histórico-cultural vivenciada pelo homem. É o que podemos apontar, quando falamos de herói épico e do herói trágico na tradição greco-latina.

No primeiro, a diluição da fronteira que separa o mítico do humano é caracterizada na imagem do herói lidando com sua própria superação. Para compreendermos isso, Homero é a maior fonte de explicação, pois reside na figura de Aquiles, a superposição da $\epsilon\upsilon\sigma\epsilon\beta\epsilon\iota\alpha$ acima dos sentimentos vis e decadentes do herói. Dois grandes exemplos disso estão situados no canto I (v. 188-222) e no canto XXIV (v. 50-54) da *Ilíada*. O poema homérico tem seu pontapé inicial com o episódio da querela entre o Pelida e Agamêmnon. Nesse ínterim, o melhor dentre os aqueus, sendo contido por Atena, desiste de erguer a espada contra o Atrida, suportando sua fúria e o desejo de matá-lo. O segundo momento decisivo, situa-se no canto XXIV, que apresenta o fato em que Aquiles apieda-se do pai de Heitor e devolve o corpo do herói troiano a Príamo. No canto de abertura e no canto de fechamento da obra homérica, está expresso para nós que sua epopeia fala de um herói que visa um destino superior, uma glória individual, e galga vencendo suas dificuldades e limites humanos.

No segundo, apresenta-se a unidade entre um passado mítico e a atualidade política da Grécia, como afirma Romilly (1998, p. 138). Em se tratando de um gênero que se eleva na conjuntura de uma Grécia em um período de efervescência política e cultural, a tragédia explora outro ângulo do herói. Aristóteles, em sua arte poética, dá-nos uma explicação clara sobre o herói trágico ao dizer que ele não simboliza o homem bom que passa da boa para a má fortuna, nem o homem mau que passa da desdita para a felicidade,

tampouco o perverso que sai do infortúnio rumo à fortuna, pois nenhum desses promovem o fim da tragédia, que consiste em suscitar terro e piedade (φόβος καὶ ἔλεος). O herói trágico, por conseguinte, localiza-se então em uma circunstância μεταξύ (intermediária), caindo no infortúnio não por perversões e vilezas, mas por força de algum erro (δι' ἁμαρτία τινά -1453a,10). É essa falta do herói que marca a sua decadência, e que entra em choque com a determinação divina. Diferindo do herói épico cuja marca está na unidade de suas ações com os desígnios divinos.

Então, levando em consideração a estrutura do herói, de maneira geral, o percurso das aventuras denominadas por Joseph Campbell de monomito⁵², presentes na mitologia do herói, é marcado, simbolicamente, por experiências ritualísticas. A aventura mitológica do herói é formulada tendo por base a estrutura dos ritos de iniciação, que na concepção de Genep (1992, p. VII), de acordo com a ordem e o conteúdo que circunscrevem as ações associadas às cerimônias, esses ritos possuem uma sequência invariável os quais podem ser divididos em três fases basilares: *segregação, transição e incorporação*.

O herói sofre a separação dos seus e após um longo processo de preparação passa pelos ritos iniciáticos, incorporando em si potências sobrenaturais e fechando o ciclo tendo assumido um novo *status*, superior, elevado.

Cada parte de sua vida, representa a relação de sua existência com uma incessante busca de efetivar uma ordem cósmica, o relacionando com as três regiões, terra, céus e submundo. Essa estrutura retrata simbolicamente na figura heroica a interação dos componentes do ego, mediante uma formação psíquica e física até atingir uma evolução e ordenação na personalidade humana. Vejamos a seguir, como a literatura expressa a relação do herói com a dimensão telúrica, ctônica e celeste.

Desde o nascimento, o herói já exerce uma alteração no universo, sua vida tem total relação com as energias telúricas. Considerado *autóctone*, sua morada é a terra dos homens, e nela, os deuses, que determinam o nascimento do herói, escolhem um lugar para tornar *sacer*, a região cujo patrono será este homem-deus, uma região consagrada e interligada a ele. Muitas vezes, essa ligação do herói com

52 *Monomito* significa a unidade das etapas integrantes e indissociáveis de um único mito.

o local é tão determinante, que o nascimento dele já é marcado por uma profecia, em que o cerne é a sua ascensão e seu reinado no local.

Eneias, de igual modo, já nasce com a sua marca. Apesar de não ser Troia a cidade da profecia, Afrodite fala para Anquises que seu filho será rei sobre os troianos:

σοὶ δ' ἔσται φίλος υἱός, ὃς ἐν Τρώεσσιν ἀνάξει
καὶ παῖδες παιδεῶσι διαμπερὲς ἐκγεγάοντες·
τῷ δὲ καὶ Αἰνείας ὄνομ' ἔσσειται, οὕνεκα μ' αἰνὸν
ἔσχεν ἄχος, ἔνεκα βροτοῦ ἀνέρος ἔμπεσον εὐνήϊ·
(*Hino Homérico à Afrodite*, 197-200)

tu terás um filho dileto, que reinará entre os troianos
e os filhos terão sucedido continuamente aos filhos:
o nome Eneias existirá para ele, porque terrível
dor me tomou, pois eu cai na cama de um homem mortal.

Afrodite, antes mesmo do nascimento do filho, já designa, em tom de profecia a Anquises, uma missão e um poder para a prole, um reino reafirmado pelos deuses onde o jovem Eneias seria ancestral tutelar. O verbo no grego que designa a supremacia do herói e a garantia civilizatória em sua profecia é o termo ἀνάξει do verbo ἀνάσσω que significa antes de tudo “reger, governar, ser soberano” o que constitui a ação de “reinar” optado na tradução. O radical constitutivo desse termo está presente na palavra ἄναξ, recorrente na *Ilíada* como epíteto de Agamêmnon.

O ἄναξ é o título dado para aquele que é estabelecido com poder superior, designado pelos deuses a assumir um cargo de autoridade. O próprio Zeus, na tragédia *Os Persas*, é chamado de Ζεὺς ἄναξ (v.762) carregando o cetro (σκηπτρον - v. 764) como distintivo de sua soberania e reinado. O ἄναξ também era responsável por grande parte das ações religiosas e por promover a boa manutenção da terra e do exército.

Já em relação ao contato do herói com as energias ctônicas, aplicada ao contexto ritualístico do qual estamos tratando, a κατάβασις é a maior referência de ligação do herói com o submundo. A prática do *descensos ad inferos* ensina o herói, impulsiona-o aos conhecimentos sobrenaturais e reflete as revelações de sua própria limitação. Ao descer aos infernos, Eneias vive as vicissitudes de sua

passagem pelo mundo de Plutão, para alcançar um novo *status* e concretizar o fado dos deuses.

O livro VI da *Eneida* (v. 260- 899) versa sobre a κατάβασις⁵³ de Eneias. É o seu enfrentamento às criaturas inferiores e às adversidades obscuras do reino de Dite que permite o herói a alcançar a morada onde o espectro do seu pai se encontra e receber dele a anuência para assumir a posição de *Pater* dos Romanos. Sua entrada no submundo é marcada por uma intensa travessia, indicada por Deífobe:

tuque invade viam vaginaque eripe ferrum:
nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo.”
Tantum effatta, furens antro se immisit aperto;⁵⁴
(*Eneida*, VI, 258-261)

A entrada do herói no mundo ífero é marcada por dois aspectos valiosos. O primeiro é a sombra, caracterizado no texto como *antro aperto*, e o segundo é a figura do guardião, que para Eneias é Deífobe. São duas figuras que representam o *complexio opositorum* do herói.

Segundo Henderson (2008, p.118), a partir dos estudos de Jung, a sombra, ou *umbra* consiste em um conjunto de conteúdos ocultos, reprimidos e execráveis (ou nefandos) da personalidade. No processo de individuação, o ego entra em conflito direto com a sombra, causando o que Jung determina por *batalha pela libertação* que significa a luta do homem primitivo a fim de alcançar a consciência. No mito, bem como na literatura, esse combate é expresso através do enfrentamento do herói arquetípico contra as potências cósmicas do mal, personificadas em monstros e seres ctônicos.

No decorrer do desenvolvimento da consciência individual, a figura do herói é o meio simbólico através do qual o ego emergente vence a inércia do inconsciente, liberando o homem amadurecido do desejo regressivo de uma volta ao estado de bem-aventurança da infância, em um mundo dominado por sua mãe. (Henderson, 2008, p. 118)

53 A κατάβασις consiste no ritual de descida do herói ao mundo ífero onde enfrentará duras proações e retornará em uma nova condição. Trataremos com mais clareza sobre esse *tópos* da tradição clássica no terceiro capítulo de nosso trabalho.

54 “E tu, acomete o caminho e saca a espada da bainha: /É agora o trabalho com denodo, Eneias, agora com peito firme”/Assim (a sibila) tendo falado, furioso lançou-se pelo antro sombrio.”

Em linhas gerais, a sombra, no indivíduo, permanece afundada nas profundezas da inconsciência, contudo a estrutura do *monomito* do herói é a pintura perfeita dessa superação, visto que sua trajetória demarca uma caminhada primordial e progressiva através de práticas ritualísticas que o promovem em sua própria natureza.

O segundo elemento que entra em oposição com a sombra é a figura arquetípica do guardião, que, no livro VI da *Eneida*, é retratado pela Sibila Deífobe. Ao ordená-lo a precipitar-se nos infernos, *invado*, a Sibila insufla a excelência de guerreiro em Eneias, pois, só assim, suportaria a passagem pelo mundo infernal. Dentro do discurso, a sacerdotisa deixa implícito que o atributo que levaria o herói ao fim desejado deveria ser materializado em sua própria imagem, para que, quem o olhasse, visse o tamanho do seu valor e o denodo para enfrentar a morte mesmo em sua condição de mortal.

Fica evidente que a fraqueza inicial do herói é munida pela presença de uma poderosa figura mística tutelar, Deífobe, que permite a Eneias a execução dos feitos sobre-humanos que a ele foram imputados.

Diferente da sombra, que entra em confronto com o herói, o guardião ou instrutor alia-se a ele, suprindo as faltas e limitações do mortal. A função do guardião centra-se em ajudar o herói a discernir suas potências e fraquezas de modo a deixá-lo preparado para as difíceis empresas que enfrentará, impelindo-o à consciência de si mesmo. O contato com o mundo infernal é imprescindível para que o herói atinja a maturidade. Muitos outros mitos podem representar o contato do herói com o mundo ctônico. Perseu ao descer no antro das Górgonas, a fim de decepar a cabeça da Medusa, entra em contato com as energias ctônicas ligando-se a elas. De maneira semelhante, Hércules contata o mundo ínfero em um de seus doze trabalhos, quando ele vai roubar dos portões do Hades o cão Cérbero.

E em terceira instância, o herói liga-se ao mundo supero, através de sua morte, assumindo então a função de deus ancestral para sua cidade, protetor da *pólis*, e sendo imortalizado por seus grandes feitos. É graças a sua morte que aos heróis é conferida a condição divina, e assim gozam de uma imortalidade *post mortem*.

Destarte, o herói se configura como um intermediário entre deuses e homens, “Participe de uma ‘imortalidade’ de cunho espiritual” (Brandão, 2010, p.67). O mitologema de Hércules é o maior e o

mais célebre na tradição, cuja representação primeira da divinização do herói é representada por sua apoteose. Assim, o herói é elevado a um patamar celestial, através da própria vontade de Zeus:

aeternum est a me quod traxit, et expers
 atque immune necis, nullaque domabile flamma.
 idque ego defunctum terra caelestibus oris
 accipiam, cunctisque meum laetabile factum 255
 dis fore confido. siquis tamen Hercule, siquis
 forte deo doliturus erit, data praemia nolet,
 sed meruisse dari sciet, invitique probabit.’
 (*Metamorfoses*, IX, 252-258)
 [...] quem pater omnipotens inter cava nubila raptum
 quadriugo curru radiantibus intulit astris.⁵⁵
 (*Metamorfoses*, IX, 271-272)

A divinização de Hércules representa então a relação do herói arquetípico com a esfera celeste, último estágio de amadurecimento dele. Hércules vive concretamente a representatividade da função da morte heroica. A morte do herói, como afirma Brandão, é a *anagnorisis*, o conhecer-se inteiramente. O herói é o umbigo do mundo, e por meio de sua energia cíclica, conduzida entre céu, terra e infernos, ele alimenta o cosmo.

Efetando assim o nascimento, a iniciação e a morte, o herói integra as três regiões cósmicas, estimulando a ordenação do cosmo, e, assim, efetiva a totalidade da individuação tão desejada.

Considerações finais

O presente trabalho teve por objetivo tecer reflexões, sob uma perspectiva psicanalítica, a imagem do herói dos mitos clássicos evocados na literatura greco-latina, a partir dos conceitos junguianos de símbolo e arquétipo. A argumentação basilar que fundamentou essa

55 “é eterno o que veio de mim, também isento/ e imune da morte, e domável por chama alguma. Eu o colherei nas regiões celestes, quando(ele) findar esta parte na terra, e confio meu ato vir a ser aprazível a todos os deuses. E, se algum, Hércules sendo um deus, se, por acaso, algum houver de se afligir, não quererá os prêmios dados, mas saberá que foi merecido ser dado, e aprovará contra a vontade.’ [...] a quem arrebatado na quadriga, o pai onipotente entre cavas nuvens levou para os astros radiantes.”

leitura foi erguida no solo de ambas as áreas, literatura e psicanálise, convergentes no material humano, no que concerne sua essência como ser simbólico, sacralizado e conflitivo.

Considerando que a constituição do herói acontece mediante a veiculação do mito, inicialmente, teceu-se uma visão da complexidade dos símbolos presentes nos mitos. Como o mito se estabelece a partir da linguagem, a hermenêutica ricoeuriana traz um mergulho nas duas dimensões do discurso simbólico, atestando, ao nosso ver, a percepção do mito a partir de sua própria condicionante de existência, a formulação do discurso e as implicitudes linguísticas e não linguísticas intrínsecas a ele.

Assim, torna-se evidente que os mitos transcendem o mundo tangível, fornecendo a essencialidade do universo e do humano, se estruturando como uma busca incessante de entender o que está além da compreensão do homem, fazendo uso da linguagem simbólica, que, por sua vez, não é estática, é polissêmica e mutável para manter a imagem arquetípica viva.

Jung introduz o conceito de inconsciente coletivo e de imagens primárias, que são universais e inatas, dando origem a uma multiplicidade de formas culturais. Contudo, o mito não jorra apenas de um construto de materiais psíquicos coletivos, mas da estruturação individual dos arquétipos, o que pode ser visto na imagem do herói.

A dualidade do herói representa tanto a busca por uma identidade coletiva como o desenvolvimento da identidade individual. Ele é uma figura que transcende o mero status de ser humano, simbolizando a busca pela totalidade e a interação entre os componentes do ego. A jornada do herói é comparada aos ritos de iniciação, marcados por fases de segregação, transição e incorporação, que levam o herói a adquirir poderes sobrenaturais e a alcançar um novo status.

Além disso, esse herói, desde o nascimento, está ligado às energias telúricas da terra, muitas vezes associadas a profecias que delineiam seu destino. Ele também entra em contato com as energias ctônicas do submundo através de descidas simbólicas ou reais, enfrentando sombras e confrontando seus próprios aspectos obscuros. Por fim, a morte do herói o conecta à esfera celestial, onde ele se torna uma figura divina e ancestral para sua cidade.

Assim, o herói desempenha um papel fundamental na ordenação do cosmo e na busca da individuação, representando a interação entre as dimensões coletiva e individual da experiência humana. Sua jornada simbólica reflete o eterno desejo humano de compreender e transcender os limites da existência, buscando a totalidade e a integração das partes da psique.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. – São Paulo: Ars Poetica, 1992

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Antiga Musa: arqueologia da ficção**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**, vol.III, 17 ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

CAMPBELL, Joseph. **Las máscaras de Dios: Mitología primitiva**. Versión española de Isabel Cardona, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1991

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**, Tradução Adail Ubirajara Sobral, Cultrix, São Paulo, 1997

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. Com Bill Moyers ; org. por Betty Sue Flowers ; tradução de Carlos Felipe Moisés. -São Paulo: Palas Athena, 1990.

