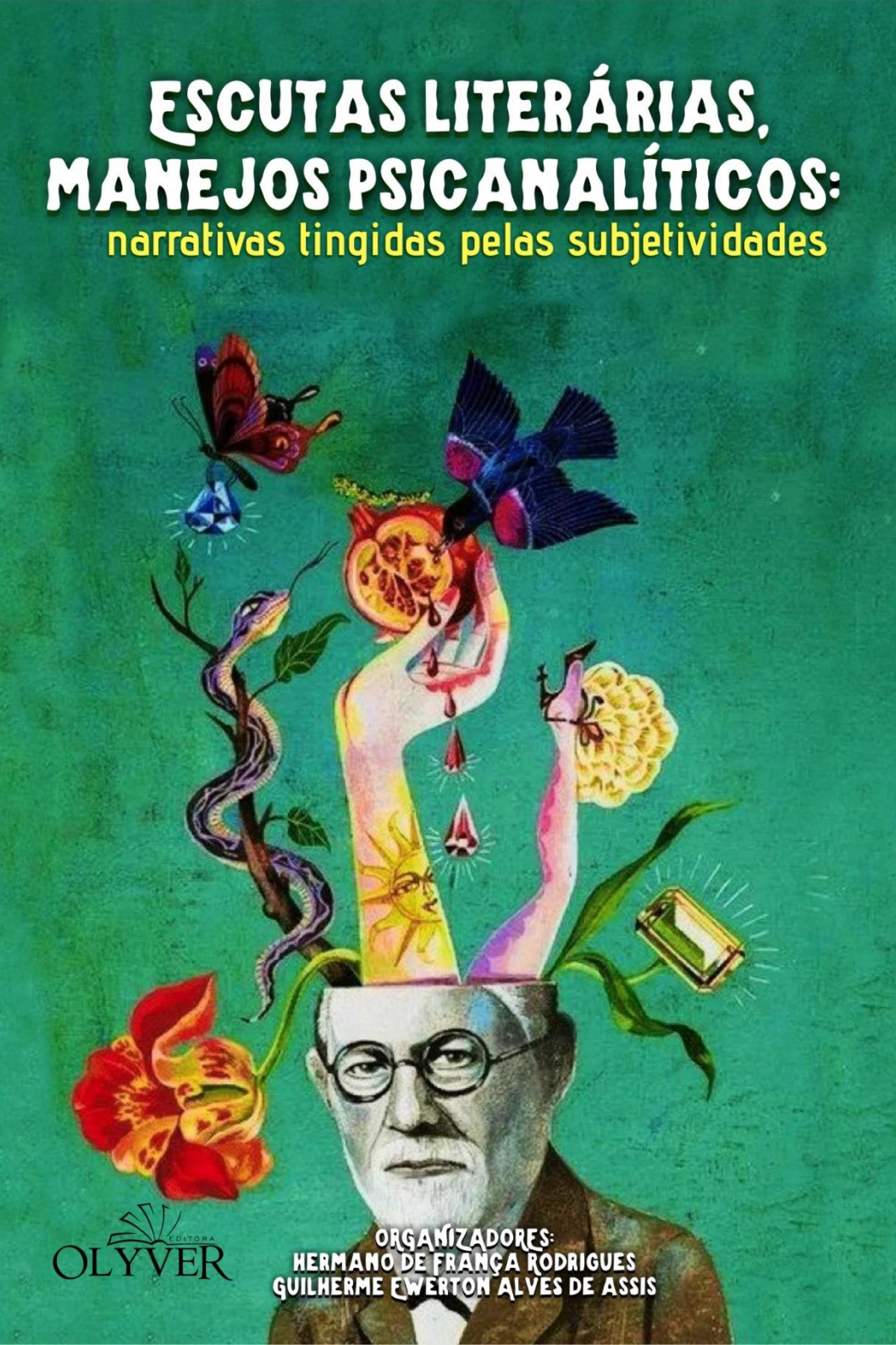
ESCUTAS LITERÁRIAS, MANEJOS PSICANALÍTICOS:

narrativas tingidas pelas subjetividades



ORGANIZADORES:
HERMANO DE FRANÇA RODRIGUES
GUILHERME EWERTON ALVES DE ASSIS

EDITORA OLYVER

ESCUTAS LITERÁRIAS, MANEJOS PSICANALÍTICOS:

narrativas tingidas pelas subjetividades

DIREÇÃO EDITORIAL: Maria Camila da Conceição
DIAGRAMAÇÃO: Luciele Vieira / Jeamerson de Oliveira
DESIGNER DE CAPA: Guilherme Ewerton Alves de Assis
IMAGEM DE CAPA: https://canva.me/ce4cRTWbleb

O padrão ortográfico, o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas do autor. Da mesma forma, o conteúdo da obra é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu autor.

Todos os livros publicados pela Editora Olyver estão sob os direitos da Creative Commons 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR

2019 Editora Olyver
Aldebaran | Tv. José Alfredo Marques, Loja 05
Antares, Maceió - AL, 57048-230
www.editoraolyver.org
editoraolyver@gmail.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S205p

RODRIGUES, Hermano de França. ASSIS, Guilherme Ewerton Alves de

Escutas literárias, manejos psicanalíticos: narrativas tingidas pelas subjetividades. [recurso digital] / Hermano de França Rodrigues, Guilherme Ewerton Alves de Assis – Maceió, AL: Editora Olyver, 2021.