CHANTRAINE, Pierre. **Dycctionaire Étimologique de la Langue Grecque**: Histoire de Mots, Paris, Éditions Klincksieck, 1968.

DIEL, Paul. **O simbolismo na mitologia grega**. Tradução Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos, São Paulo: Attar, 1991.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Tradução de Marcus de Martini, Realizações editora, São Paulo, 2014.

GENNEP, Arnold Van. **The rites of the passage**. Translated by Monika B.Vizedom and Gabrielle L. Caffee, Intrduction by Solon T. Kimball, The University of Chicago Press, 1992.

HENSERSON, Joseph L.. **Os mitos antigos e o homem moderno**. In: O homem e seus símbolos. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Ed. Nova Fronteira, 5ª ed. 2008.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses, estudo e tradução de Jaa Torrano, 7ª ed., São Paulo: Iluminuras, 2007.

HINOS ÓRFICOS: Perfumes. Tradução, introdução, comentário e notas de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2015.

HOMERO. **Iliada**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço, 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

HOMERO. **Odisseia**. tradução, notas e prefácio de Frederico Lourenço, introdução e notas de Bernard Knox, - São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lucia Pinho, Editora Nova Fronteira-Rio de Janeiro, 2008

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. – 11.e.d. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

JUNG, Carl Gustav. **Símbolos de Transformação**: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia; tradução de Eva Stern; revisão técnica Jette Bonaventure . 9.ed. – Petrópolis, Vozes, 2013.

MARDONES, José Maria. **El retorno del mito**. la racionalidad mito-simbólica, Editorial Síntesis. Madrid, 2000.

OTTO, Walter Friedrich. **Teofania**: o espírito da religião dos Gregos antigos. Tradução de Ordep Trindade Serra, São Paulo: Odysseus Editora, 2006

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto, Livros Cotovia, Lisboa, 2007.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação** - O discurso e o excesso de significação. Tradução de Artur Morão, Lisboa, Edição 70, 1976.

ROMILLY, Jacqueline de. **A Tragédia Grega**. Tr. Ivo Martinazzo. Brasília: UnB, 1998.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. Tradução, introdução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. – Odysseus Editora, São Paulo, 2015.

SPENCER, Gertrude, O Drama da Iniciação, coordenação e super visão, Charler Veja Parucker, Biblioteca ROSACRUZ: ORDEM ROSACRUZ – AMORC, 1990;

VIRGÍLIO. **Eneida**. Edição bilíngue, tradução de Carlos Alberto Nunes, organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto, Editora 34, São Paulo, 2014.

A RELAÇÃO DE TRANSFERÊNCIA EM A *HORA DA ESTRELA*: IMPASSES NA INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE

Vanalucia Soares da Silveira (IFPB)

Introdução

Em “A dinâmica da transferência”, Sigmund Freud (2010) define a transferência como uma transposição de atitudes, sentimentos, pensamentos e fantasias do analisando à figura do analista. Ela forma um laço falso (porque é imaginário) entre as pessoas da situação analítica. Por outro lado, esse processo pode acontecer de forma inversa: o terapeuta pode identificar-se com aspectos da vida de seu analisando e transferir-lhe suas emoções. O psicanalista chamou esse processo de contratransferência. Isso significa dizer que, na relação transferencial, a interpretação da realidade, de certa maneira, é parcialmente objetiva.

Sob essa perspectiva, a identificação é um fator problemático no espaço de análise. Nela, verificamos que a descrição e a elaboração dos conteúdos informados pelo analisando são deformados, primeiramente, por suas sensações e por sua linguagem, e, em seguida, pela psique e pela língua do analista. Esses dois tipos de operações designamos de tradução⁵⁶ psíquica e de tradução fonética, os quais elegemos, neste

56 Empregamos, aqui, o termo “tradução” para nomear o impasse concernente aos registros dos traços mnêmicos pela psique e à transcrição desses registros pela palavra, o qual foi observado por Derrida (2014). A tradução refere-se ao problema com a origem: primeiro referente às percepções da realidade, e, depois, à verbalização

texto, como objetos de discussão. Para demonstrar a nossa tese, selecionamos o romance *A hora da estrela*, da escritora brasileira Clarice Lispector (1998). A partir dele, mostraremos como entre o narrador Rodrigo S.M. e Macabéa ocorre uma relação de transferência e como nela os dois tipos de tradução deslocam a origem dos fatos e promove um questionamento acerca do pertencimento da história narrada: se ela pertence à personagem e/ou ao narrador.

A tradução psíquica e a tradução fonética na transferência analítica

Em sua obra, e, mais precisamente, em seus textos “As neuropsicoses de defesa” (1894), “Observações adicionais sobre as neuropsicoses de defesa” (1896), “Neurose e psicose” (1924), e “A perda da realidade na neurose e na psicose” (1924), Sigmund Freud (1996b; 1996b; 2011; 2011, respectivamente) demonstra uma preocupação quanto à relação do sujeito com a realidade, sobre como o aparelho psíquico percebe o mundo externo e com que intensidade o Eu engaja-se na percepção dos estímulos de fora. Essa preocupação, já esboçada em seu *Projeto para uma Psicologia Científica* (1950[1895]), aparece sistematizada em seu pequeno ensaio “Nota sobre o ‘bloco mágico’” (1925). A partir desse ensaio e desse projeto, Derrida (2014), em “Freud e a cena da escritura”, define a escrita como facilitação e reconhece a diferença no cerne da formação da memória. A ideia de seleção natural de traços mnêmicos, formulada pelo Pai da Psicanálise, é resgatada pelo filósofo da linguagem, de sorte que embasa a sua tese sobre o arquitecção e sobre o arquitecção, isto é, sobre o pensamento da arqueologia da linguagem, enquanto sistema de traços e rastros (Derrida, 2006).

No dizer freudiano, a facilitação envolveria o processo de resistência, de abertura de uma via ou traço, uma efração na quantidade de excitação, ou ainda, uma representação, entendendo representação como um conteúdo carregado de significação para o sujeito,

dessas percepções. A saber: o problema implica em uma questão textual, por tratar-se do emprego de duas línguas diferentes para representar a realidade: a língua da psique e a língua alusiva ao idioma. Assim, optamos pelo uso do léxico “tradução” no sentido de que o trabalho de interpretação da realidade pode ser comparado ao de transcrição de um idioma para outro. Em ambos os processos, a verdade, a origem, corre o risco do cegamento, do desaparecimento.

e não, qualquer informação. Ela não coincidiria com a força dos neurônios de percepção duradoura, mas resultaria do jogo entre as energias provenientes dos neurônios permeáveis, ou não resistentes, e dos neurônios resistentes, que conservariam fortes impressões. O processo facilitador não seria pleno, porque além de resultar do jogo de exploração entre percepções sem traços mnêmicos duradouros e percepções de traços mnêmicos duradouros, dependeria da frequência de repetição dessas mesmas repetições. A facilitação seria uma resistência a cargas de excitação intensas e repetitivas. As percepções impressas, ou facilitadoras, decorreriam, pois, de dois fatores: intensidade e frequência de repetição (Derrida, 2014, 294-302).

Em “Nota sobre o ‘bloco mágico’”, Freud (2011) sistematiza o seu pensamento sobre o aparelho perceptivo e, a partir da analogia com um *Wunderblock* (bloco mágico), localiza os neurônios permeáveis, de pouca durabilidade, na superfície externa da psique, o Sistema Pré-Consciente (*Pcp-Cs*), a dita “folha de celuloide”, que seria a camada receptora de informações ilimitadas, mas possíveis de serem apagadas sempre que o Eu não se interessasse mais pelo conteúdo recebido; e os neurônios resistentes, na superfície por trás desse sistema, onde seriam retidas impressões duradouras, traços mnêmicos que resistiriam à intensidade e frequência de repetição do processo primário de representação. Desse modo, o psicanalista defende que a memória sobrevive entre o continente e o conteúdo dos traços mnêmicos duradouros em relação com a ideia de tempo: nas interrupções desses traços, seja porque a superfície receptora estivesse inflacionada, seja porque o Eu precisasse eliminá-las ou recalculá-las, as percepções sofreriam variações no espaçamento, provocadas pela temporização, pela sua suspensão nos períodos de anotações. Entre um traço e outro, haveria a descontinuidade do pensamento, a afetação da capacidade receptora (FREUD, 2011, p. 269-274). Essa prova de experimentação da realidade pelo Eu resultaria de um movimento peculiar parte-todo, isto é, subjetividade-cultura. A consciência derivaria de uma causalidade múltipla, de um encontro entre mundo interno e mundo externo. Contudo, nessa relação limiar, o indivíduo seria autor de sua história, em sua luta pela existência. O Eu, naturalmente, selecionaria as informações e as preservaria em sua psique. Esse método de percepção da realidade de fora seria análogo ao da seleção natural de Charles Darwin.

Em “Freud e a cena da escritura”, Derrida (2014) interpreta a facilitação como escrita, como a possibilidade da origem a partir da

diferença, decorrente do jogo de repetição da verdade e de retorno a essa verdade. Na repetição, a diferença inscrever-se-ia através da relação tempo-espço. Nas facilitações mnêmicas, a presença não seria conservada em sua plenitude, posto que ela desapareceria no sistema *Pcp-Cs*, na camada de neurônios que receberia excitações sem muita importância ao Eu. A verdade inscrever-se-ia no inconsciente, na camada dos neurônios que conservaria as percepções duradouras. Portanto, a sua face viria sobre a impressão do negativo da linguagem, ou seja, do recalque. Não obstante, essa verdade não consistiria simplesmente de um conjunto de impressões que formariam a memória. Esta seria o efeito do encontro do interior com o exterior e seria revelada pela diferença, que se associaria à palavra repressora. A memória seria o efeito de diferenças de explorações entre os neurônios:

Não se deve [...] dizer que a facilitação sem a diferença não basta à memória; é necessário precisar que não há facilitação pura sem diferença. O traço como memória não é uma facilitação pura que sempre se poderia recuperar como presença simples, é a diferença indiscernível e invisível entre as facilitações. Sabemos, portanto, já que a vida psíquica não é nem transparência do sentido, nem opacidade da força, mas a diferença no trabalho das forças (Derrida, 2014, p. 296).

Com isso, Derrida (2014) alerta-nos para não situarmos as facilitações no campo dos neurônios conservadores, mas no encontro agonístico entre consciência e inconsciente, entre neurônios de representações menos duradouras e neurônios de representações duradouras, como o próprio Freud (1975) sugere em *Projeto para uma Psicologia Científica* (1950 [1895]), ao pensar em permeabilidades e facilitações que escapariam à quantidade de excitação e que procederia de uma natureza temporal: “Do tempo puro, da temporalização pura naquilo que a une ao espaçamento: da periodicidade” (DERRIDA, 2014, p 301). Todavia, essa temporalidade seria descontínua. Assim, a memória seria produto de uma política de exploração entre os dois tipos de neurônios, os resistentes e os não resistentes. Ela se constituiria nos interstícios, no jogo agonístico entre vida e morte, como defendera o Pai da Psicanálise em sua vasta obra.

A partir do modelo freudiano de registro psíquico, Derrida (2014) defende que a escrita se associa às facilitações, que corres-

ponderiam às marcas temporais e qualitativas que ultrapassariam a consciência e se alojariam no inconsciente. Mas vê um grande problema no *Wunderblock*, no bloco de escrita: o da representação psíquica, que se associa ao impasse instituído pela linguagem: os traços mnêmicos seriam texto? E como esse texto manter-se-ia intacto, ao ser materializado em grafemas? A máquina de escrita não deformaria a realidade percebida pela psique? Essa realidade já não seria deturpada subjetivamente? A memória, formada de traços duradouros, não seria afetada mais uma vez ao ser escriturada? Dizemos mais uma vez, porque consideramos que esses traços duradouros já seriam produto de recalque, que já teriam sofrido influência da realidade, da linguagem. Consoante a própria letra derridiana,

[...] o que é um texto e que deve ser o psíquico para ser representado por um texto? Pois se não há nem máquina, nem texto sem origem psíquica, não há psíquico sem texto. Qual deve ser enfim a relação entre o psíquico, a escrita e o espaçamento para que uma tal passagem metafórica seja possível, não apenas nem em primeiro lugar no interior de um discurso teórico, mas na história do psiquismo, do texto e da técnica? (Derrida, 2014, p. 294).

O que Derrida (2014) acentua são as implicações das projeções no interior da e pela linguagem e a conseqüente distorção da realidade nesses processos. O autor coloca em xeque o postulado da verdade, da origem, na transferência. Ao transmitir os conteúdos psíquicos, revestindo-os de linguagem, que passaria pelo crivo afetivo-sensorial, como a memória seria resguardada, como as lembranças seriam materializadas? Embora a escrita se configure como diferença e Derrida (2014) a reconheça nos processos escriturais, ele não descarta a presença nos mesmos. O filósofo sempre defende o jogo duplo: identidade e diferença imbricadas uma na outra.

O acento de Derrida (2014) à metáfora do “bloco mágico” freudiano, em que o analista projeta na máquina de escrever apenas traços de memória e, não a memória plena, não é fortuito. O autor apropria-se, também, desse pensamento sobre traço mnêmico para explicar a ideia de arquitrado. “Também”, porque esse conceito deriva tanto do pensamento de Freud como de uma releitura platônica sobre a “morte” do Pai, na escrita, conforme elucida em seu texto

“Plato’s pharmacy” (A Farmácia de Platão). Por outro lado, em *Freud e a cena da escritura*, Derrida (2014) afirma que os traços escritos corresponderiam à possibilidade da verdade a partir da sua repetição, processo pelo qual essa verdade caminharia para o seu esgotamento. Na repetição, a origem desapareceria por ser velada, tendo em vista que, a cada enunciação, ela deixaria rastros de sua existência, a possibilidade de sua presença a partir da ausência, das forças heterogêneas resultantes das diferentes impressões. Além disso, a verdade não corresponderia a uma origem plena, uma vez que “[...] se deve entender ‘originário’ *sob rasura*, sem o que derivaríamos a diferença de uma origem plena. É a não-origem que é originária” (DERRIDA (2014, p. 299).

Ora, não se pode falar em início, em primariedade, se sequer podemos chamar o conteúdo psíquico de texto. Ademais, existem os apagamentos de percepções pela própria consciência e a dificuldade de permeabilizar o recalcado. Acrescente-se, ainda, a isso, as fissuras no espaçamento provocado pela transferência de um conteúdo manifesto para a escrita nas interrupções temporais entre o processo de percepção e o processo de transferência das imagens internas, que, por sua vez, vêm atravessadas pela afetividade. A saber: a linguagem, que representa o psíquico, que já carrega uma carga semântica histórica, cultural, também sofre a modificação subjetiva, individual. Nisso, ainda devemos considerar que informações psíquicas são perdidas, ocorrem lapsos de memória, bem como se manifesta a própria falha do signo linguístico, no sentido de que ele é incapaz de representar fielmente as percepções conservadas. Sob essa lógica, a verdade seria uma possibilidade de existência a partir de traços que se repetiriam e retornariam a uma origem que não seria origem, de fato, porque ter origem implicaria existir uma origem da origem, o fim do livro e o começo da escrita, conforme postula Derrida (2001, p. 20) em “Implicações”. A seu ver, a escrita não começaria quando o livro encerrasse, porque “[...] não há nenhum fim do livro [...] e não há nenhum começo da escrita”. O que a escrita faria seria questionar a *arquia*, o começo absoluto.

A esse respeito, Derrida (2014, p. 298) salienta:

É certo que a vida se protege pela repetição, o traço, a diferença. Mas é preciso ter cuidado com esta formulação: não há vida *primeiro* presente que viria *em seguida* a proteger-se, a adiar-se, a reservar-se na diferença.

Esta constitui a essência da vida: Melhor: não sendo a diferença uma essência, não sendo nada, *não* é a vida se o for determinado *ousia*, presença, essência/existência, substância ou sujeito. É preciso pensar a vida como traço antes de determinar o ser como presença.