ISBN: 978-65-87192-94-9

Disponível em: http://www.editoraolyver.org

1. Literatura. 2. Psicanálise. 3. Freud. 4. Psicologia. 5. Inconsciente. I. Título.

CDD: 370

Índices para catálogo sistemático:

1.Educação 370

HERMANO DE FRANÇA RODRIGUES
GUILHERME EWERTON ALVES DE ASSIS
- Organizadores -

ESCUTAS LITERÁRIAS, MANEJOS PSICANALÍTICOS:

narrativas tingidas pelas subjetividades

Maceió-AL
2021
EDITORA OLYVER

DIREÇÃO EDITORIAL

Maria Camila da Conceição

COMITÊ CIENTÍFICO EDITORIAL

Prof. Dr. José Adelson Lopes Peixoto
Universidade Estadual de Alagoas | UNEAL (Brasil)

Prof. Dr. Edson Hely Silva
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE (Brasil)

Prof. Dr. Constantino José Bezerra de Melo
Secretaria de Educação de Pernambuco - SEE-PE (Brasil)

Prof. Dr. Francisco Pereira Sousa
Universidade Federal de Alagoas | UFAL (Brasil)

Profª. Me. Francisca Maria Neta
Universidade Estadual de Alagoas | UNEAL (Brasil)

Profª Drª. Ana Cristina de Lima Moreira
Universidade Estadual de Alagoas | UNEAL (Brasil)

Profª Drª. Betijane Soares de Barros
Instituto Multidisciplinar de Maceió – IMAS (Brasil)
Absoulute Chistymas University – ACU (Estados Unidos)

Profª Drª. Laís da Costa Agra
Universidade Federal do Rio de Janeiro | UFRJ (Brasil)

Prof. Dr. Siloé Soares de Amorim
Universidade Federal de Alagoas | UFAL (Brasil)

Profª Drª. Nara Salles
Universidade Federal de Pelotas | UFPel (Brasil)

Profª Drª. Urânia Auxiliadora Santos Maia de Oliveira
Universidade Federal da Bahia | UFBA (Brasil)

Prof. Dr. Fernando José Ferreira Aguiar
Universidade Federal de Sergipe | UFS (Brasil)

Profª Drª. Karina Moreira Ribeiro da Silva e Melo
Universidade de Pernambuco | UPE (Brasil)

Profª Me. Deisiane da Silva Bezerra
Universidade Federal Rural de Pernambuco | UFRPE (Brasil)

Profª Drª. Iraci Nobre da Silva
Universidade Católica de Pernambuco | UNICAP (Brasil)
Universidade Estadual de Alagoas | UNEAL (Brasil)

Profª Me. Gisely Martins da Silva
Universidade Estadual de Alagoas | UNEAL (Brasil)

Prof. Dr. Augusto César Acioly Paz Silva
Universidade Federal de Pernambuco | UFPE (Brasil)
Autarquia de Ensino Superior de Arcoverde | AESA-CESA (Brasil)

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva
Universidade do Estado da Bahia | UNEB (Brasil)
Universidade Federal de São Carlos | UFSCar (Brasil)

Prof. Dr. Hélder Manuel Guerra Henriques
Professor da Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Portalegre (Portugal)

Profª Drª. Maria Aparecida Santos e Campos
Doutorado em Actividad física y salud. Universidade de Jaen, UJAEN, (Espanha)

Prof. Dr. Diosnel Centurion, Ph.D
Universidad Católica Ntra. Sra. de la Asunción | Asunción (Paraguay)

Profª Drª. Marta Isabel Canese de Estigarribia
Universidad Nacional de Asunción, Escuela de Ciencias Sociales y Políticas | Asunción (Paraguay)

SUMÁRIO

PREFÁCIO
Guilherme Ewerton Alves de Assis..... 09

APRESENTAÇÃO..... 13

CAPÍTULO 1
DO (RE)ENCONTRO AGÔNICO À ERRÂNCIA MALDITA: A DESVENTURA EDÍPICA EM A TRAGÉDIA DA RUA DAS FLORES, DE EÇA DE QUEIROZ
Matheus Pereira de Freitas
Guilherme Ewerton Alves de Assis
Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues..... 18

CAPÍTULO 2
DOS AUSPÍCIOS DA FANTASIA AOS DESLUMBRAMENTOS DO FANTÁSTICO: TESSITURAS DO JUVENIL EM O EX-MÁGICO DA TABERNA MINHORTA, DE MURILO RUBIÃO
Matheus Pereira de Freitas
Hermano de França Rodrigues..... 45

CAPÍTULO 3
QUANDO A SANTÍSSIMA TRINDADE CEDE AOS APELOS DA CARNE: A PERVERSÃO DO CORPUS CHRISTI NA ICONOCLASTIA ADELIANA
Guilherme Ewerton Alves de Assis
Hermano de França Rodrigues..... 70

CAPÍTULO 4
DOS VERSOS PROFANOS AOS ANDRAJOS DO PECADO: A ASPERSÃO DO SEXO NO SACRILÉGIO POÉTICO DE GILKA MACHADO
Francisca Júlia da Silva Soares
Guilherme Ewerton Alves de Assis
Hermano de França Rodrigues..... 94

CAPÍTULO 5
O INCESTO E A INVEJA NA POESIA "A MULHER E A CASA": O DESEJO DE ESVAZIAMENTO DO CORPO MATERNO
Vanalucia Soares da Silveira
Hermano de França Rodrigues..... 119

CAPÍTULO 6
POR ENTRE O TOPOS DE EROS NA LITERATURA: A DEMAGOGIA DOS DESEJOS FRENTE AO INTERDITO, NA POIÉSIS DE MARTHA MEDEIROS
Guilherme Ewerton Alves de Assis
Hermano de França Rodrigues..... 135

CAPÍTULO 7
LITERATURA E PSICANÁLISE: APROXIMAÇÕES FREUDIANAS
Frederico de Lima Silva
Hermano de França Rodrigues..... 161

CAPÍTULO 8
DO GOZO DE EROS À AGONIA DE THANATOS: DESEJOS NEFASTOS SOB A PENA MACHADIANA
Silvio Tony Santos de Oliveira
Orientador: Hermano de França Rodrigues..... 187

PREFÁCIO

"Poetas e romancistas são nossos preciosos aliados, e seu testemunho deve ser altamente estimado, pois eles conhecem muitas coisas entre o céu e a terra, com que nossa sabedoria escolar não poderia ainda sonhar. Nossos mestres conhecem a psique, posto que se abeberaram em fontes que nós, homens comuns, ainda não tornamos sensíveis à ciência". É assim que Freud urde acerca dos escritores e do fazer literário, em *O delírio dos sonhos na gradiva de W. Jensen* (1907). O pai da psicanálise, nesse corolário, reconhece a importância da literatura como forma de autoconhecimento, uma vez que "o eu não é mais dono na sua própria casa". Os desejos não são ordenados consciente e soberanamente pelo ser humano. O indivíduo é destituído de seu lugar narcísico de "*his magesty – the baby*". Há *alguma coisa* que pensa, arquiteta, dirige e origine as ideias, todavia sem está sob a égide do ser humano.

Diante disso, a literatura, assim como o psíquico, não se constitui um sistema unitário, homogêneo, linear, imerso em simples figurações e precários constructos enredais; pelo contrário: as palavras são sobrepostas e resguardam ideias polissêmicas, assim como o fluxo de pensamento, posto que esse é difuso e desorganizado. Logo, tanto a linguagem quanto o pensamento são provenientes do (des)conhecido, do imprevisível, ou melhor, do inconsciente – *o sentido excede o texto*, com efeito, desnuda a falta de consciência; o fato literário, portanto, retroalimenta-se da inconsciência própria.

Entrementes, tendo-se em vista que a literatura alberga, em seus átrios e flancos, o não-consciente; e a psicanálise, por seu turno, traz-nos conceitos que escapam ao consciente, cabe ao sujeito fundir tais topos – psicanálise e literatura –, à vista de que as obras literárias dissertam, sobretudo, sobre o ser humano, suas vicissitudes, seus construtos, suas relações narcísicas, bem como diagramações externas ao seu ser. Nessa esteira, o mestre vienense já testemunhara, em seu célebre texto *O poeta e o fantasiar* (1908), que o escritor, através de seus textos, consegue ludibriar a realidade e/ou verossimilhança, todavia sem perder o sentimento de satisfação. O psicanalista fala, ainda, que é permitido aos artistas se expressarem abertamente, pois a arte – no caso, literatura –, produz, amiúde, prazer nos interlocutores e/ou receptores. Exemplificando, em uma carta a Fliess, em 1887, Freud cunha prematuramente o Édipo, e diz que "todo espectador [da tragédia grega] foi, um dia, em germe, na imaginação, um Édipo", assim, o leitor se identifica com o ardor do filho por sua mãe, pois na tragédia edipiana, o herói consegue realizar o que todos os meninos querem: copular com a sua mãe e matar o seu pai.

Os leitores, ao se debruçarem sobre um texto ou admirarem um quadro, por exemplo, deparam-se com conteúdos plasmados nos locais mais abscônditos do inconsciente, até então ainda não representados. Ao escrever, o artífice tem, em suas mãos, a possibilidade de elaborar as fantasias na concretização de sua obra; a arte, desse modo, permite o compartilhamento da fantasia do indivíduo, posto que faculta tocar o intocável, ou seja,

tanger o inconsciente. Em síntese, "literatura e psicanálise leem o homem", como escreve Bellemin-Noel, em *Psicanálise e Literatura* (1978).

Apesar da crítica e teorias literárias pregarem, a exemplo de Roland Barthes (1976), a remoção da figura do escritor do texto literário, a famigerada *morte do autor*, em *Dostoiévski e o parricídio* (1928), Freud disseca a psique do escritor russo, como indivíduo e como artista, pondo em diálogos estes dois polos. O psicanalista discorre que se pode enquadrar Dostoiévski em *quatro fachadas*: escritor, neurótico, moralista e pecador. Sobre a primeira, é inegável a grandiosidade de Fiódor, assemelhando-se a Shakespeare, e a obra *Os irmãos Karamazov* é um romance inigualável. Por outro lado, a fachada moralista refere-se à eticidade de Dostoiévski, sugerindo que este não é tão ético assim. Inclusive, ao entrarmos na terceira fachada, observamos o caráter criminoso e/ou "pecador" do escritor russo, pois o assassinato, a perversidade, os egoísmos e a violência estão aspergidos em seu cunho prosaico.

Ademais, Sigmund retoma questões pessoais de Dostoiévski, como a epilepsia e o vício em jogo, traduzindo-as como marcas da genialidade do escritor. A respeito da epilepsia, o psicanalista a relaciona ao desejo do escritor russo de matar o severo pai e, por consequência, a culpabilidade advinda dessa fantasia. Esse parricídio, como crime nodal da humanidade, *estaria no inconsciente de Dostoievski no momento de sua escrita*, tanto é que, *Os irmãos Karamazov*, obra colocada por Sigmund como "a mais freudiana", versa acerca da temática da morte do pai – o mesmo ímpeto que o escritor tivera.

Considerando-se os fatos apresentados, faz-se mister um estudo apurado da literatura à luz de conceitos, teses e pressupostos psicanalíticos, em seus diversos vieses: freudiano, kleiniano lacaniano, assim como trajetórias pelos postulados da psicologia profunda desenvolvida por Jung. Por cúmulo, os artigos, que se seguem, colocam em diálogo a obra literária – em sua essência – e a psicanálise, no intento de: esgarçar as múltiplas nuances dos personagens; trazer à luz desejos e sentimentos mais absconsos; perambular errantemente entre o inconsciente e o consciente dos protagonistas; perquirir, de forma cirúrgica, as *inibições* e as *angústias* dos indivíduos atuantes (ou não) no enredo; assim como desenroupar os *sintomas* teatralizados pelas figuras no palco literário.