A ressalva derridiana à temporização, à ideia de “antes” e “depois” é uma notificação para não nos equivocarmos quanto ao aspecto cronológico temporal no entendimento da diferença. O autor adverte que o traço não é uma sequência de um “primeiro”, mas que esse “primeiro” em sua constituição já é traço, já é diferença. Diferença, porque o que se repete são traços duradouros, e o que dura é exatamente a diferença, o que foi recalcado⁵⁷, o que atravessou a superfície psíquica e rasurou a estrutura profunda da consciência, o que, na metáfora do “bloco mágico”, seria a perfuração da película de celuloide e o risco efetuado na tabuinha de cera, aliás, a mistura desse encontro.

Nesse sentido, a origem não seria, essencialmente, a diferença, mas o acoplamento da presença com a diferença, o contato íntimo entre a superfície receptora e a camada conservadora, entre a consciência e o inconsciente, em uma linguagem freudiana. A vida, portanto, seria rastreada pela diferença, cujo norte seria a presença, a morte. A origem seria tracejada, uma linha descontínua com continuidades suspensas, em direção a um destino que coincidiria com o começo, que se iniciaria com um traço. A origem seria apenas um semblante, uma marca primeira daquilo que resultou de uma imagem duradoura, representada pela linguagem, sob a forma de rasura, de grifo riscado em determinado espaço e em determinado tempo.

Por esse prisma, a verdade estaria submetida a um jogo de apagamento e lembrança, de mortificação e vivificação do Pai, do autor, na e pela escrita, como defendera Derrida (1981) em “Plato’s pharmacy”. E isso, de certo modo, seria perigoso, porque, o autor, ao mesmo tempo em que procura se perpetuar pela palavra, corre o risco de desaparecer através de seus dispositivos de sobrevivência. Por exemplo, no caso da Literatura,

57 É nesse sentido, que Derrida (2001, p. 92) aproxima a castração da disseminação. Os dois fenômenos realizam cortes e implicam o imbricamento entre dois elementos: entre o fora e o dentro, ente o Eu e o outro, entre a identidade e a diferença, em uma relação com a trindade edipiana freudiana.

a voz autoral, que se institui pela voz do narrador e dos personagens, pode ser apagada pela insuficiência dos traços fonéticos e de prosódia. Temos tanto o problema da imitação infiel da realidade pelo aparelho psíquico quanto pela linguagem. No primeiro caso, porque ela já seria percebida de modo distorcido pelo sujeito, em razão de sua carga de emoção depositada sobre a coisa observada, de sorte que a conservação de memórias equivaleria mais a informações subjetivamente interessantes ao sujeito observador. No segundo, porque a transferência do conteúdo psíquico para o registro fonético ficaria submetido às lembranças do escritor e à sua capacidade de representar aquilo que aparece sob a forma de imagens acústicas, visuais, táteis, sensoriais, de um modo geral, que, por sua vez, não corresponderiam, fidedignamente, à coisa em si. Assim, a realidade não seria simplesmente defletida, mas uma individualidade formada de pedaços e em discursividade com pedaços.

Por isso, tanto Freud (2011), com sua metáfora de “bloco mágico”, como Derrida (2014), com sua ideia de facilitação dos processos mentais a partir da escrita, sugerem que o trabalho de transposição das memórias para o registro fonético seria, basicamente, um trabalho de tradução. O sujeito traduz uma língua a partir de suas emoções, daquilo que o seu Eu considerou importante conservar, e do conhecimento do sistema de sua língua que emprega como código de comunicação, sendo que, na interpretação derridiana, esse sistema é diacrônico, histórico.

Impasses na tradução psicofonética em *A hora da Estrela*

No último romance lispectoriano, *A hora da estrela*, publicado pela primeira vez em 1977, identificamos impasses relacionados à subjetividade descrita pela voz do narrador Rodrigo S.M., cuja posição pode ser comparada a de um analista descrevendo a história de vida de uma pessoa com a qual manteria relação de transferência. Como terapeuta, ele estaria a repetir a tradução da língua psíquica da protagonista Macabéa. Mas veja que a repetição de tal tradução já passaria a ser, também, uma tradução, agora misturada com a escrita subjetiva do narrador.

Ao traduzir a voz da suposta paciente, Rodrigo S.M. materializaria, além das memórias da nordestina, as suas, não só porque se identificaria projetivamente com a personagem, mas também, porque, na relação transferencial, a língua do analista deformaria a voz que ele representaria em seu bloco de anotações. As informações registradas seriam traços, fragmentos de uma história de vida, de certo modo, dupla. Essa escrita seria “um corpo para dois⁵⁸”, uma materialidade a retratar, pelo mecanismo da relação transferencial, pautada na identificação projetiva, e pelo processo de tradução, as facilidades, ou resistências, da analisanda, e, em certo grau, as do analista. Rodrigo S.M. relata a sua dificuldade de psicografar as memórias de Macabéa, de rememorar os detalhes da existência da moça nordestina e “Com as mãos de dedos duros enlameados apalpar o invisível na própria lama” (Lispector, 1998, p. 19). Há uma confusão do “invisível” com a “lama”, um nó psíquico, na narrativa, alusivo à indefinição das memórias contadas, em virtude de não identificarmos exatamente a quem pertence certos pormenores, se a Rodrigo S.M. ou se a Macabéa, ou se aos dois ao mesmo tempo.

Por outro lado, é possível interpretar essa “lama” como a superfície de anotação do “invisível”, que poderia ser o conteúdo psíquico da personagem, mas também o do próprio analista, fazendo interferência naquele ou sendo por aquele interferido. De todo modo, estamos diante do impasse na relação transferencial, sustentada na fonetização dos traços mnêmicos. Segundo Rodrigo S. M. ainda é difícil escrever, porque “É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como aços espelhados” (Lispector, 1998, p. 19). Podemos compreender tais faíscas e lascas como os ditos traços de memória, no trabalho de recuperação dos conteúdos recalcados. Isso, no campo literário, é mais complicado, haja vista a escrita ser submetida ao labor estético do autor. A transferência literária deixa o leitor mais distante da origem, uma vez que, quanto mais o significativo é positivado e metaforizado, mais está propenso ao seu esgotamento, a “matar” o pai, o autor da obra, afirma Lacan (1988) em *O seminário, livro 3: as psicoses* (1955-1956).

Ao contar-nos o enredo macabeano, através da voz narrativa de um suposto terapeuta, é possível, ainda, que a autora-criadora não

58 De acordo com o psicólogo americano William McDougall (2001), um corpo pode, pelo menos, carregar duas imagens inconscientes: a sua e mais outra, com quem o sujeito pode estar identificado, compartilhando, assim, as suas dores e os seus afetos.

deixe de lançar, sobre o texto, recortes de sua imaginação e empregar muitas metáforas, inclusive esta, relacionada à relação transferencial, que até pode remeter a traços de suas próprias experiências analíticas. Por esse prisma, a escrita de *A hora da estrela* é atravessada por múltiplas vozes, por múltiplas traduções, de modo que coloca o destinatário mais separado dos traços memoriais de Macabéa ou de Rodrigo S.M. ou, ainda, dos dois, bem como da escritora, que inconscientemente, pode se inscrever, na narrativa, como sujeito enunciador.

Desse modo, embora o romance seja “[...] um relato que desejo frio [...] o que escrevo é mais do que invenção” (Lispector, 1998, p. 13), o narrador, na função de analista, não é capaz de ser fiel às facilitações de sua suposta paciente, tendo em vista que a transcrição psíquica sempre é afetada subjetivamente e, em terreno literário, a palavra é polissêmica, carregada de idealizações, as quais não escapam ao mundo fantasístico do autor. Nesse sentido, a exaltação da precariedade da história e do corpo de Macabéa podem encobrir outras faltas, possivelmente, as do próprio narrador e da própria Clarice, considerando-se que narrador e autor podem ser a mesma coisa, conforme defende Saramago (1998). Portanto, a metáfora do “bloco mágico” pode ser aplicada, aqui, sob a interpretação derridiana: as facilitações deslocam a origem, porque elas são traços representados por outros traços de propriedades diferentes e revestidos subjetivamente.

Considerações finais

A partir do suposto caso de relação transferencial entre o narrador Rodrigo S. M. e a personagem Macabéa, verificamos que a interpretação da realidade é quádrupla: primeiro, o analisando efetua os processos de tradução psíquica e fonética, que são dois; e, depois, o analista realiza esses mesmos processos, que são mais dois, o que equivale, no total, a quatro processos. O trabalho de acesso ao inconsciente, tanto é orientado pelos sentimentos e pensamentos do sujeito em análise quanto pelos do profissional da psicoterapia. Por essa razão, a operação da transferência mostra-se limitada, qual seja: em decorrência dos próprios limites da psique e da linguagem, a realidade sobre a qual se busca compreensão, por meio da terapia, corresponde apenas a traços de verdade, de origem. Nunca é possível a consciência de todas as experiências vividas, considerando-se que o ser humano e as suas formas de expressão são sempre falhos e suplementáveis. O

que compete ao par analítico é compreender as facilitações do inconsciente no jogo das divisões da consciência e da linguagem. Nessa atividade, o analista deve favorecer as interpretações do analisando. Por analogia, o narrador de *A hora da estrela* tem a função de situar-nos, com o seu material literário, no enredo macabeano e, assim, ofertar possibilidades de sentido para as memórias narradas.

Referências

DERRIDA, J. Freud e a cena da escritura. *In: A escritura e a diferença*. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. Plato's pharmacy. *In: Dissemination*. Tradução: Barbara Johnson. Chicago: The University of Chicago, 1981.

_____. Posições: entrevista a Jean-Louis Houdebine e Guy Scarpetta. *In: _____*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FREUD, S. Nota sobre o “Bloco Mágico” (1925). *In: Obras completas*. Tradução: Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 16 v.

_____. A perda da realidade na neurose e na psicose (1924). *In: Obras completas*. Tradução: Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 16 v.

_____. Neurose e psicose (1924). *In: Obras completas*. Tradução: Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 16 v.

_____. A dinâmica da transferência. *In: Obras completas*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 10 v.

_____. As neuropsicoses de defesa (1894). *In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. 3 v.

_____. Observações adicionais sobre as neuropsicoses de defesa (1896). *In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. 3 v.

_____. **Projeto para uma psicologia científica (1950 [1895])**. Tradução: Milton Persson. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

LACAN, J. **O Seminário, livro 3: as psicoses (1955-1956)**. Tradução: Aluisio Menezes. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MCDUGALL, J. Um corpo para dois. *In: **Corpo e História***. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

SARAMAGO, J. SARAMAGO, José. O autor como narrador. *In: **Cult***. São Paulo: Lemos Editorial, 1998.

ADOÇÃO E PERDÃO EM JANE EYRE: A (DES) INTEGRAÇÃO SUBJETIVA

Vanalucia Soares da Silveira (IFPB)
Valderedo Alves da Silva (UFPB)

Introdução

A capacidade de perdoar envolve a capacidade de compreender, disse Jacques Lacan (2011) em sua Tese de Doutorado *Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade*. Seguindo essa mesma linha de pensamento, Melanie Klein (1996), em seu artigo “Amor, culpa e reparação”, deixa subentendido que o perdão se associa à capacidade de reparação e integração subjetivas. Perdoar é reconhecer a força inata das pulsões de ódio e sobrepujá-las às pulsões do amor, de modo a dirimir os impulsos de agressividade e de inveja, que são intensamente destrutivos ao Eu.

Para a psicanalista, o perdão pressupõe a culpa depressiva, e essa culpa é amenizada a partir do mecanismo obsessivo de expulsão do Supereu arcaico avassalador e da compreensão da solidão, conforme pontua em “As relações entre a neurose obsessiva e os primeiros estádios do Superego” e *O sentimento de solidão*, respectivamente. Não obstante, a seu ver, esse sentimento, em excesso, pode ser interpretado pela criança como desamparo, como má gratificação do seio materno. A solidão pode ser o destino de bebês intensamente invejosos, que atuam como parasitas do corpo materno.

A partir da ideia lacaniana de relações de compreensão e da ideia kleiniana de reparação, nosso objetivo, neste trabalho, é analisar o perdão nas relações de orfandade no romance *Jane Eyre*. De um lado, verifica-se a faculdade de perdoar da protagonista homônima

e, de outro, a inaptidão de sua tia, a senhora Reed, a esse condão. Assim, nossa proposta é interpretar o sentimento do perdão na obra escolhida sob a perspectiva psicanalítica.

As relações de compreensão em Lacan e o sentimento de reparação em Klein

As relações de compreensão, na letra lacaniana, envolvem um trabalho de análise da personalidade de cada sujeito. Compreender uma subjetividade significa observá-la em suas articulações com a família e com o meio onde está inserida, mas também em articulação consigo mesma, com a sua fisiologia e com a sua própria psique. O sujeito precisa ser compreendido em sua totalidade. É preciso analisar o sujeito nas rupturas de sua vida, na evolução, no além das sínteses do vivido, e não simplesmente nas linearidades. É preciso considerar as passagens de experiências de vida, a saída de um lugar para outro. Aqui, “lugar” requer o entendimento menos físico que social. O importante é observar a posição que o indivíduo passa a ocupar na sua evolução. A personalidade necessita de ser compreendida em seu desenvolvimento regular e compreensível. Mas não é qualquer relação que é compreensível, e sim aquelas que são particulares, as que se relacionam ao desenvolvimento da personalidade, as que afetam o sujeito.

Desse modo, a gênese da personalidade é cultural: a personalidade é relativa ao grupo, conserva traços ancestrais e resiste à moral da época, aos valores representativos e de participação ética. Essa visão é determinista; contudo, Lacan (2011) não despreza os aspectos fenomenológicos na constituição do *ser*, aquilo que escapa às intenções pessoais, que passa despercebido nos progressos da própria personalidade. Além disso, não desconsidera as causalidades orgânicas e introspectivas no processo de constituição da personalidade. Tudo o que pode afetar o desenvolvimento do Eu, sejam fenômenos subjetivos, sejam objetivos, o psicanalista considera em suas análises. Assim, seu método é psicogênico e orgânico: a personalidade psicológica transita entre a consciência individual e a social, entre o orgânico e o psíquico (Lacan, 2011, p. 19-35).

A compreensão de uma subjetividade envolve, pois, um diagnóstico dos dons inatos e de sua evolução ao longo de seu progresso.

Ela apresenta certa base constitucional que se alterna consoante história de vida de cada indivíduo. Assim,

Todo sistema da personalidade deve ser *estrutural*; queremos dizer que a personalidade deve ser *composta* a partir de elementos, que são primitivos em relação a seu desenvolvimento, ou seja, a partir de relações orgânicas relativamente simples, cujo registro, de acordo com os indivíduos, variará em qualidade, em extensão, assim como o alcance em direção, em intensidade, etc. [...] os tipos diferenciáveis de personalidade estão longe de abranger, nos mesmos indivíduos, as diversidades constatáveis dos dons inatos, dos talentos, dos temperamentos, mais longe ainda de responder às variações quantificáveis das propriedades orgânicas primárias, como, por exemplo, a acuidade sensorial ou a reação emotiva [...] É certo que a economia da realização pessoal depende, em última análise, de um certo equilíbrio desses dons inatos, mas o valor construtivo do desenvolvimento, as necessidades bipolares da ação e as condições formais da expressão fazem com que as variações dessa economia não sejam nem correlativas às variações dos elementos, nem contínuas, como a maior parte destes últimos (Lacan, 2011, p. 38-39, grifo do autor).

Para entender um sujeito, o seu comportamento, as suas ações, os seus discursos, faz-se necessário compreender tanto os seus fatores estruturais como evolutivos. Os primeiros são constitucionais e os segundos, adquiridos nas relações de objeto. Entretanto, estes últimos parecem exercer maior influência sobre a história de um indivíduo, considerando-se que ele é constituído na e pela linguagem, que o inconsciente é simbólico, “[...] *o inconsciente é o discurso do Outro*”, diz Lacan (2014, p. 22, grifo do autor) em seu *Seminário sobre a carta roubada*.

Embora Lacan (2011) trate dessas relações de compreensão na situação analítica, com o objetivo de identificar problemas estruturais e/ou constitucionais na personalidade de um indivíduo, elas também são importantes para analisar a capacidade de perdoar de alguém. Afinal, como o próprio psicanalista assevera em sua Tese, “[...] compreender é perdoar.”, quando se leva em consideração toda a carcterologia de uma pessoa (Lacan, 2011, p. 405). O perdão deriva da compreensão da história de vida de um sujeito em toda

a sua totalidade. É preciso pesar na balança da consciência, especialmente, as situações de vida pelas quais o sujeito que precisa ser perdoado passara, sobretudo, as situações afetivas traumáticas de ordem familiar. Isso porque conflitos vitais particulares interferem na formação de subjetividades, no seu desenvolvimento saudável e na sua capacidade de socialização. Pessoas que passaram por muito sofrimento, por muito desamparo familiar e social, frequentemente, sentem mais dificuldade de compreender o outro, de perdoar, de amar. Elas tendem a desconfiar do bom caráter alheio e quase sempre acusam esse outro em situações reprováveis de sua vida. Assim, costumam suspeitar do perdão alheio, uma vez que já se sentem muito oprimidas e reprimidas pela sociedade. Nesse sentido, o ato de perdoar requer uma análise de todo um conjunto de ações e discursos do outro, e, por outro lado, do próprio Eu, pois, na contramão, também só é possível perdoar quando o sujeito é capaz de compreender a sua própria personalidade, a sua história de vida. Sob essa perspectiva, a prática da adoção é um sinal de compreensão de si mesmo e do outro; é uma prova de perdão às falhas internas e externas.

Klein (1996) parece ser mais incisiva quanto à questão do perdão. No seu entendimento, perdoar o outro, na verdade, é perdoar a si mesmo. Em “Amor, culpa e reparação”, a psicanalista associa este sentimento aos outros dois, sob a forma de efeito de dominó: a reparação liga-se ao amor, e este, por sua vez, deriva da culpa depressiva, que é o sentimento de pesar por um dano cometido a um objeto de amor. Ela decorre do medo de o sujeito perder esse objeto. Essa culpa difere da culpa persecutória, que é aquela culpa que o indivíduo carrega por ter dirigido seus impulsos de agressividade a seu objeto de desejo, o qual, no momento da agressão, a sua imagem internalizada correspondia a de um perseguidor, de um monstro, de uma pessoa má. Esse afeto revela o medo de ser destruído pelo outro. Essas culpas são inconscientes. Elas estão associadas às relações primordiais entre o filho e o seio materno, o primeiro objeto de amor e de ódio do bebê.

Como o seio é o protótipo das relações objetais futuras, as suas formas de internalização terão influências sobre todo o processo do desenvolvimento humano. Assim, se prevaleceram imagens positivas sobre a mãe, provavelmente, o sujeito terá a sua vida guiada pela culpa depressiva, pelo sentimento de dor pela possibilidade de perder o objeto amado. Neste caso, prevalecem as pulsões do amor,

uma vez que esse afeto é estimulado pela culpa depressiva, pelo luto imaginário. “Imaginário” porque o sujeito vivencia a dor da perda nas fantasias. Isso acarreta muita angústia ao Eu. E, no caso em que prevalecem as imagens negativas sobre o seio materno, é muito provável que o destino psíquico de determinado sujeito seja a ansiedade paranoide, que decorre do exacerbado sentimento de culpa persecutório, da incapacidade subjetiva de conciliar as pulsões de morte e de vida, o ódio e o amor. Desse modo, é muito possível que o transtorno obsessivo ou paranoico seja o caminho pulsional.

Mas vale ressaltar que não só este tipo de culpa é prejudicial à sanidade mental. A culpa depressiva em demasia também pode provocar graves distúrbios de personalidade, por exemplo, a depressão. O sujeito tende a afastar-se das pessoas amadas por ter medo de feri-las, de aniquilá-las. O destino libidinal passa a ser o próprio corpo, isto é, a libido passa a ser represada no seu interior. O resultado disso é a resistência aos processos de socialização. O ser humano encontra como refúgio a solidão, menciona Klein (1975) em *O sentimento de solidão*.

Por outro lado, a culpa persecutória também tem um peso negativo na formação humana. As imagens terroríficas sobre o objeto primordial, a mãe, mas também sobre o pai, as quais formam o núcleo do Supereu arcaico, podem ser transferidas para os demais objetos. Sob esse prisma, a culpa persecutória expressa a incapacidade do sujeito de lidar com as frustrações orais. Quando o bebê não é relativamente bem gratificado, seus impulsos de ódio são estimulados e, sob a sua égide, as imagens dos objetos primordiais são formadas, o que significa dizer que elas são investidas de ódio, de agressividade, de inveja. Assim, tais imagens correspondem a figuras avassaladoras, cruéis e vingadoras, afirma Klein (1974) em *Inveja e gratidão: um estudo das fontes do inconsciente*.

Grosso modo, as duas modalidades de culpa, quando em demasia, aumentam a ansiedade do sujeito, de modo que obstaculiza o seu desenvolvimento normal. Na ansiedade paranoide, existe uma angústia relacionada à preservação dos objetos bons, já na ansiedade depressiva existe o medo de os objetos bons serem destruídos ou desintegrados, por isso o Eu se esforça para juntar as partes cindidas. Naquela, o sujeito compreende parcialmente os objetos, já nesta, a compreensão é total, assevera Klein (1981a) em seu texto “Uma contribuição à psicogênese dos estados maníaco-depressivos” (1934). Diante disso, o importante é fazer a reparação com temperança; é

[...] ter uma boa relação com nós mesmos é uma condição essencial para o amor, a tolerância e a sabedoria para com os outros [...] Se, no fundo da nossa mente inconsciente, conseguimos liberar até certo ponto os sentimentos que temos pelos nossos pais do ressentimento, se os perdoamos pelas frustrações que tivemos que sofrer, então podemos ficar em paz com nós mesmos e amar os outros no verdadeiro sentido da palavra (Klein, 1996, 384).

Portanto, reparar é uma necessidade humana. Para *ser*, o indivíduo necessita de reconhecer as suas faltas interiores e, por conseguinte, integrar as suas partes más e as suas partes boas. Ele precisa compreender-se, ser menos cruel consigo mesmo. Isso significa perdoar-se. O resultado dessa ação será o predomínio das pulsões de amor, a paz interior e capacidade de amar o outro. Quanto mais dirimidos os impulsos de agressividade e de inveja, mais o sujeito terá condições de socializar-se, de desenvolver a sua criatividade e de perdoar o outro.

Então, o perdão, antes de ser um gesto de compreensão a respeito de uma falta alheia, levando-se em conta a totalidade de sua história de vida, em especial, os traumas sexuais de determinada personalidade; trata-se de uma compreensão interna, de um olhar retrovisor para as próprias falhas interiores. O perdão é difícil de nascer em subjetividades com onipotência destrutiva, pois, para ele vigorar, o sentimento onipotente precisa ser construtivo, e só o amor é capaz de construir, de vivificar. O amor requer culpa depressiva. Mais do que corrigir, perdoar é compreender, é amar o feio, é amar o horror, é amar a ferida aberta. Perdoar é articular tudo isso sem negar nada, porque esse *isso* é onde mora a dor de um sujeito. Mais do que corrigir, o que o sujeito precisa é de respeito, de olhar desinvestido de julgamento, de paz. Assim, o perdão reparador não se trata de uma correção, mas de uma coesão, de uma integração subjetiva.

Adoção e perdão: a (des)integração subjetiva

A nossa interpretação sobre a prática adotiva deriva da ideia de perdão enquanto ato de compreensão e de reparação das faltas

humanas. Adotar é uma atitude de amor em relação a si próprio e ao outro. Nesse viés, a adoção pressupõe uma capacidade afetiva de integração do Eu, isto é, a habilidade para conciliar os sentimentos de ódio e de amor. Essa prática se associa ao desejo pessoal de reconciliar-se, imaginariamente, com os objetos primordiais internalizados, especialmente, com o seio materno outrora danificado pelo bebê. Nas fantasias inconscientes, o adulto anseia compensar os danos cometidos no passado com gestos de desculpas, com atos benevolentes. Ele busca expulsar de dentro de si as suas tendências destrutivas pelo mecanismo da obsessão. Sob essa perspectiva, um sujeito que é capaz de gerenciar relativamente bem os seus conflitos interiores, as suas angústias e os seus complexos edipianos, tem melhores condições psíquicas de acolher o outro, de abraçá-lo desinvestido de ódio e de compreender as sínteses do vivido desse outro. Não obstante, observamos que muitas práticas de adoção são feitas por pessoas muito carentes de integração subjetiva, que não estão preparadas para exercer a função materna e/ou paterna. Assim, indivíduos órfãos, muitas vezes, sofrem o desamparo e a violência dessas pessoas, como é o caso de Jane Eyre.

Jane Eyre fora adotada ainda bebê pelo tio John Reed e sua esposa, quando os pais da menina morrem. Da parte daquele, fora muito bem acolhida, já que era o seu desejo. Era tão amada pelo tio que despertava ciúmes nos primos e na tia. Por essa razão, desta parte, ela era extremamente rejeitada e estigmatizada como uma intrusa na família. Além disso, a menina representava, projetivamente, o espectro da mãe da criança, pessoa que a senhora Reed odiava e de quem também tinha muito ciúme. Quando Jane Eyre ficara completamente órfã, com a morte de sua mãe após a de seu pai, aquela sugere ao esposo que esta seja internada em um orfanato. A proposta é recusada. E quando o senhor Reed morre, a menina passa a sofrer completo desamparo afetivo de seus parentes. Ela só continua na mansão Gateshead, porque, quando ele está em leito de morte, arranca do cônjuge a promessa de cuidar sempre da sobrinha. Assim, ficando mais uma vez órfã, Jane Eyre encontra-se ainda mais desamparada. Ela fica proibida de compartilhar os bens materiais da família e passa a receber o completo desprezo amoroso da mesma, especialmente, do primo John e da tia: daquele sofre violência física e verbal e desta, severa repressão. Por volta dos 9 anos, é instalada no internato Lowood, um

colégio onde a disciplina vitoriana era muito rígida. Segundo a sua responsável, a menina tinha ímpetos perversos muito fortes que precisavam ser corrigidos. Lá, passa dez anos: 8 como aluna e 2 como professora. Sai desse ambiente para exercer esta profissão na mansão Thornfield. Nesse tempo, a senhora Reed adoece e, então, solicita a presença da jovem.

A princípio, verificamos nessa solicitação um efeito de sentimento de culpa, até mesmo no início de seu diálogo com Jane Eyre, quando lhe confessa as suas atitudes maléficas:

- [...] Por duas vezes causei a você um mal de que agora me arrependo. Um foi quando quebrei a promessa que tinha feito a meu marido, de tratá-la como se fosse filha. Outra...

Interrompeu-se.

- ... esse mal talvez não tenha sido de grande importância - murmurou consigo mesma - e além disso eu vou ficar boa. E humilhar-se diante dela é doloroso...

[...]

- Bem... Tenho que ir até o fim. A eternidade está diante de mim. É melhor dizer. Vá na minha gaveta, abra-a e tire de lá uma carta (Brontë, 2008, p. 148).

A carta, datada de três anos atrás a este encontro, era do tio de Jane Eyre, John Eyre, um homem solteiro que vivia na Ilha da Madeira. Nessa carta, ele pedia à senhora Reed o endereço da sobrinha. O seu objetivo era escrever-lhe para dizer de seu interesse em adotá-la e torná-la a sua herdeira. A resposta da tia foi que ela havia falecido em Lowood. Jane Eyre questionara por que fizera isso e ela dissera que foi porque não queria ajudá-la na sua prosperidade. Guardava consigo as lembranças do dia da conferência com o senhor Broklehurst, o diretor do internato, quando Jane Eyre a insultou diante da autoridade acadêmica, por ter sido acusada pela tia de ter “[...] tendência para o fingimento” (BRONTË, 2008, p. 25).

Emocionada com tais memórias, a senhora Reed agita-se e, neste momento, Jane Eyre inicia este longo diálogo:

- Querida senhora Reed [...] não pense mais nisso, tire isso do seu espírito. Perdoe a minha explosão de cólera; eu era uma criança. Oito, nove anos já se passaram desde aquele dia.

Ela não se comoveu com as minhas palavras [...]

- Já lhe disse que não pude esquecer. E tirei a minha vingança. Você adotada pelo seu tio, colocada numa situação de conforto e de fartura, era uma coisa que não podia tolerar. Então escrevi para ele, dizendo-lhe que sentia muito, mas que Jane Eyre estava morta: tinha falecido de febre tífica em Lowood. Agora, faça o que quiser. Desminta a minha afirmação e revel o meu falso testemunho. Você deve ter nascido só para me atormentar: minha hora derradeira está manchada pela recordação de um embuste que, se não fosse você, eu não teria cometido.

- Tia, se a senhora pudesse deixar de pensar nestas coisas, e começasse a me olhar com os olhos da bondade e do perdão...

- Você é muito ruim - respondeu ela - e ainda num dia desses estive pensando nisso. Como foi que você, durante nove anos, conseguiu suportar paciente e docilmente um tratamento para, aos dez, se revoltar contra ele e com a violência de um incêndio? Está aí o que não posso compreender!

- Não sou ruim como a senhora pensa. Sou impulsiva, mas não vingativa. Muitas vezes, quando criança, eu teria me sentido feliz em amar a senhora, se a senhora me desse lugar para isso. E agora, sinceramente, estimaria uma reconciliação. Beije-me, minha tia.

Cheguei a face aos seus lábios. Ela não lhe tocou. Disse-me que eu a estava sufocando, assim debruçada. E tornou a pedir água.

Quando ajudei-a a deitar-se - porque a tinha erguido e sustido no braço enquanto ela bebia - cobri com a minha a sua mão gelada e viscosa, os dedos moribundos evitaram os meus, os olhos empanados desviaram-se dos meus olhos.

- Queira-me bem ou me odeie, como quiser! - disse eu afinal - a senhora tem o meu coração completo e espontâneo. Agora, lembre-se de Deus. E repouse em paz. Pobre mulher sofredora! Era tarde para tentar uma mudança de gênio. Vivendo, odiara-me sempre. Morrendo, continuava a me odiar (Brontë, 2008, p. 149).

A partir dessa conversa, podemos interpretar que a senhora Reed apresenta uma personalidade governada pelas pulsões de agressividade. Ela não fora capaz de controlar o seu ciúme e o seu sadismo.

É capaz de sentir culpa, mas essa culpa é mais persecutória do que reparadora. É possível que o medo da morte e de ser punida pelos males cometidos tenha sido a razão para convocar Jane Eyre para um diálogo. Parece haver a necessidade do perdão e o desejo de perdoar, mas os seus ressentimentos são fortes demais para permitir que isso aconteça. Associamos essa dificuldade de perdoar a efeitos traumáticos de um complexo edípiano, relacionado ao ciúme. Esse sentimento exacerbado a impede de sentir a culpa depressiva.

Nas fantasias inconscientes da senhora Reed, o outro é um perseguidor, um intruso. Tais fantasias, que remontam à infância e, na verdade, remetem a uma transferência do mundo interior para o mundo exterior, continuam a interferir no seu comportamento adulto. A senhora Reed sente ciúmes da cunhada e da filha desta, através da relação de identificação projetiva, isto é, ela transfere os seus sentimentos de ódio de uma para a outra. Os predicativos que são proferidos à órfã expressam, inconscientemente, a sua visão sobre si mesma, de modo distorcido.