Guilherme Ewerton Alves de Assis

APRESENTAÇÃO

Desde a aurora dos tempos, a criança dardeja seu desejo na imagem (des)amparadora do objeto materno, inscrevendo-o sobre a ambiguidade dilaceradora do laço edípico. Com o desenvolvimento sexual, longe de abandonar a tessitura materna, as moções eróticas que assentaram a própria subjetividade do sujeito continuam a murmurar sua cantiga devota e primordial. Assim, a dialética do incesto insiste em prorromper os véus ululantes de nossas fantasias, inscrevendo-se, por vezes, nas tramas do real. Nestas urdiduras voluptuosas, nas quais a carne tensiona e fremeia ante o prazer insubordinado de Édipo, perquire-se, logo no primeiro capítulo, o complexo de Édipo, conceito em que a psicanálise se assenta: **Do (re)encontro agônico à errância maldita: a desventura edípica em *A Tragédia da Rua das Flores*¸ de Eça de Queiroz**. Na trama, acompanha-se as predileções amorosas de Vitor, jovem sedutor, que, retido pelas errâncias voluptuosas de Eros, cai nas graças jocastianas de Genovava, sua própria mãe, outrora, desconhecida. Invariavelmente, no constructo narrativo do autor português, esbarramo-nos com a jornada claudicante de Édipo, vítima atroz de seus desejos inconscientes.

No segundo capítulo do livro, **Dos auspícios da fantasia aos deslumbramentos do fantástico: tessituras do juvenil em o *ex-mágico da taberna minhorta*, de Murilo Rubião**, debruçamo-nos na prosa auspiciosa de um dos principais nomes da literatura fantástica nacional, o mineiro Murilo Rubião (1916-1991). Entrementes, a partir

das arquiteturas singulares da estética fantástica, em seus mais diversos contextos e períodos, compreenderemos a diegese disruptiva da literatura muriliana, tendo em mente, um de seus contos mais expressivos: O ex-mágico da Taverna minhota (1947). Alhures, o estudo se desenvolverá a partir da comparação do texto original de Rubião com a "adaptação" de Ana Raquel (2004) que, ao dar cores e contornos aos estertores do personagem da narrativa, intenta encantar e atrair o público infantil e juvenil.

No que tange ao terceiro capítulo, perambulamos pela igreja profana de Adélia Prado, no artigo: **Quando a santíssima Trindade cede aos apelos da carne: a perversão do corpus christi na iconoclastia adeliana**. Cabe salientar que o circuito de interditos arquitetados pelos preceitos (i)morais da religião judaico-cristã, a castidade de monges e freiras claudicaram, amiúde, frente aos próprios imperativos eclesiásticos que, em certa medida, incentivaram os rituais, nos quais a sensualidade dos corpos era uma constante. Posto isso, o erotismo encarna dois componentes emblemáticos – o sublime e o grotesco – aparentemente opostos, que se suplementam em favor de um gozo. A antítese, aqui, é por localizar o desejo entre o sagrado e o profano, entre o efêmero e a eternidade, entre o tabu e a liberdade. Nesse corolário, os itinerários do erotismo, ao longo da história, percorreram veredas do divino, do profano, do proibido, assim como da transgressão. Esta, no que lhe tange, é a lenha na fogueira do erótico, uma vez que a violação concede valor aos prazeres "carnais" e (des)amordaça o sôfrego irrefreável do sujeito. Logo, pelo viés literário, a quebradiça malha de

(im)pureza que involucra a carne é rompida pela transgressão da palavra e ocorre, concomitantemente, o delito da alma. Em tal cunho, os poemas mais abscônditos vêm à lume, transvestindo-se de uma linguagem sensual e obscena, atravessada, obviamente, por raízes eróticas.

Por outro lado, o tintilar emancipatório dos escritos de Gilka Machado rompem com o passado tradicional. O bramido do sôfrego de mulheres silenciadas perpassa os ditos, as normas da sociedade patriarcal e, com efeito, exterioriza uma mulher a gozar do belo condicionante de liberdade. Adentramo-nos, portanto, no artigo: **Dos versos profanos aos andrajos do pecado: a aspersão do sexo no sacrilégio poético de Gilka Machado**, cujo objeto é uma *poiésis* transgressora, onde o corpóreo se torna uma zona erógena, rompe a fragilidade propagada e vivifica, por meio de versos escandalosos, o êxtase em traçar poeticamente uma figura feminina ousada, em exercício de satisfazer seus desejos.

No quinto capítulo, **O incesto e a inveja na poesia *A Mulher e a Casa*: o desejo de esvaziamento do corpo materno**, tem por objetivo fazer uma interpretação do desejo sádico do eu-lírico de esvaziar o corpo materno no poema *A mulher e a casa*, do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto. Para tanto, faz-se uma análise psicanalítica da voz emotiva, fundada no conceito kleiniano de inveja do seio materno. Nesse poema, podemos identificar uma voz lírica adulta, expressando seu anelo erótico incestuoso de adentrar nos espaços de "dentro" da carne de sua mãe e de apossar-se dos mesmos, o que compreendemos como reverberações dos impulsos destrutivos infantis, peculiares

à posição esquizo-paranoide, estado em que o sujeito se encontra muito cindido e angustiado com a sua própria agressividade.

Nascida de uma concha de madrepérola, a partir das espumas (ou esperma) do mar, Vênus espalha, nos corações oceânicos, a luxúria e o torpor sexual. Não por acaso, sua imagem alberga, no decurso da história, características que forjam as faces mais ignotas e fesceninas da mulher. Em nossa sociedade ocidental, regida, ainda, por um sistema patriarcal, as forças telúricas da deusa dos amores promovem rachaduras intensas, de modo a abalar a supremacia masculina que, outrora, domou o corpo feminino, silenciado seus espasmos eróticos. Ao colocar o sexo no centro do discurso, a literatura obscena torna-se um mecanismo de poder, destronando os homens que, não raras vezes, projetaram textos em que gozavam, não só da autoria, mas das figuras do outro sexo. Entrementes, **adentramos nos flancos do sexto artigo: Sobre o *topos* de Eros na literatura: a demagogia dos desejos frente ao interdito, na *poiésis* de Martha Medeiros**. Neste, percorremos a lírica brasileira contemporânea, habitada por vozes femininas arquetípicas que dilaceram o sexo, esgarçam o corpo, metamorfoseiam o desejo, cujas mãos, pudicas e degeneradas, escacaram uma *poiesis* libidinal, em que o sexo recupera, antropofagicamente, a natureza subversiva e contestatória de Vênus.

Levando em consideração o fato de que o texto literário constitui um importante registro das realidades externa e anímica do ser humano, e que a psicanálise é um método investigativo que nos permite observar como esses

fenômenos influenciam o itinerário humano na cultura, o artigo **Literatura e Psicanálise: aproximações freudianas** se propõe a apresentar algumas das possíveis articulações entre a literatura e a psicanálise, a partir das postulações de Sigmund Freud, tendo como eixo norteador a certeza de que a associação entre esses dois campos do saber viabiliza um vislumbre de expressões do inconsciente mediante as palavras.

A título de ilustração, no século XIX, o fazer literário incorporou as grandes discussões sobre a sexualidade humana, que pairavam sobre a escrivaninha de psiquiatras e sexólogos. O fervor científico, acerca da doença mental, encontrou ressonância no movimento realista/naturalista, cujas obras incorporaram a vida de personagens atordoados por seus desejos, estreitando o abismo que, antes, separava a loucura e a sanidade, o normal e o patológico. No capítulo 8, em ***Do gozo de Eros à agonia de Thanatos: desejos nefastos sob a pena machadiana***, vislumbramos os matizes melancólicos que recobrem o laço sadomasoquista no conto realista *A causa secreta (*1885*)*, de Machado de Assis. O olhar psicanalítico pós-freudiano recai sobre o triângulo amoroso, forjado pelas moções sádicas do personagem Fortunato e pela disposição masoquista de sua esposa Ana Luísa, bem como do amigo Garcia, a partir das quais se desenvolve a diegese narrativa.

Colaboradores

CAPÍTULO 1

DO (RE)ENCONTRO AGÔNICO À ERRÂNCIA MALDITA: A DESVENTURA EDÍPICA EM A TRAGÉDIA DA RUA DAS FLORES, DE EÇA DE QUEIROZ

Matheus Pereira de Freitas [1]
Guilherme Ewerton Alves de Assis [2]
Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues[3]

Introdução

Desde sua mais tenra idade, (in)conscientemente, o indivíduo orquestrara o primado de suas vontades a partir de uma fonte inadvertidamente familiar, capaz de transcender as prerrogativas genealógicas, despontando seus melindres transgressores na própria gênese da cultura. Assim, estamos diante de uma das maiores constantes comportamentais e afetivas, experienciadas ininterruptamente pelas mais diversas sociedades: a *incestualidade*. Para os historiadores e sociólogos, torna-se

[1] Graduando em Letras – Português, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Membro do grupo de pesquisa em Literatura, Gênero e Psicanálise (LIGEPSI -CNPq).
[2] Graduando em Letras – Português, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Membro do grupo de pesquisa em Literatura, Gênero e Psicanálise (LIGEPSI -CNPq).
[3] Doutor em Letras – Português, pela Universidade Federal da Paraíba. Professor do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraíba (UFPB). Coordenador do grupo de pesquisa em Literatura, Gênero e Psicanálise (LIGEPSI -CNPq). hermanorgs@gmail.com

inegável que a proibição do *incesto* representa uma norma pré-social e universal, ou seja, majoritariamente, salvo algumas exceções, nas vastas culturas que rodeiam o Oriente e o Ocidente a prática do incesto era vivenciada em seus múltiplos corolários (LÉVI-STRAUSS, 1982).

Entrementes, por volta do final do século XIX, com o surgimento da psicanálise preconizada por Sigmund Freud (1856-1939), houve uma mudança drástica no concernente à análise da *sexualidade*, uma vez que esta não seria mais pautada apenas no cientificismo e empirismo – latentes na época –, mas sim na descoberta de instâncias psíquicas que, até então, eram desconhecidas para a humanidade. Freud, já nos *Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), faz constatações sobre a natureza dos desvios sexuais e defende, ainda, que a relação entre o indivíduo e o objeto sexual não é determinada pela diferença anatômica. O alvo sexual é, portanto, a ação desencadeada pela pulsão, a qual afeta diretamente as escolhas objetais que compõem o teatro amoroso de cada indivíduo.

Nessa perspectiva, Freud discorre sobre a importância do complexo de Édipo como ponto central do período sexual da criança e também disserta sobre o declínio e a sua dissolução bem como, o que haverá caso ocorra uma fixação libidinal. Por conseguinte, o declínio do complexo edipiano deve, normalmente, ser mais do que um simples recalcamento, mas sim uma dissolução do complexo. Entretanto, caso o Eu não consiga, no mínimo, recalcar, o complexo estará alocado no inconsciente, no Isso e, posteriormente, manifestar-se-á de forma patogênica

(FREUD, 1924). A castração, no que lhe diz respeito, é muito mais do que um simples corte simbólico, na realidade, será por este interdito que o infante poderá alçar à genitalidade e, paralelamente, surgir-se-ão as primevas noções de identidade (FARJANI, 1987).