Por seu turno, reconhecemos em Jane Eyre, através dessa passagem, uma personalidade apta a perdoar. Conforme vimos, mesmo sabendo de toda a maldade praticada pela tia, é capaz de conceder-lhe o perdão, sem que ele seja pedido verbalmente, e ainda lhe suplica um beijo. Isso mostra que o seu Eu parece estar integrado, que o sentimento de culpa reparadora predomina em sua subjetividade. É provável que a sua educação à vitoriana a tenha influenciado no seu comportamento. De outro lado, reconhecemos, nesse ato, um gesto ambíguo. Como sabemos, no Cristianismo, ele simboliza um ato de traição: beijando Jesus Cristo, o discípulo Judas sinaliza aos romanos quem é o seu mestre, de sorte que assim, Ele é condenado à sua *via crucis* (Mt 26. 47-50). Portanto, a solicitação do beijo por Jane Eyre à sua tia expressa sentimentos ambivalentes. Talvez o fato de ter sido esse gesto o pedido de perdão da sobrinha, a resposta tenha sido negativa. Ele pode ter sido interpretado como mais um ato de sua rebeldia. Ademais, tal gesto simboliza um impulso oral de conotação parasitária. Assim, pode ter significado um abocanhamento do outro, um ato astucioso de destruição do inimigo. Por essa lógica, a simbolização do beijo, pela mente já desconfiada da senhora Reed, pode ter significado mais uma forma de vingança do que mesmo uma expressão de perdão.

Considerações finais

A partir da compreensão de eventos específicos da história de vida da órfã Jane Eyre em suas relações com os seus familiares, interpretamos que o perdão é um sentimento difícil de florescer em personalidades cujas pulsões de ódio dominam o Eu. Isso porque a força agressiva impede o surgimento da culpa reparadora, sentimento que está na origem do desenvolvimento das pulsões de amor. A fixação às tendências sádicas compromete o sucesso dos impulsos de saber, o que atinge a capacidade do Eu de articular os conflitos interiores, de fazer a coesão de suas partes boas e de suas partes más. A supremacia da onipotência destrutiva inibe a capacidade do perdão. Consequentemente, dificulta as relações sociais.

Em se tratando das práticas de adoção realizadas por sujeitos bastante afetados por seus complexos edipianos, governados, pois, por um Supereu tirânico, como fora o caso da senhora Reed, a instituição do perdão é muito mais improvável de acontecer. Essas pessoas são muito influenciadas pelo medo do aniquilamento, por isso, em suas fantasias inconscientes, tendem a achar que o outro é um parasita, alguém que ameaça a sua vida.

E no que tange às personalidades órfãs, a própria condição de orfandade já é um fator em si mesmo a obstaculizar o nascimento do perdão, pois, quanto mais um sujeito é desamparado, mais ele é propenso à culpa persecutória. O abandono fortalece a fantasia da perseguição e, por conseguinte, estimula a sua desconfiança com relação à bondade do outro. Por outro lado, é possível que sujeitos desamparados estejam aptos ao perdão como forma de mostrar a sua própria bondade e gratidão até mesmo àquele que o desampara, tendo em vista a possibilidade de o órfão sentir-se culpado inclusive pelo desamparo do outro, como é o caso de Jane Eyre. Com efeito, os comportamentos e os atos de uma subjetividade precisam ser observados em suas relações de compreensão, na dinâmica própria de cada personalidade, o que fizemos com os personagens analisados.

Referências

BRONTË, C. *Jane Eyre*. Tradução: Valdemar Rodrigues de Oliveira. Belo Horizonte: Itatiaia, 2008.

Fidelidade até o fim (Mt 26.47-50). *In: Bíblia Sagrada*. São Paulo: Paulus, 1999.

KLEIN, M. O desmame (1936). *In: Obras Completas*. Trad. André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 1 v.

_____. Amor, culpa e reparação (1937). *In: Obras Completas*. Trad. André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 1 v.

_____. Uma contribuição à psicogênese dos estados maníaco-depressivos (1934). *Contribuições à Psicanálise*. 2. ed. Trad. Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1981a.

_____. As relações entre a neurose obsessiva e os primeiros estádios do Superego. *In: Psicanálise da Criança*. Trad. Pola Civelli. 3 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1981b.

_____. O sentimento de solidão. *In: _____*. 2 ed. Tradução: Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *Inveja e gratidão: um estudo das fontes do inconsciente*. Tradução: José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

LACAN, J. Seminário sobre *A carta roubada*. *In: Escritos*. Tradução: Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. Da psicose paranoica em suas relações com a personalidade; seguido de primeiros escritos sobre a paranoia. Trad. Aluisio Meneses, Marco Antonio Coutinho Jorge, Potigrara Mendes da Silveira Jr. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

O IMPASSE SUBJETIVO PERANTE AS DEMANDAS DO SUPEREU EM *RIACHO DOCE*

Vanalucia Soares da Silveira (IFPB)
Leandro Ferreira dos Santos (UFPB)

Introdução

Em seu texto “O Eu e o Id”, Sigmund Freud descreve a psique em três partes: Id, Eu e Supereu. A primeira corresponde ao campo das pulsões, dos desejos; a segunda, ao terreno da consciência; e a última, à representação da realidade, sendo esta simbolizada, primeiramente, pelos pais, e, depois, pela família e sociedade. Assim, o Supereu figura como o representante dos códigos morais, éticos e religiosos; equivale, pois, à Lei. Ele resulta do complexo edípico. Sua formação se inicia na fase genital, que é a fase de diferenciação de homem e mulher, e, portanto, de escolha de objeto sexual, conforme postula em seus *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (FREUD, 2016). Quando a constituição dessa instância psíquica é precoce, isto é, na fase pré-genital, o desenvolvimento humano é prejudicado, pois ele acontece no âmbito das forças pulsionais sádico-orais e sádico-anais, entre os dois e cinco anos de idade.

Embora concorde com Freud no que diz respeito ao “como” da constituição do Supereu, a psicanalista Melanie Klein (1981a, p. 188), em seu texto “Primeiros estádios do complexo edípico e da formação do Superego” adverte que a formação dessa instância psíquica começa já sob a supremacia dos impulsos pré-genitais, a saber, dos impulsos sádico-orais. A seu ver, são as forças destrutivas e a angústia

que o despertam. Sob essa ótica, o Supereu é resultado da internalização irreal e distorcida dos primeiros objetos, tendo em vista que são os impulsos de ódio que dominam as primeiras identificações da criança. Assim, o Supereu seria arcaico e objeto-pulsional, devido a já haver, na idade mais tenra, uma compreensão do objeto, muito embora bem precária, confusa e deformada pelas emoções, cuja razão seria a própria confusão egocêntrica em decorrência de um Eu esquizo-paranoide.

Mediante esta última perspectiva teórica, nosso objetivo, neste texto, é analisar o embate entre Eu e Supereu no romance *Riacho Doce*, do brasileiro José Lins do Rego (2011). Na obra, a protagonista Edna rebela-se contra a sua avó Dona Elba, enquanto o seu amante Nô é incapaz de questionar “a verdade” de sua avó Dona Aninha. Os duas avós simbolizam, no enredo, o Supereu dos descentes. Logo, os netos representam subjetividades que vivem em conflito com a realidade, com as imagens inconscientes de suas ascendentes, tendo em vista que estas agem de forma repressora contra a realização prazerosa das pulsões sexuais daqueles.

O supereu kleiniano: a “mãe com pênis”, ou o seio mau internalizado

Por defender um Supereu cujas bases se formariam sobre relações objetais com a mãe, de modo autoerótico, e derivar do *Id*, a saber, do campo pulsional, essa instância psíquica, para Klein (1981), seria subjetiva e, portanto, de origem interior. Conforme a psicanalista, esse campo mental começaria a estruturar-se desde a tenra idade, já na fase pré-genital. Ele se constituiria a partir do terceiro, que seria a realidade, o Pai, parcialmente representado pelo pênis, o qual, nas fantasias primárias da criança, simbolizaria o pai destruidor. Isso se daria com o surgimento do ciúme, sentimento que permitiria ao Eu o reconhecimento menos precário do objeto, do outro, porque este o colocaria diante de suas faltas.

O pênis, objeto parcial com o qual a criança se relacionaria, de forma temerosa, seria mais um derivado de suas fantasias de destruição, uma projeção da própria agressividade do *Id*, ou seja, seria um Eu distorcido que se transformaria em imagem tenebrosa, exata-

mente o pênis imaginário da mãe. Nesses termos, o Supereu kleiniano seria a incorporação do pênis do pai pela mãe; equivaler-se-ia à “mãe com pênis”.

Klein (1981, p. 273), em seu artigo “Sobre o desenvolvimento do funcionamento mental” (1952), pensa o Supereu não apenas como sendo derivado dos próprios instintos de morte, como uma instância inibitória, mas também como um escudo do Eu. Para a psicanalista, tal união seria uma estratégia do Eu tanto para proteger-se dos instintos de destruição do objeto quanto para proteger-se de sua própria agressividade. Essa ideia também é desenvolvida em “Primeiros estádios do conflito edípico e da formação do Superego”:

[...] por mais cruel que seja esse superego formado sobre a supremacia do sadismo, toma, não obstante, a defesa do ego contra o instinto destrutivo, constituindo-se já, nesse estágio primitivo, no agente do qual procedem as inibições instintivas. (Klein, 1981, p. 191).

A ansiedade na criança, resultante dessa divisão do Eu, provocaria duas reações: a criança temeria, a princípio, o seu Supereu arcaico, ou seja, os seus próprios instintos destrutivos e, depois, o objeto externo, no qual seriam projetados os seus sentimentos sádicos. A criança temeria um Supereu interno e um Supereu “externo”, sendo que este seria banhado de subjetividade, por derivar de uma distorção do primeiro, dos próprios instintos de morte. Portanto, o perigo temido pela criança partiria de si mesma, coincidiria com a sua própria agressividade, e o Supereu, grosso modo, seria um produto interno.

Em seu artigo “Primeiros estádios do conflito edípico e da formação do Superego”, Klein (1981a, p. 193) associa o Supereu a excremento⁵⁹:

[...] o que a criança ejeta em seu primeiro estágio anal-sádico é o seu objeto, às vezes percebido como algo hostil, e que ela assemelha aos seus excrementos. A meu ver, ela já está ejetando o terrífico superego introjetado no estágio oral-sádico de desenvolvimento. Assim, essa

59 O excremento não seria só fezes, mas tudo aquilo relacionado à pulsão de morte. Portanto, qualquer léxico cujo sentido remete à destruição, à condição de dejetado, de sujeira, de horror, pode ser compreendido como seu sinônimo.

ejeção é uma defesa que o ego, sob o domínio do medo, utiliza contra o superego; ele expelle os objetos internalizados, projetando-os no mundo exterior.

Para a psicanalista, do mesmo modo que os mecanismos de projeção e de introjeção seriam empregados na formação do Supereu, eles seriam utilizados pelo Eu para defender-se do mesmo. Além disso, esses mesmos métodos seriam empregados para liberar os impulsos destrutivos do *Id*, que, na fantasia do bebê, equivaleriam a fezes. Desse modo, os excrementos corresponderiam ao próprio Eu espedaçado, às partes más do *Id*, ao “outro de mim”. Ainda nesse texto, Klein (1981, p. 175) assevera que, à formação de um Supereu arcaico muito cruel, estaria ligado o adiantamento do Eu à libido e isso resultaria no surgimento de traços neuróticos já na supremacia da posição esquizo-paranoide, a saber, do sadismo e da ambivalência, quando, precocemente, as tendências genitais atuariam em consonância com as tendências agressivas.

Em “As relações entre a neurose obsessiva e os primeiros estádios do Superego”, Klein (1981, p. 205-225) assegura que a neurose obsessiva seria um mecanismo empregado pelo bebê para encobrir um estado psicótico e uma tentativa de defender-se do mesmo através de um ritual de atos sádicos, regido pela pulsão de morte, a fim de expulsar de dentro de si, a todo custo, os perseguidores introjetados no auge do sadismo, entre o final da fase oral e início da fase anal. Ou seja: a neurose obsessiva seria um instrumento da pulsão de vida contra o Supereu arcaico avassalador, uma estratégia do Eu, pautada na repetição violenta e ininterrupta, para liberar essa parte de dentro de si. Isso geraria muita angústia no sujeito, o que intensificaria ainda mais essa defesa psicótica, de modo que os traços neuróticos iriam se fortalecendo e constituindo a base para uma futura estrutura paranoica.

Notamos, pelo exposto acima, que o Supereu arcaico é mais um produto do mundo interior do que do mundo externo, devido a ele resultar da interpretação da realidade material a partir dos nossos sentimentos de agressividade, ódio e inveja, os quais contribuem para distorcê-la. Vimos que essa instância psíquica corresponde à internalização, predominantemente, da mãe, sob a égide dos impulsos sádicos humanos. Desse modo, a imagem materna, que forma o Supereu, é uma construção negativa, que carrega a semântica do medo, da destruição, do abandono.

O impasse subjetivo perante as demandas do supereu: Edna e Nô em conflito com as suas avós

Em *Riacho doce*, vemos, nitidamente, a força tirânica do Supereu sendo representada pelas figuras das avós Dona Elba e Dona Aninha, as quais exercem a política matriarcal sobre os filhos, inclusive sobre os de sexo masculino, noras e netos, de modo que o seu poder, ao mesmo tempo em que assegura a força feminina, no início do século XX, quando a sociedade brasileira ainda é regida fortemente pelos ditames patriarcais, torna-se a raiz do sofrimento mental, instituído nas suas famílias.

Com relação a Dona Elba, ficara viúva muito cedo e tivera de criar sozinha os seus filhos. Era uma rainha, uma soberana, de voz seca e de personalidade robusta, sem ternura e agrado. Tinha o pai de Edna a seus pés, obediente, com “[...] aquele ar de vencido, de mendigo, de rei de batalhas perdidas” (Rego, 2011, p. 36). Quanto à nora, tinha a voz doce, terna, “[...] quase um gemido - devia ir direitinho aos ouvidos do senhor” (Rego, 2011, p. 36); “[...] era aquela criatura apática, fria, amando os filhos como se fosse seu dever, amando-os como fazia seu almoço e o jantar, como lavava roupa ou tomara conta dos animais (Rego, 2011, p. 22). Ela não tinha coragem de enfrentar a mãe de seu esposo, que também era dominado por essa mulher. Guilherme, o seu neto, era muito parecido com o pai. Quanto a Sigrid, a outra neta, era a sombra da mãe. Ambos os netos representavam espectros da morte que habitavam na casa da matriarca.

Dona Elba era o eco triste, monstruoso, déspota, que perseguia a vida de seus entes e, sobretudo, a de Edna. A diferença é que todos os outros temiam a imagem da avó religiosa, tão soberana quanto Deus: Ele mandando no mundo e ela nos seus, enquanto Edna fazia questão de rebelar-se contra a tirania de sua senhora. Não ficaria como a rainha Maria Stuart, louca, encarcerada, em virtude de ter a sua libido represada, de ter a sua palavra reprimida. Edna ficara sabendo, pela voz de sua mãe, do triste destino da rainha enlouquecida, bem como dos feitos do rei Carlos, que saiu pelo mundo afora vencendo outros reinados. A jovem admirava a sua valentia, a sua coragem de desbravar outros territórios, de salvar o mundo. Ele era a sua inspiração nos planos de revolucionária, de libertadora. Um dia livrar-se-ia daquela opressão a que estava subordinada: de sua avó,

dos porcos, das galinhas, das vacas, da imagem demoníaca do velho Nicolau (o gigante caçador de vidas), da colega Norma, de seu irmão Guilherme e de sua irmã Sigríd.

Edna não se conformava com toda aquela atmosfera mortífera, composta de corpos e mentes indiferentes à vida, cumprindo apenas um ritual de existência, comandados pela voz da superiora do lar. O seu Eu sentia dificuldades para adaptar-se àquela realidade cruel, representada por imagens negativas de seus parentes. O seu desejo era obter a liberdade, fugir de todas aquelas imagens perseguidoras, terríficas, avassaladoras. Ela se identificava mesmo era com a sua professora Ester, que parecia substituir a imagem inconsciente de sua mãe, não em sua dimensão passiva, religiosa e submissa, mas em seu aspecto dócil, acolhedor e educador. Ela representava a personalidade revolucionária materna, a contadora de histórias que, de certo modo, preparara Edna para rebelar-se contra o Supereu “patriarcal” da família.

Isso porque, embora Elba fosse mulher, assumia um papel masculino, no sentido tal qual postulado pela Psicanálise: o de representar a Lei, os códigos morais, civis e religiosos. Lembremo-nos de que ela ficara viúva muito cedo, fato que pode ter influenciado muito a estruturação de sua personalidade. A necessidade de assumir o controle da família, dentro dos padrões sociais, pode ter corroborado para o desenvolvimento de uma subjetivação calcada no sadismo, na atividade e no despotismo.