Dessarte, o presente trabalho enveredar-se-á pelo romance *A Tragédia da Rua das Flores* (1980), do célebre escritor português, Eça de Queiroz (1845-1900), no intento de perquirir a dialética incestuosa entranhada e, ao mesmo tempo, velada, na relação entre mãe e filho, com ímpetos – ora maternais, ora sexuais – e, por vezes, concomitantes. Para isso, recorremos aos conceitos freudianos sobre a feminilidade, sexualidade, complexo de Édipo e seus desdobramentos, plasmados em suas obras *A interpretação dos sonhos* (1900), *Teoria da Sexualidade* (1905), *Sexualidade Feminina* (1931), bem como os estudos pós-freudianos desenvolvidos por Farjani (1987). E, intercalando com os conceitos psicanalíticos, faremos um tímido paragonar simbólico com os personagens do clássico, *Édipo-Rei* (427a.C), de Sófocles, objetivando captar características e ocorrências semelhantes entre a obra de Eça e Sófocles. Dessa forma, inquirir-nos-emos as latentes semelhanças entre a figura subjetiva de Jocasta e Genoveva, posto que ambas, com seus respectivos filhos, não conseguem elaborar a perda causada pelo *apartar-se* do nascimento e buscarão, inconscientemente, restabelecer o acesso desatado, em que mãe e filho eram *uno*, na arcádia uterina.

1. AS SENDAS MORTÍFERAS DE EROS

Quando Sigmund Freud (1893) publicara seus primeiros postulados psicanalíticos, organizados na obra *Estudo sobre a histeria*, baseando-se nas descobertas clínicas, o psicanalista inferira que o sofrimento *somático* de suas pacientes, até então indecifrável para a ciência da época, seria provocado pela existência de insubordinadas fantasias sexuais. Na realidade, o escopo do desejo histérico, que remonta à infância e ao desenvolvimento sexual, fundamentar-se-ia pelo desejo *inconsciente* de possuir, ou ser possuída, pela figura paterna. Deste modo, o pai da psicanálise concluíra que, "as histéricas sofrem de reminiscências" (FREUD, 1853), logo, os resquícios mnêmicos que alicerçam o aparato psíquico são escamoteados pela lógica tremeluzente do corpo histérico. Deste modo, nas palavras do psicanalista brasileiro Renato Mezan: "A existência de fantasias inconscientes indicava que o sistema inconsciente se pautava por normas de ideação diferentes das que governam o pensamento consciente: ele é o conjunto dos elementos que se encontram sob regime de repressão" (MEZAN, 2011, p.13). Nesse sentido, vislumbramos que, desde o gérmen de sua teoria, capaz de traduzir a dialética amordaçada do sujeito *neurótico*, Freud prescrevera as coordenadas iniciais do ontológico *complexo edípico*.

Entretanto, fora com a publicação paradigmática da *Teoria dos sonhos* (1900) que o mestre vienense adejara, pela primeira vez, a conceituação que não apenas revolucionaria as predileções científicas acerca da psique

humana, mas afirmaria o elo indelével entre a psicanálise e a literatura, já que, "Enquanto traz à luz, à medida que desvenda o passado, a culpa de Édipo, o poeta nos compele, ao mesmo tempo, a reconhecer nossa própria alma secreta, onde esses mesmos impulsos, embora suprimidos, ainda podem ser encontrados" (FREUD, 1900, p.246). Com isso, a arte, com seu aparato estético capaz de esgarçar a realidade e as predileções científicas, complementara o aparato teórico do pai da psicanálise, fundamentando uma ciência que imerge ante as urdiduras da subjetividade. Não obstante, a narrativa grega, arquejando-se além das intenções conscientes do autor, ilustrara os escombros de um desejo primordial: a relação de amor e ódio que permeia as figuras parentais. Deste modo, tendo como referência arquetípica, a tragédia de Sófocles, o psicanalista atestara os escombros do desejo inconsciente:

> É destino de todos nós, talvez, dirigir nosso primeiro impulso sexual para nossa mãe e nosso primeiro ódio e primeiro desejo assassino para nosso pai [...] O Rei Édipo, que assassinou Laio, seu pai, e se casou com Jocasta, sua mãe, simplesmente nos mostra a realização de nossos próprios desejos infantis. Contudo, mais afortunados que ele, entrementes conseguimos, na medida em que não nos tenhamos tornado psiconeuróticos, desprender nossos impulsos sexuais de nossas mães e esquecer nosso ciúme de nossos pais. Ali está alguém em quem esses desejos primevos de nossa infância foram realizados, e dele recuamos com toda a força do recalcamento pelo qual esses desejos,

> desde aquela época, foram contidos dentro de nós (FREUD, [1900] 2019, p. 246).