Por outro lado, uma leitura feminista permite outra interpretação: é possível que o discurso despótico, cruel, forte de Dona Elba fosse também uma estratégia de subversão feminina, um modo de tornar-se mulher empoderada, de mostrar que o seu sexo não é segundo, frágil, angelical, conforme descrição estereotipada pela lógica falocêntrica (Beauviour, 1980). Já em termos psicanalíticos, esse comportamento de Dona Elba trouxera efeitos devastadores para a vida dos parentes de Edna, especialmente para a sua. Diante desse cenário, a sua mãe encontrava, nas histórias, a apresentação de uma nova realidade para a filha, a mesma realidade que desejava ter, mas que não conseguia, uma vez que se ajustava aos ditames da sogra e do marido e porque era serva de seus filhos. Ela adequava-se ao papel feminino eleito pelo sistema do Patriarcado.

Mas não queremos responsabilizar Dona Elba pela infelicidade de Edna. Afinal, não podemos nos esquecer de que a neta sempre fora pulsional ao extremo. Edna sempre tivera impulsos destrutivos muito

fortes e odiava a voz ríspida de sua avó. Pode ser que ela representasse a própria dimensão agressiva de Edna, o seu lado impetuoso, subversivo. Por seu turno, Dona Elba também se demonstrava amorosa para defender a sua prole. No dia em que a mãe de Norma fora acusar Edna do roubo da boneca Espanhola e no dia em que a neta tentara suicídio, a avó dera-lhe provas de bravura, de amor e de companheirismo. Estava disposta a defender a vida dos seus, mesmo que do seu modo maníaco e déspota. A própria situação do roubo da boneca caracteriza o lado *thanático* de Edna, o seu impulso invejoso, por reverberar o seu desejo voraz de espoliar o seio e o corpo maternos. E isso fica mais evidente no roubo da carta de Ester, cujo remetente era o suposto namorado desta.

Nesses termos, inferimos que os roubos se caracterizam como a repetição de impulsos sádicos infantis contra a mãe, o anseio voraz de saqueá-la, de esvaziá-la. O ato do roubo é um gesto ambíguo: ao mesmo tempo em que busca a liberdade, mostra o seu aprisionamento ao seio materno. Por essa ótica, a liberdade estaria atrelada à dependência, à morte. Isso porque a pulsão de morte seria representada pelo Supereu materno avassalador. Estamos, pois, diante da aporia kleiniana: a vida está diretamente ligada à morte. A liberdade, que é um desejo fundamental da subjetivação, está vinculada à destruição.

Edna odeia o despotismo da avó, mas o seu espírito também é despótico e muito invejoso. Ela age sadicamente para atender às suas pulsões eróticas. Subordina o princípio de realidade ao princípio de prazer. É ciumenta ao extremo, de modo que o seu ciúme é paranoide. Sente-se perseguida pela avó, por sua amiga Norma, pelo “amigo” de Ester. E para livrar-se desses inimigos não se importa em agir de modo desonesto e dissimulado, fingindo ser uma menina boa. Edna quer romper com os padrões de ética, de moralidade e de religiosidade, mas teme o seu Supereu, pois, de certo modo, quer resguardar a sua reputação. Observamos isso, de modo expressivo, quando se cala diante da demissão da professora, a qual é acusada de ser a responsável pela tentativa de suicídio daquela.

A narrativa sugere que Ester despertara em Edna impulsos libidinais. Supostamente, a educadora incentivava as suecas ao lesbianismo. A professora era um veneno, uma influência demoníaca para as meninas da Suécia, de recato social. A sua independência, o seu estilo de vida e o seu modo de educar ameaçavam a ordem patriarcal; portanto, devia ser demitida de sua função. No entanto, Ester era uma jovem

guerreira, que trabalhava para ajudar a sua mãe, que vivia sozinha em Estocolmo. Ao sair dali, casara-se e construíra uma família. Edna sabia de tudo isso e jamais defendera o seu objeto de amor.

Sim, Ester era o seu grande amor, mas, a nosso ver, esse amor também pode corresponder à imagem de uma mãe boa, protetora, acolhedora, amável. Ester poderia ser a sua possibilidade de liberdade, de fugir daquele ambiente mortífero, da imagem cruel de sua avó. Ela ainda poderia representar um espectro do rei Carlos, que não temia o novo, o diferente. Ester também poderia lembrar Maria Stuart, porque trazia os seus cabelos pretos, cheios de vida, assim como os da boneca Espanhola, por quem tivera a coragem de praticar um crime. Além disso, a Maria Stuart que enxergava na professora era, por outro lado, ela própria na iminência de enlouquecer, de não conseguir administrar *Eros*. A rainha louca era a imagem passada das histórias de sua mãe, mas era, concomitantemente, a sua, no futuro, caso continuasse presa àquele presente.

Assim, Ester, na verdade, representava, por meio da identificação projetiva, o Eu de suas fantasias, aquele Eu ansioso pela diferença, e não, propriamente, o seu objeto de amor. Por essa perspectiva, de enamoramento narcísico, de relação especular, podemos dizer que ela vivenciara uma relação homoerótica com a sua mestra. Outra conclusão é que a condição para a afirmação de sua identidade na diferença é a presença, demarcada pela fixação à mãe, dividida em duas imagens: a de sua genitora, o seio bom, e a de sua avó, o seio mau. Na lógica derridiana, ambos os seios evidenciam a lógica suplementar, a agonística do duplo.

O conflito intenso entre essas duas imagens do seio materno, correspondentes ao *Id* e ao Supereu, respectivamente, foi o que impulsionara o Eu de Edna a lutar para *ser*. Apesar de ter receio de seu Supereu, fora muito serva de suas pulsões. Aceitara casar-se com Carlos, não porque o desejava, mas porque via nele a oportunidade de romper com aquele modo hostil de vida. Ele era a sua esperança de desbravar o mundo, de abandonar aquele “cemitério de vivos”. O seu esposo correspondia à imagem idealizada do rei Carlos, das histórias contadas por sua mãe. Ele se ajustava a tal papel, porque ansiava desbravar novas terras. Era ambicioso assim como Edna.

O desejo de conquistar novos mundos remete a uma fantasia infantil de saquear o corpo materno, de despojar de seu alimento bom, de esvaziá-lo por completo. Edna e Carlos uniram-se pela inveja

e, como esse afeto é destrutivo, o seu casamento desmoronara. Carlos dedicara-se a explorar o mar brasileiro em busca de petróleo; já Edna mergulhara nesse mar como se estivesse abraçando um esposo. Nele entregara-se aos amores de Nô: “Uma miséria, uma branca, uma mulher de cabelos louros, de olhos azuis, juntando-se, amando um escuro, um homem de cor”, pensa Carlos, conforme discurso indireto livre da voz narrativa (Rego, 2011, p. 228).

Na terra brasileira, Edna desfrutara o mar, o sol, a alegria do novo sangue, especialmente, do de Nô, que era todo sinônimo de vida. O mulato alagoano, considerado o Dom Juan de Riacho Doce, animara as pulsões eróticas da sueca, que, segundo a avó Dona Aninha, era o demônio encarnado no corpo do neto. Em Nô, Edna enxergou o mundo que sempre fantasiara. As duas “vítimas” do Supereu materno avassalador se amaram; amaram as suas próprias faltas; contudo, enquanto, em Edna, identificamos um *Id* extremamente forte, capaz de enfrentar o Supereu, observamos em Nô uma fraqueza pulsional muito intensa diante dessa instância: “Um homem daquele, uma potência humana, trêmulo como uma criança, porque uma mulher, uma embusteira, fazia-lhe medo, tomava-lhe a vida, roubava e sugava as suas energias. E esse homem era o seu amor” (REGO, 2011, p. 236).

Nô fora incapaz de lutar contra a imagem inconsciente de sua avó, a rezadeira que fechara o seu corpo para as mulheres e que tinha o monopólio não apenas de seu corpo, mas, principalmente, de sua psique. Nô ainda era aquela criança com medo de bicho papão, dos perseguidores imaginários das histórias religiosas de Dona Aninha. O seu medo era tão intenso que acreditava que “O bento do pescoço era uma advertência constante. Era a mão de Deus o apalpando” (Rego, 2011, p. 240).

Nô amava Edna; no entanto, não conseguira forças para entregar-se a seu amor. Fora frágil demais para libertar-se da imagem perseguidora e vampiresca de sua avó. O neto de Dona Aninha não resistia às rezas da religiosa, como também não soubera dar vazão à sua dor de amar: ele fora definhando, de tal modo que chegara a delirar. Não obstante, o seu delírio é compreendido por sua gente, inclusive por ele mesmo, como a manifestação do diabo, tal como previa a sábia Dona Inácia. A paixão proibida resultara na morte psíquica de Nô.

Quanto a Edna, restara-lhe à demonização. Importante frisar que essa estereotipia é invertida: nos discursos coloniais, costumava-se atribuir ao não branco o predicativo de demônio. Aqui, é uma

branca que é demonizada por uma negra. Em uma interpretação psicanalítica, o demônio corresponde à força de *Eros*. Edna é a força erótica que incendeia as pulsões libidinais de Nô, que perturba a presença divina. Edna é o nome da diferença, a diferença que também ameaçou a presença no solo sueco, ao fazer amizade íntima com Ester. Edna é a sexualidade gritante, a voz que perturba as políticas de gênero, de raça e de sexo.

Considerações finais

A análise do comportamento de Edna, permite-nos compreendê-la como uma boca insatisfeita, uma boca invejosa, que busca dar voz à mãe, analogicamente, o *Id*, o campo das pulsões, e também, a mulher. Por outro lado, possibilita-nos interpretá-la como uma subjetividade que é, ao mesmo tempo, a reverberação do Supereu arcaico, da imagem inconsciente de sua avó, em sua manifestação agressiva, em defesa de seus desejos sexuais. Logo, é uma subjetividade que vive o impasse do *ser* perante a tirania do Supereu. Por sua vez, Nô é o símbolo de um Eu escravo deste foro psíquico. Ele representa a fraqueza pulsional perante as demandas despóticas da realidade convencional. Desse modo, observamos em Riacho doce subjetividades que se defendem do Supereu arcaico de forma diversa, cada qual reagindo às demandas desse campo psíquico conforme experiências de internalização do seio materno. Edna é mais dominada pelo *Id*; já Nô, pelo Supereu. Logo, é provável que a agressividade deste tenha interferido em maior grau nos processos de introjeção do seio materno.

Referências

BEAUVIOUR, S. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução: Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

FREUD, S. Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade. In: **Obras Completas**. Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 6 v.

_____. O Eu e o Id (1923). In: **Obras Completas**. Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 16 v.

KLEIN, M. Sobre o desenvolvimento do funcionamento mental (1952). In: **Obras completas**. Tradução: Belinda H. Mandelbaum *et al.* Rio de Janeiro: Imago, 1991. 3 v.

_____. Primeiros estádios do conflito edípico e da formação do Superego. In: **Psicanálise da criança**. Tradução: Pola Civelli. 3 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1981.

_____. As relações entre a neurose obsessiva e os primeiros estádios do Superego. In: **Psicanálise da criança**. Tradução: Pola Civelli. 3 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1981.

REGO, J. L. **Riacho Doce**. 22. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

“A MELHOR DAS MULHERES”: O DESEJO DE *ALCESTE*

Alessandra Gomes Coutinho Ferreira
PPGL - UFPB
IFPB - campus Cabedelo
Alcione Lucena de Albertim
UFPB

A caracterização do feminino na tragédia *Alceste*, de Eurípides

O tema da tragédia *Alceste* circunda um feminino que opta por sacrificar sua vida por amor e como consequência dessa ação exemplar, a personagem Alceste alcança a fama de “a melhor das mulheres” a partir de um agir de extrema nobreza. A relação entre mito e tragédia nesta peça pode ser compreendida como pontua Lesky:

Compreendemos cada vez melhor a maneira pela qual a mitologia grega atraiu um sem-número dessas histórias errantes, ligando-as às suas figuras. Aqui está pois Admeto, rei de Feras, que, no dia de suas bodas com Alceste, deverá ser arrebatado pela morte. O sombrio deus da Morte estaria disposto a aceitar outra vítima em substituição, mas os pais de Admeto recusam a sacrificar-se pelo filho, tamanho é o amor que têm por este mundo. Então a jovem esposa em flor se oferece em seu lugar, e dá a vida pela dele. (Lesky, 2015, p. 194)

O poeta trágico, a partir dessa matéria, põe em relevo e demonstra o sacrifício de Alceste como modelo da maior grandeza humana. Interessante observar que um dos elementos posto à prova no mito é a relação entre o homem e a vida. Lesky (2015) sinaliza o tamanho do amor dos pais de Admeto, já idosos pela vida, a ponto de não quererem se sacrificar pelo filho jovem, decisão esta que na tragédia de Eurípidés é representada pelos diálogos contundentes entre Feres e Admeto - pai e filho, sobre dois pares que se opõem vida/morte e juventude/velhice.

Brandão, em seu *Dicionário Mítico - Etimológico*, indica maiores detalhes sobre essa matéria mítica no verbete relativo a Alceste.

O casamento de Admeto, rei de Feres, na Tessália, foi uma união de amor e modelo de ternura conjugal. Sorteado, no entanto, ainda muito jovem, pelas implacáveis Queres, para deixar esta vida, Apolo conseguiu da Moira que Admeto poderia continuar a viver, desde que encontrasse alguém que voluntariamente o substituísse na morte. Como todos amassem em demasia “a luz do sol” e ninguém, nem mesmo os pais já idosos do rei, aceitasse tão grande sacrifício, Alceste corajosamente se ofereceu para dar a vida pelo marido, por amor a ele e por considerar que a presença do pai seria bem mais importante para a educação dos filhos do casal. (Brandão. 2014, p. 36)

Nos dois registros míticos comentados pelos estudiosos, observa-se a referência do amor “em demasia ‘à luz do sol’”, metonimicamente compreendida como o amor pela vida, independentemente da idade, mesmo que os anos dos pais de Admeto os aproximem ainda mais, pela velhice, da deusa Morte. Este amor em demasia pela vida também é verificado no rei Admeto que aceita a condição de ser substituído por outra pessoa na hora da morte; e em Alceste, que mesmo diante do seu amor pela vida, aceita a condição da Morte em substituir o marido na hora fatídica “por considerar a presença do pai mais importante para a educação dos filhos do casal” segundo o verbete de Brandão. Este é um ponto importante para a constituição desse feminino representado por Alceste nos relatos míticos, pois se pode perceber como a personagem - soberana de Feres, na Tessália - se vê na constituição dessa sociedade, ao desempenhar um papel social relevante, em sua posição de rainha, mas ainda assim considerada inferior ao papel social desempenhado pelo esposo e rei Admeto.

Alceste ainda é jovem quando abdica da vida, mas é conhecedora do que se considerava “a maior felicidade dada a uma mulher”, a capacidade de gerar filhos, ser mãe, exercer a maternidade em toda plenitude, o que coloca seu sacrifício em um patamar ainda mais alto. Tem-se a caracterização do sacrifício não só da esposa e soberana, mas também o sacrifício de uma mãe capaz de doar a própria vida pelos filhos, ao aceitar caminhar para a morte. A ação de Alceste contrasta com a ação da mãe de Admeto, que mesmo idosa, foi incapaz de se deixar morrer a fim de preservar a vida do filho. Neste ponto, começa-se a compreender a fama de Alceste como “a melhor das mulheres”.

Por outro lado, em diálogo com o coro, Admeto atesta o seu sofrimento e tristeza, reconhecendo que a sua ação é covarde e vergonhosa diante da nobreza de Alceste, conforme se verifica nos versos a seguir:

E dirá alguém que me seja hostil:
 “Olha aquele que vergonhosamente vive, que não ousou morrer;
 dando em troca a mulher, por covardia,
 escapou ao Hades. E então aparenta ser homem?
 E odeia os pais, embora ele mesmo não quisesse morrer.” Além dos males tal reputação terei.
 Por que então, amigos, me é honroso viver,
 ouvindo ignomínias e suportando ignomínias?
 (Eurípides, 2017, p. 70-71, vv. 954-961, trad. Jaa Torrano)

Coragem e honra, trata-se do que se espera da ação de um homem, e Admeto as reconhece como características que lhe faltam. Ferido em uma dor subjetiva profunda ao ter escolhido viver de forma “vergonhosa” por não ousar morrer e se acovardar diante da morte, mergulha em um sofrimento pulsante na constatação de sua inferioridade masculina comparada à grandeza sublime da superioridade feminina de Alceste. Pior do que os males de perder a mulher amada de forma covarde, nada mais terrível do que ser reconhecido pelo ato de ouvir e de suportar o desprezo de outras pessoas que o reconheçam pela sua desonra. Ao se negar a coragem e a honra em sua condição de homem e de rei, observa-se como o feminino de Alceste transcende a caracterização do marido nestes aspectos. Alceste é a melhor das mulheres por ter coragem e honra que a engrandecem não só do ponto de vista social, como também do ponto de vista subjetivo.

vo. E assim está em um patamar mais elevado do que o marido que se percebe como covarde e em declínio permanente.

Quanto à caracterização do feminino, destacam-se os versos abaixo:

Por que há quietude em frente ao palácio?
 Por que está silenciada a casa de Admeto?
 - E não há próximo ninguém amigo,
 que diria se, já morta,
 deve ser lamentada a rainha,
 ou se, ainda viva, a filha de Pélias vê a luz do sol,
 Alceste, considerada por mim e por todos
 como a melhor mulher
 ao seu esposo.
 (Eurípides, 2017, p. 31, vv. 77 - 85, trad. Jaa Torrano)

Nestes versos do párodo, tem-se a caracterização da dúvida dos homens de Feras sobre a morte iminente de Alceste diante da quietude, do silêncio e da ausência de amigos que lamentem o destino da rainha e sobre a vida de Alceste - a filha de Pélias - representada metonimicamente através da visão da “luz do sol” como conteúdo simbólico que remete à vida. Além da indicação da genealogia paterna, o coro a designa não só para ele como para todos “a melhor mulher ao seu esposo”. O que significa ser filha de Pélias a ponto de o coro ter destacado esse aspecto? Pélias foi um dos gêmeos nascidos da união entre o deus Posêidon - metamorfoseado no deus-rio Enipeu - e Tiro. Segundo Brandão (2014, p. 495):

Pélias, senhor e rei de Iolco, antes governado por Esão - pai de Jasão e irmão de Pélias por parte de mãe -, se casou com Anaxíbia, filha de Bias ou com Filômaque, filha de Anfíon. Foi pai de Acasto e de quatro filhas: Pisídice, Pelopia, Hipótoe e Alceste. (...) Jasão, muito menino ainda, sofreu as amarguras do exílio. É que seu pai, legítimo herdeiro do trono de Iolco, fora destronado e condenado à morte por seu irmão consanguíneo, o usurpador Pélias. (Brandão, 2014, p. 495)

O mito de Pélias está relacionado ao mito de Jasão. Como o mito de Jasão não é objeto de estudo desse trabalho, optou-se por não detalhar os pormenores do embate entre Pélias e Jasão no tocante à prova do Velocino de Ouro e o trágico final de Pélias arquitetado

por Medeia - mulher de Jasão - que termina por convencer as pelíades - as filhas de Pélias, com exceção de Alceste por ser muito jovem na época - a executar um plano de vingança em favor de Jasão. Medeia convence as filhas de que poderiam rejuvenescer o pai, que já era muito idoso. Eis um ponto importante na descrição desse mito, a questão do rejuvenescimento está associada ao medo da morte do pai. As meninas, ao ter a possibilidade de preservar a vida paterna e torná-lo mais jovem, agem de forma inconsequente ao acreditar em uma magia da rainha da Cólquida e cometerem de forma cruel o assassinato do pai, ao invés de alongar a vida paterna, o desfecho foi acelerar o encontro do pai com a morte de forma terrível.

As pelíades, sem hesitar, despedaçaram o pai e cozinharam-lhe os membros, conforme a receita de Medeia. (...) Alceste, que, por ser muito jovem ou por piedade filial, não participara da morte do pai, juntou-se a seu irmão Acasto e, após recolherem os restos mortais de Pélias e sepultá-los, organizaram jogos fúnebres soleníssimos em memória do rei de Iolco. (Brandão, 2014, p. 396)

Como se pode verificar nessa caracterização do mito de Pélias, Alceste não participou do terrível destino de suas irmãs designado por Medeia por “amor ao marido humilhado”. A nobre filha de Pélias junta-se ao irmão a fim de garantir as honras fúnebres do pai. Então, pode-se interpretar “a filha de Pélias” como aquela que não participou da morte do pai, como aquela que garantiu a honra paterna ao organizar de forma solene os jogos fúnebres em memória do pai assassinado pelas irmãs, como aquela que respeita as tradições e enaltece o ideal do que significa agir com nobreza.

Além do párodo, considera-se salutar analisar os diálogos da serva com o coro sobre os limites da vida e da morte de Alceste.

CORO

Ó infeliz, sendo tal homem, perdes tal mulher!

SERVA

Não sabe disso ainda o soberano, antes que o padeça.

CORO

Que ela saiba agora que morrerá bem-afamada e de longe a mais nobre mulher sob o sol!

SERVA

E como não seria a mais nobre? Quem o contestará?
 Como deveria ser chamada a mulher que a ultrapassar?
 Como alguma mulher demonstraria que mais honra
 o marido do que estando disposta a morrer por ele?
 Isso, certamente, toda a cidade o sabe,
 mas o que fez dentro de casa te espantarás ao ouvi-lo.
 (Eurípides, 2017, p. 34-35, vv. 144-158, trad. Jaa Torrano)

Sinaliza-se em primeiro lugar as referências a Admeto e a Alceste como “tal homem e tal mulher”, as peculiaridades que tornam esses soberanos nobres, ao mesmo tempo que aponta para um não saber de Admeto enquanto Alceste luta para permanecer viva, “não sabe disso ainda o soberano, antes que o padeça”. E em segundo lugar, a prolepse do coro ao ressaltar que Alceste deveria saber o valor da sua escolha pela morte para salvar o marido “que ela saiba agora que morrerá bem-afamada / e de longe a mais nobre mulher sob o sol!” Seria simplista analisar a caracterização desse ideal de nobreza destacado nesta tragédia, apenas se se considerar o ponto de vista de uma mulher que se submete à morte a fim de favorecer o homem que ama: “Como alguma mulher demonstraria que mais honra o marido do que estando disposta a morrer por ele?” Considera-se uma interpretação superficial do que está em jogo na cena trágica.

A sequência do diálogo da serva confirma esta hipótese sobre o conhecimento de Alceste acerca da fama proveniente de sua ação. E põe em questão a possibilidade de se houver outra mulher que a ultrapasse em ação, não há palavras capazes de designar esta caracterização do feminino. E remete a reflexão a outro aspecto importante, à relação entre a casa e a cidade na perspectiva do feminino, a partir da voz da serva que observa as ações da sua rainha. A fama de Alceste na cidade representada no verso “toda a cidade o sabe”, torna-se menor diante do poder que ela exerce em sua casa “mas o que fez dentro de casa te espantarás ao ouvi-lo”. Este verso é significativo, pois implica o sutil poder feminino dentro de sua própria casa. Não foi à toa que após banhar-se em águas fluviais, Alceste se veste e se ornamenta de forma adequada e diante do altar, geralmente localizado no centro da habitação destinado a deusa do lar, Héstia - deusa do fogo, da lareira doméstica. Referência simbólica importante para o centro da casa, para uma deusa que governa os altares de todas as casas, a deusa do lar e do fogo sagrado. De acordo com a serva, assim rezou Alceste:

“Senhora, já que estou indo para debaixo da terra,
caio perante a ti pela última vez e peço
que cuides dos meus filhos órfãos: casa meu filho
com uma esposa amorosa e minha filha com um nobre
marido.

E que não morram precocemente, como eu, a mãe deles,
estou fenecendo, mas que felizes concluam
deleitosa vida na terra pátria.”

(Eurípides, 2017, p. 35, vv. 164-169, trad. Jaa Torrano)

Esta oração de Alceste à deusa Héstia é importante porque ao se dirigir à deusa protetora do lar e do fogo sagrado, a personagem se coloca de forma semelhante ao papel de proteção da deusa virgem, em um gesto de proteção à vida dos filhos que se tornarão órfãos “casa meu filho com uma esposa amorosa e minha filha com um nobre marido”.

A rainha seguiu orando a todos os deuses em todos os altares da casa sem chorar, sem gemer, o que demonstra a força do feminino em defesa de sua maternidade e o esplendor de sua beleza que não se alterou diante da morte iminente. Apenas quando chegou em seu quarto, diante de seu leito matrimonial e amoroso, desabou a chorar ao refletir sobre sua tão jovem vida:

“Ó leito, onde deixei minha virgem mocidade
por este homem, pelo qual morro,
adeus! Não te odeio, mas sozinho me destruístes,
pois, temendo trair a ti e ao marido,
eu morro. Alguma outra mulher possuir-te-á,
não mais prudente do que eu, mas provavelmente mais
afortunada.”

(Eurípides, 2017, p. 35, vv. 178-183, trad. Jaa Torrano)

Nestes versos, tem-se a mulher diante dos desígnios da vida. O leito representa a passagem da menina virgem à mulher e o modo como este mesmo leito outrora feliz e repleto de amor, transformou-se no local de destruição da personagem. A ambivalência do leito remete à relação de Alceste no tocante ao par amor-ódio, que simbolicamente pode ser comparado ao par vida-morte. O ódio pode ser compreendido pela vontade de continuar viva e feliz no seu leito de amor, mas não lhe é mais possível por aceitar se sacrificar pelo marido. “Temendo trair a ti e ao marido, eu mor-

ro”, este verso enaltece ainda mais a nobreza do feminino representado por Alceste, eis uma mulher que sob nenhuma hipótese trairia o leito e o marido amado, mas o temor de ser substituída se manifesta nos versos subsequentes “Alguma outra mulher possuir-te-á, não mais prudente do que eu, mas provavelmente mais afortunada”. O medo de ser trocada por outra mulher surge como outra característica desse feminino, o que fazer para não ser substituída, poderá ser compreendido melhor na descrição e análise do segundo episódio sobre o desejo de Alceste endereçado ao marido. O que está implícito nesse temor de trair o leito e o marido? Será apenas a preocupação com os filhos, ou há a possibilidade de um mais além da vontade? Ao mesmo tempo que ressalta a consciência de Alceste sobre a natureza de sua prudência.

O desejo de *Alceste*

No segundo episódio da tragédia, acompanha-se o jogo cênico a partir da ação das personagens Alceste, Admeto, os dois filhos do casal e os servos. O episódio começa com o canto de Alceste sobre os elementos da natureza que representam a vida como o Sol e a luz do dia e uma referência ao leito nupcial da pátria lolco, cidade natal da personagem, em diálogo com os lamentos de Admeto que não se conforma em perder a esposa amada. Alceste descreve sua visão sobre a chegada da morte, cantando:

Vejo, vejo o barco birreme
no lago. O barqueiro dos mortos,
Caronte, com a mão no poste,
já me chama: “Por que te demoras?
Apressa-te! Tu te atrasas.”
Assim, apressado, me acelera.

(Eurípides, 2017, p. 38-39, vv. 252-257, trad. Jaa Torrano)

No canto de Alceste duas imagens se justapõem, a imagem da vida e a imagem da morte. A personagem está em seu limite, tentando retardar sua partida no barco da morte, ela tem sede de vida. Admeto, em diálogo com a esposa, amarga a viagem da morte que Alceste está prestes a começar e lamenta seu desditoso sofrimento. Alceste, ao vislumbrar a chegada da morte, caracteriza-se como “a mais infeliz” cantando:

Leva, leva-me alguém (não vês?)
 para a corte dos falecidos,
 Hades alado olhando
 por debaixo de suas escuras sobrancelhas.
 Que farás? Deixa-me! Que caminho
 percorro eu, a mais infeliz!
 (Eurípides, 2017, p.39, vv. 258-263, trad. Jaa Torrano)

Mais uma imagem da morte é descrita na perspectiva de Alceste a partir do olhar do deus do mundo inferior, Hades alado, que olha por debaixo das sobrancelhas escuras e representa a corte dos falecidos. Alceste aponta sua infelicidade diante da morte: “Que caminho percorro eu, a mais infeliz!”. Seguido do lamento de Admeto que se compromete junto aos filhos em honrar o amor da nobre esposa e prudente mãe.

Na sequência, Alceste manifesta sua vontade de dizer ao marido o que deseja quando não mais estiver no mundo dos vivos e para efeito de análise, o discurso de Alceste (vv. 280-325) será analisado em duas partes, a saber, na primeira (vv. 280-298), tem-se a descrição da nobreza do seu sacrifício - Alceste e a morte voluntária; e na segunda (vv. 299-325), tem-se a caracterização do desejo endereçado ao marido.

Admeto, já que vês como vão as coisas para mim,
 quero dizer-te antes de morrer o que desejo.
 Tendo honrado a ti mais do que à minha vida
 e tendo feito tu veres esta luz do dia,
 morro, sendo-me possível não morrer por ti,
 mas ter um marido tessálio que quisesse
 e habitar próspera casa de algum soberano.
 Não quis viver separada de ti,
 com crianças órfãs, e não poupei
 a juventude, ainda que tenha o que me alegre.
 E de fato o que te engendrou e a que te pariu te abandonaram,
 mesmo que tivessem alcançado um ponto em que belamente
 [poderiam morrer,
 belamente salvar o filho e com glória morrer.
 Pois tu eras o filho único, e não havia esperança de que,
 com tu morrendo, gerassem outros filhos.
 E tu e eu viveríamos o resto de nossas vidas,

e tu, abandonado, não gemerias pela esposa,
nem cuidaria dos filhos órfãos. Mas alguns deuses
fez com que assim fosse.
(Eurípides, 2017, p. 40, vv. 280-325, trad. Jaa Torrano)

Na primeira sequência dos versos de Alceste, observa-se como a personagem compreende a sua decisão em se deixar morrer pelo marido como não só um ato de amor, mas um ato de honra que extrapola a importância de sua própria vida, o que remete ao ideal de honra do guerreiro épico. Esta ação nobre assegura e prolonga a vida do marido que poderá continuar a contemplação das belezas da vida, representada pelo significante “ver a luz do dia”. Descreve sua morte como uma escolha prudente, que ela poderia não ter feito se assim o quisesse, pois assim como os pais de Admeto escolheram permanecer vivos, mesmo idosos, Alceste se permanecesse viva, poderia casar-se com “um marido tessálio que quisesse e habitar próspera casa de algum soberano”, afinal antes de ser a rainha de Feras, era a filha do rei de Iolco. Mas diante dessa possibilidade, ela fez sua escolha em não viver separada do marido, com crianças órfãs e por isso não hesitou em poupar a juventude, ainda que pudesse contrair novas núpcias.

O papel de mãe se sobressai nesta representação do feminino em detrimento do papel de mulher, que poderia contrair novas núpcias com “algum soberano”. O que estava em jogo não era viver separada de Admeto, mas o não saber como agir a fim de garantir vidas nobres para seus filhos órfãos. Diferente da escolha dos pais que nem ousaram em ter uma bela morte a fim de garantir a vida do filho e morrer de forma gloriosa. E associa seu destino aos desígnios de algum dos deuses. Este não saber, esta falta move a ação de Alceste em seguir o seu destino de morte prematura, ela que tanto amava viver.

Assim afirma Loraux:

o gênero trágico domina perfeitamente o jogo da confusão e conhece os limites que não pode transpor. Ou para dizer de outra maneira, que a mulher nesse caso está mais autorizada a fazer-se de homem para morrer que o homem a adotar, mesmo na morte, qualquer conduta feminina, seja ela qual for. Liberdade trágica das mulheres: liberdade na morte...” (Loraux, 1988, p. 42).