Com essa argumentação premente, Sigmund Freud atesta não apenas a etiologia da sexualidade infantil, mas, concomitantemente, afirmara que a subjetividade do sujeito adulto é contornada pelos alicerces dos primeiros tempos. Por conseguinte, será pelo conceito de *castração*, que o pai da psicanálise discorrerá como o desejo edípico deverá ser escamoteado nas arcádias voluptuosas do desejo pela constatação anatômica que diferencia os sexos: "Assim, a perda do próprio pênis se torna imaginável, e a ameaça de castração obtém seu efeito a posteriori" (FREUD, [1924] 2018, p.262). Será, sobretudo, em seu trabalho de 1924, *O declínio do complexo edípico*, que Freud relatará o desarranjo do desejo edípico. A partir da experiência de castração, a criança será alourada com a instância psíquica do *supereu*, estrutura psíquica capaz de frear as insurgências do *id* e premeditar os quereres do *ego*: "A autoridade parental ou paterna introduzida no Eu forma aí o núcleo do Super-Eu, que toma emprestado do pai sua severidade, perpetua a sua proibição do incesto e assim assegura o Eu contra o retorno dos investimentos libidinais de objeto" (Ibidem, p.263). Com isso, o *supereu* garante o interdito e a possibilidade de uma civilização, minimamente, funcional, mesmo que esta seja impregnada pelo eterno *mal-estar* (FREUD, 1930).

Com efeito, nos profícuos postulados de *Totem e tabu* (1913), Sigmund Freud escavara as origens primitivas de nossa organização familiar primordial. Baseando-se nas organizações tribais australianas, o psicanalista fomentara

uma interpretação mítica capaz de desvelar os passos de nossos ancestrais. Nesses enquadres, intitulado como *O mito da horda primitiva*, Freud identificara a magnânima figura do *Urvater*, o *Grande pai*, indivíduo que detinha poder inviolável sobre sua tribo, inclusive entre as mulheres. Detentor de todos e todas, o pai maior excedia suas influências a tal ponto que gerara o ódio e ambição de seus filhos, estes, levados pelo poder assassinam seu pai grandioso: "Eles odiavam o pai, que constituía forte obstáculo a sua necessidade de poder e suas reivindicações sexuais, mas também o amavam e o admiravam" (FREUD, [1913] 1977, p.143). Entretanto, frente ao assassinato, não apenas o ódio dera lugar a culpa, mas logo, o próximo soberano ver-se-ia na mesma posição que seu pai uma vez permanecera. Assim, verificara-se a necessidade de uma referência, um *totem* capaz de invocar a potência paterna e a primitiva lei que coibe o assassinato dos convivas: "Assim criaram, a partir da consciência de culpa do filho, os dois tabus fundamentais do totemismo, que justamente por isso tinham de concordar com os dois desejos reprimidos do complexo de Édipo" (Ibidem, p.143). Emergindo dessa narrativa histórica, Freud atestara as origens do Supereu, ligada, desde os primórdios, à coibição dos intentos incestuosos do sujeito preso em seus matizes mais ancestrais.

Portanto, exilado pelos desígnios do desenvolvimento sexual infantil, orquestrados pelos interditos da cultura e pela castração, o desejo edípico é condenado a refugiar-se nos constructos mais remotos do aparato psíquico que, todavia, não poderá deixar de ser

reverenciado nas manifestações insubordinadas do inconsciente. Por esta razão, a afirmação de que escapamos dos desígnios trágicos que levaram o maldito Édipo ao parricídio e ao incesto, de certo modo, desarticula-se com a prerrogativa de que o desejo insiste em reverberar seus insubordinados desígnios nos *sonhos*, *chistes*, *sintomas*, bem como, nas próprias idiossincrasias da subjetividade humana. Ao mesmo tempo, Freud não poderia deixar de discorrer sobre a possível permanência do complexo de Édipo nos arcabouços transgressores da perversão. Para esta, a concretude do ato incestuoso se consubstanciará como a *negação* absoluta da ordem imperativa. Não obstante, na literatura erótica e pornográfica do irreverente Marques de Sade (1795), em sua obra *Filosofia na alcova*, presenciamos a aprendizagem da insaciável Eugenie, vorazmente incipiente nas artes clandestinas de Eros, cujo último ato para atingir a formação de libertina, dar-se-á pelo estupro sifílico de sua própria mãe. A personagem testemunha, desvairadamente, sua escolaridade voluptuosa, enquanto esgarça o corpo materno: "Ah, tu gritas, minha mãe, tu gritas quando tua filha te fode!?... E tu, Dolmancé, ainda me enrabas? ... Sou ao mesmo tempo incestuosa, adúltera, sodomita, tudo isso numa garota que só foi deflorada hoje! ... [...] com que rapidez percorri a estrada espinhosa do vício! ..." (SADE, [1795] 1999, p. 148)

Invariavelmente, as tramas do desejo incestuoso, outrora o próprio aprendizado dicotômico presente no amor e no ódio, serão abordadas em outros trabalhos do mestre vienense. Na realidade, a partir de seu compilado de estudos acerca das *contribuições para a psicologia da vida amorosa*

(1910-1918), Freud desfiara a dinâmica mordaz que subscreve um tipo particular de escolha objetal que se subscreve nos homens. Partindo do princípio de que uma ambiguidade que reside no espectro da maternidade – aquela que vela o conhecimento sobre o sexo e, invalida, junto do pai, a concretização do incesto, também seria aquela que seduz a criança com as carícias dos afetos e, principalmente, partilha uma relação amorosa com o pai (ou seja, seria acessível ao amor) –, o psicanalista articula a possível permanência no complexo edípico (FREUD, 1910). Assente dessa continuidade, na qual o Édipo perfaz-se em semblantes possíveis para a dinâmica castrada do neurótico, o pai da psicanálise acaba por nos revelar que:

> Na vida amorosa normal, restam apenas poucos traços que revelam inequivocamente o exemplo materno de escolha de objeto. Por exemplo, a preferência de homens mais jovens por mulheres mais maduras; a separação da libido da mãe comtemplou-se relativamente rápido. Por outro lado, em nosso tipo, a libido permaneceu ligada à mãe por tanto tempo, mesmo depois da entrada na puberdade, que os objetos amorosos eleitos mais tarde estão impregnados pelas características maternas e todos eles se tornam substitutos facilmente reconhecíveis da mãe (FREUD, [1910] 2019, p.126).