Essa assertiva da estudiosa francesa permite analisar a ação de Alceste ao se lançar à morte por Admeto. As características desse fe-

minino como a glória, a honra e a nobreza são elementos, corriqueiramente, associados ao masculino, principalmente, no tocante ao herói épico. Alceste é a que está situada no mais além, em relação a ser mulher, esposa, mãe, soberana - “a melhor das mulheres”, a mais nobre, a mais bela, a mais honrada, a excelente, entre outros caracteres. Em contraste com a percepção de Admeto no final do quarto episódio, em que se reconhece como não homem por sua vergonha e covardia por não ousar morrer, o que caracteriza o herói em queda, categoria importante na concepção aristotélica do herói trágico.

No espaço em que a mulher se refugia para morrer, neste lugar recôndito tem-se

o símbolo de sua vida, vida que tira seu sentido fora de si, que só se realiza nas instituições - casamento, maternidade - que ligam as mulheres ao mundo e à vida dos homens. E é pelos homens que elas morrem, é pelos homens que elas se matam com maior frequência. (Loraux, 1988, p. 51)

Em *Alceste*, tem-se no leito da personagem a parte mais recôndita, é lá quando não está diante dos filhos e dos servos, que a personagem chora copiosamente, sozinha, para que ninguém perceba a intensidade de seus sentimentos. Loraux (1988, p. 59) designa a “glória trágica das mulheres” como uma “glória ambígua” e aponta Alceste como o paradigma da interpretação do casamento pela morte. Segundo a estudiosa,

Alceste irrepreensível testemunha brilhantemente que a glória das mulheres é sempre artificiosa: Alceste a devotada, a amante, a virtuosa, mas a quem somente essas qualidades másculas que são a audácia e a pertinácia asseguram a “morte gloriosa”; ou, porque a morte gloriosa é essencialmente viril e a esposa fiel ocupou o lugar do homem. (Loraux, 1988, p. 59-60)

A glória ambígua e artificiosa caracterizada por Loraux (1988), associa-se ao caráter igualmente ambíguo do desejo de Alceste.

Que seja. Agora te lembra do favor que me tens,
 Não pedirei o que vale
 - já que não há nada mais valioso que a vida -,
 mas o que é justo, como reconhecerás. Pois amas estes meninos

não menos do que eu, se realmente estás em bom juízo.
 Faze-os senhores de minha casa
 e não te cases nem dêes a eles madrasta,
 a qual, sendo inferior a mim, por inveja
 lançará as mãos sobre os teus filhos e meus filhos.
 Não faças isso jamais, eu te imploro.
 Pois a madrasta sucessora é inimiga de crianças
 anteriores, não mais gentil do que uma víbora.
 E um filho tem no pai grande fortaleza,
 [a quem pode se dirigir e por quem pode ser abordado
 também,]
 mas tu, ó filhinha, como passarás belamente por tua
 mocidade?
 Como encontrarás essa união do teu pai?
 Que ela não espalhe vergonhosa fama sobre ti
 no ápice de tua juventude e destrua tuas bodas!
 Pois tua mãe jamais te casará,
 nem te encorajará no parto, filha,
 estando presente, quando nada é mais benfazejo que uma
 mãe.
 Pois eu devo morrer, e este mal me vem não amanhã,
 nem depois, nem em um mês,
 não, imediatamente serei contada entre os que não são
 mais.
 Adeus! Sede felizes! E a ti, marido,
 é possível gabar-se de ter tido a melhor das mulheres,
 e a vós, crianças, a melhor das mães já geradas.
 (Eurípides, 2017, p. 40-41, vv. 299-325, trad. Jaa Torrano)

Alceste nestes versos apresenta seu desejo não como algo valioso, e não ousa pedi-lo como algo valioso porque “nada há mais valioso que a vida”, porém remete o desejo ao que ela nomeia como justo diante do seu sacrifício e enaltece o amor dos pais pelos filhos queridos. E conclama que Admeto os faça senhores da casa materna ao sugerir que Admeto não contraia novas núpcias. A preocupação de Alceste se justifica nos versos ao descrever o modo como as madrastas eram percebidas nesta época. As madrastas representam uma ameaça à sucessão dos filhos órfãos e atinge o patamar de uma vil inimiga de crianças, a ponto de serem comparadas com víboras.

E distingue a superioridade do pai, representando-o como “grande fortaleza” na vida dos filhos e o responsável por garantir bons destinos para os filhos. Ao mesmo tempo que sinaliza a importância da relação mãe-filha no momento que a filha deverá deixar a casa paterna e dirigir-se à casa do marido a fim de também desempenhar o papel feminino de esposa e mãe. E se despede dos filhos com um breve “Adeus!”, porém ao se dirigir novamente ao marido Admeto e aos filhos, ela é incisiva “é possível gabar-se de ter tido a melhor das mulheres e a vos, crianças, a melhor das mães já geradas”.

Alceste deseja que o marido não se case nem dê madrasta aos filhos. O que Alceste quer com um pedido como esse? A ordem natural dos acontecimentos sugere que após o período do luto, o rei está pronto para buscar um novo casamento, mas a vontade de Alceste, nesses versos em questão, aparece de forma soberana sob o véu de um pedido justo que nem de longe é tão valioso quanto a vida que ela ofertou em sacrifício ao marido.

Eis um desejo ambíguo, pois o “favor justo” da esposa vai de encontro ao que se espera do ciclo natural da vida, ao sugerir que Admeto renuncie aos desígnios de Afrodite, do amor e, consequentemente, da vida. E decreta uma morte em vida, “a vida que não é vida” descrita pelo coro no primeiro estásimo sob a máscara de uma maternidade exercida às avessas por uma madrasta. Estaria Alceste exercendo uma espécie de vingança contra o marido, mesmo sem o saber, ao “condená-lo” a uma não vida ao negar Eros? E esse não saber da personagem feminina seria constitutivo da falta que move o ser desejante do ponto de vista da psicanálise?

Na teoria psicanalítica, Freud [(1920), 2020, p. 60-61] pressupõe que os destinos dos processos anímicos são regulados pelo “princípio do prazer”, em que se estimula a tensão entre o par prazer-desprazer como o campo “mais obscuro e inacessível da vida anímica”. Segundo Freud, “o princípio do prazer deriva do princípio de constância”, embora não se possa descrever que este princípio domina os processos anímicos.

Sob a influência das pulsões de autoconservação do Eu, o princípio do prazer é sucedido pelo princípio de realidade, que, sem desistir de propósito de uma obtenção final de prazer, exige e estabelece, no entanto, o adiamento da satisfação, a renúncia às diversas possibilidades dessa

satisfação e a tolerância temporária do desprazer pelo longo desvio para chegar ao prazer. O princípio de prazer segue o modo de trabalho das pulsões sexuais difíceis de “educar” (Freud, [1920 (2020), p. 65-67].

Assim, o par prazer-desprazer se conecta ao Eu enquanto percepções e sensações conscientes. E quando o risco de morte se manifesta de forma contundente para o eu, o que se espera em relação ao agir do sujeito denota a existência de três planos, na maioria das vezes utilizados de forma errônea como sinônimos, são eles terror - temor - angústia.

Freud [1920 (2020)], caracteriza cada um dos três planos em relação ao perigo da seguinte forma:

Angústia designa um certo estado tal como o de expectativa do perigo e preparação para ele, mesmo que este seja desconhecido; temor requer um objeto determinado que se teme; terror, porém, nomeia o estado em que se entra quando se corre perigo sem que se esteja preparado para ele, acentuando o fator surpresa. (Freud, [1920 (2020), p. 71-73].

Com efeito, pode-se pensar o sacrifício de morte de Alceste no campo da angústia, pois a personagem feminina está em um estado de perigo iminente e sua preparação para a morte, não garante o conhecimento sobre este caminho, a morte representa este terreno desconhecido. Além disso, Freud [1920 (2020)] ao descrever o que designou como Eu, afirma que “grande parte do Eu é com certeza propriamente inconsciente, justamente aquilo que podemos chamar de cerne do Eu” e aponta como novidade a descrição de como a “compulsão à repetição”, capaz de rememorar experiências que não se constituem como experiências de prazer e que são situações afetivas dolorosas e não desejadas.

A compulsão à repetição apoia-se no terreno psicanalítico no desejo incentivado na tentativa de evocar o que estava recalcado, esquecido. Freud [1920 (2020), p. 175] parte da constatação da diferenciação entre “pulsões do eu = pulsões de morte, e pulsões sexuais = pulsões de vida”. O embate está posto pelo pai da Psicanálise, como derivar de Eros - o conservador da vida - a pulsão sádica que tem como meta o prejuízo do objeto? Pensando no desejo de Alceste,

como sugerir que Admeto negue Eros - princípio conservador da vida - em um “desejo sádico” de mascarar aquilo que se deseja prejudicar sob o véu de uma proteção desmedida por amor aos filhos? Não seria o desejo de Alceste, a manifestação de uma pulsão de morte exteriorizada de forma velada?

Ao desejo manifesto de Alceste, Admeto responde com prudência e com o comprometimento esperado pela esposa:

Assim será, não temas!, assim será'. Quando vivias,
eras minha, e, morrendo, sozinha
serás chamada minha mulher, e nenhuma noiva tessália
jamais me chamará de marido em teu lugar
- pois não há mulher assim de pai tão nobre
nem tão distinta em beleza.
(Eurípides, 2017, p. 41, vv. 328-333, trad. Jaa Torrano)

Admeto se compromete em negar a potência do amor em um outro casamento “nenhuma noiva tessália me chamará de marido em teu lugar”, fazendo com que Alceste, mesmo depois de morta, assegure seu leito matrimonial intocado por outra mulher inferior em beleza e nobreza, afinal nenhuma mulher se igualaria a ação de Alceste, alçando seu desejo à ordem de um impossível, daquilo que não se é capaz de denominar, nem de pensar. Alceste insiste mais uma vez em seu desejo

Ó crianças, vós mesmos ouvistes isso:
vosso pai dizendo jamais se casar com outra mulher
e coloca-la acima de vós, nem me desonrar.
(Eurípides, 2017, p. 42, vv. 372-374, trad. Jaa Torrano)

E aponta para Admeto, outra posição subjetiva “Sê agora mãe para estas crianças em meu lugar”. Eis que esses versos ratificam a mudança de comportamento no tocante ao feminino e ao masculino nesta tragédia, conforme sinaliza Loraux (1988, p. 60)

a morte gloriosa é essencialmente viril e a esposa fiel ocupou o lugar do homem, essa *tolma* (audácia) feminiza em contrapartida o marido bem-amado, condenado a assumir uma paternidade maternalizante e a viver desde então recluso como uma virgem ou casto como uma recém-casada no interior desse palácio que sua mulher

deixou quando, para morrer, entrou no espaço aberto dos feitos viris. (Loroux, 1988, p. 60)

Na teoria lacaniana, o desejo foi concebido pelo viés filosófico ocidental, de Spinoza até Hegel em uma tentativa de conciliar com a concepção psicanalítica de Freud, ao colocar “o inconsciente freudiano no lugar da consciência hegeliana” promovendo a revisão desse conceito em uma perspectiva fenomenológico, por considerar o conceito de Freud insuficiente. Com efeito, estabeleceu-se “um elo entre o desejo baseado no reconhecimento (ou desejo do desejo do outro) e o desejo inconsciente (realização no sentido freudiano)” (Roudinesco, 1998, p. 147).

Assim, isto que causa surpresa, isto que escapa ao que é esperado, o *pathos* donde se origina também o termo “paixão”, aparece como signo da presença do desejo, que, neste contexto, encontra na lei seu fundamento, no momento mesmo de uma transgressão necessária, momento de *hybris*, onde se atesta o advento do sujeito. Este, bem longe de ser um autômato se afirma no erro ou no inesperado, dado que de seu desejo, enquanto inconsciente, lhe resta muito a aprender. (Mello, 2001, p. 38)

Este desejo como inconsciente é o que escapa e põe em movimento a vontade de saber. Alceste age de forma inesperada ao propor a Admeto, manter-se casto após sua morte. Pode-se pensar que ao supor a negação de uma vida amorosa após o luto matrimonial do marido, Alceste se colocaria em uma posição de *hybris* ao negar os desígnios de Eros e de Afrodite e termina por se “vingar” de forma velada de Admeto, mesmo sendo reconhecida como “a melhor de todas as mulheres”.

Para Lacan, “o mundo freudiano é o mundo do desejo” (Mello, 2001, p. 39), isto é, o modo como o ser se relaciona com a falta, situa-se para além do princípio do prazer, em que a vida está constantemente entrelaçada com a morte. “É neste ponto de conjugação da vida com a morte que irá situar-se o desejo, voltado a esse mais além, que o relança sempre adiante, convocando ultrapassagens que não são sem riscos (Mello, 2001, p. 41), pois o “campo central do desejo, campo assombrado pelo risco da destruição” se aproxima em um lugar, onde, como pontuava Lacan, “o esplendor da verdade, por

não ser muito bonito de se ver, tem no belo enquanto fenômeno estético, uma cobertura mais efetiva. (Op. cit. p. 44)

Essa verdade, que não é bonita de se ver, pode ser interpretada em alguns versos do canto do coro no segundo estásimo:

Pois só tu, querida entre as mulheres,
te atreveste a trocar tua própria vida
pela do marido, salvando-o
do Hades. Leve caia a terra
sobre ti, mulher. E se novas núpcias
contrair teu marido, então maximamente,
por mim, ao menos, será ele odiado
e por teus filhos.
(Eurípides, 2017, p. 47, vv. 460-467, trad. Jaa Torrano)

Vê-se nesses versos como o canto coral reflete sobre a possibilidade de uma futura ação de Admeto que possa contrariar o desejo de Alceste – querida entre as mulheres. A indicação de uma posição subjetiva de ódio pelo coro não foi descrita de qualquer forma, o ódio foi potencializado pelo advérbio de intensidade “maximamente” que fará deste ódio sua própria lei contra o soberano, ao mesmo tempo em que este mesmo ódio, torna-se extensivo ao seio familiar, representado pelos filhos de Alceste, metonimicamente, em uma relação de amor-ódio pelo marido e pais dos seus filhos. Daí a insistência de Admeto em se manter firme ao propósito da esposa morta, pagando um preço alto por essa escolha, a saber, o reconhecimento de sua inferioridade masculina diante da nobreza e coragem da mais nobre entre as mulheres, diante do feminino representado por Alceste.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue; tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis - RJ: Vozes, 2014.

EURÍPIDES. **Alceste; Heráclidas; Hipólito**. Tradução Clara L. Crepaldi. São Paulo: Martin Claret, 2017.

_____. **Teatro completo, volume I** [recurso eletrônico]. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Tradução e notas: Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

GRIMAL, Pierre. **O teatro antigo**. Tradução: António M. Gomes da Silva. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2019.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Tradução: Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LORAU, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia Antiga**. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

MELLO, Denise Maurano. **A face oculta do amor: a tragédia à luz da psicanálise**. Rio de Janeiro: Editora UFJF, 2001.

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

SNELL, Bruno. **A cultura grega e a origem do pensamento europeu**. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.

A presente obra, fruto de pesquisas científicas conduzidas na linha *Poéticas da Subjetividade*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL-UFPB), emerge como uma coletânea e compilação de estudos que, ancorados em epistemologias oriundas das ciências humanas, especialmente os Estudos Literários e a Psicanálise, albergam a complexa semântica do fenômeno subjetivo, em sua erupção nos textos artísticos. Com acuidade e zelo, contemplam-se, de maneira holística e ubíqua, tanto os fatores estéticos, estruturais e poéticos quanto os semblantes passionais e idiossincráticos, que se prorrompem nos mais diversos gêneros.

O PPGL-UFPB dedica-se, há alguns anos, a abalroar a “força” das moções subjetivas, com a emergência do paradigma psicanalítico e, com igual vigor, pretende o acolhimento da subjetividade poética, em seus desdobramentos históricos, teóricos e críticos. Na primeira perspectiva, temos, como protagonista, o artefato literário, cujas “teatralizações”, no decorrer dos tempos e na perambulação pelos inúmeros espaços diegéticos, insurgem como matéria-prima o(a) pesquisador(a). Na segunda, sobrelevam-se as diferentes abordagens que cercam o sujeito lírico e como elas refletem as subjetividades históricas.