Invariavelmente, com essa constatação, reconhecemos que mesmo com a efetiva disruptividade do enleio edípico, efetivado pela castração, a sombra materna continua a contornar nossas escolhas objetais, ora mais

aparentes, outrora mais discretas. Nesse sentido, engajados pela inequívoca ambivalência do objeto amoroso permitimo-nos observar as características do feminino *jocastiano*, incorporação mais aberrante entre a mãe e a amante. Na narrativa edípica, Jocasta é, quiçá, a personagem que será mais macerada pela desditosa perda e culpa. A primeira delas, configura-se com a "morte", e permissividade do assassinato, de seu filho; a segunda, dar-se pelo homicídio de seu marido; e, por fim, a descoberta de que engravidara de seu próprio rebento e assassino de seu esposo. Ora, essa sequência de atos mortíferos, encerrar-se-ão com o suicídio da personagem, ato este que provoca, a já evidenciada, culpa de Édipo e o leva à castração literal de sua, tão negligenciada, visão. Com isso, a morte agrega-se, não somente à castração do desejo, mas a própria figura de Jocasta: aquela que ensejara o vivente ao mundo, metamorfoseia-se em seu túmulo nefasto. Sobre esta *diegese*, o escritor Antonio Farjani (1987), arqueja a interpretação de que essa morte reveladora consubstancia o encontro definitivo com a *Mãe Terra*[4], lápide e destino de todos os viventes:

> Do mesmo modo que a Esfinge, Jocasta suicida-se por causa do desvendamento de uma verdade relacionada à origem do herói; por outro lado, igualmente ao que ocorreu à sua equivalente, acabou indiretamente proporcionando a revelação do segredo que

[4] Sabemos que, para os antigos, a mãe, aquela que germina e putrefaz a vida, recorrentemente é associada a divindades que rementem a natureza e a Terra. Dentre estas, destacam-se: *Gaia*, *Deméter* e *Perséfone*;

> intentara ocultar. A morte da rainha e esposa remete o herói ao próximo nível, onde o encontro com a mãe assume sua forma definitiva como uma descida aos Infernos (FARJANI, 1987, p. 161).

Por essas sendas, entremeando a figura de Jocasta com a própria Esfinge, a partir do desvelar da cena acobertada e do destino mortal que se desdobra, o teórico nos dispõe não apenas o enigma pertencente ao amplexo feminino, mas também sua outra face, a da revelação terrificante do sujeito castrado: "A vagina, por sua vez, se configurará como um local de gozo e morte, fertilidade e mutilação, de bem-aventurança e perdição, a personificação da porta do Hades por excelência" (Ibidem, p.160). Entrementes, à guisa destas considerações teóricas, declinar-nos-emos o olhar, para a prosa lancinante do autor português Eça de Queiroz que, em *A tragédia da rua das flores* (1877), permeara os (dis)sabores maledicentes do desejo edípico, relatado desde as descobertas tardias do amor filial, até o desfecho mortífero de dois personagens insuspeitos de suas fantasias inconscientes.

2. QUANDO ÉDIPO ADORMECE NO LEITO DE JOCASTA

Introdutoriamente, direcionamos o olhar a um dos mais célebres escritores da prosa realista portuguesa, Eça de Queiroz (1845–1900). Conhecido, sobretudo, pelas obras: *Crime do Padre Amaro* (1875), *Primo Basílio* (1878) e *Os Maias* (1888), que, por sua vez, enveredam-se por linguagens inovadoras, temas polêmicos e

controversos, mormente, para a sociedade da época, criticando, assim, de forma irônica e satírica os "bons" costumes, a Igreja, os falsos preceitos e as claudicantes leis morais.

Por esse viés queirosiano, deparamo-nos com o romance *A tragédia da rua das flores* (1877) que, em seu enredo, conta a história de uma portuguesa, a madame de Molineux, que se chamava Genoveva. Esta, quando jovem, casara-se com Pedro e ambos tiveram um filho. Contudo, Genoveva sai de Portugal, viaja por toda a Europa e abandona seu marido e o rebento recém-nascido. Em sua viagem, relaciona-se com vários homens, conhece pessoas famosas, usufrui de riquezas desmedidas e luxos nababescos. Todavia, após certo período, a personagem retorna a Portugal com uma outra identidade, não sendo mais conhecida ou lembrada. Dessa forma, em sua primeira aparição descrita pelo narrador, que fora num teatro, desperta a atenção de várias pessoas, inclusive de dois homens, Dâmaso – que era um português rechonchudo, burguês, com boa oratória – e Vítor – um jovem de 23 anos, inexperiente no que concerne às artes do perspicaz Eros.

Dâmaso, valendo-se de sua boa lábia, desenvolve uma amizade com Genoveva, começa a frequentar sua casa, já que o burguês tinha interesse em se casar com ela; então, o personagem a leva para passeios, teatros, oferece-lhe presentes, etc. Vítor, no que lhe concerne, como amigo de Dâmaso, também começa a frequentar a casa de Genoveva e, aos poucos, passa a conhece-lá. A partir de então, inicia-se um romance, inicialmente, implícito e

subtendido entre os dois, desvelado pelas linhas astuciosas do narrador. Contudo, após Genoveva e Vítor passarem algum tempo se relacionando amorosamente, o tio Timóteo descobre que, na verdade, Genoveva seria a, desaparecida, mãe de Vítor. Por fim, admoestada por seu destino sacrílego, a personagem irrompe à janela, suicidando-se tragicamente.

Por conseguinte, valendo-se de conceitos da psicanálise, mormente, no que se refere ao complexo de Édipo. Antes de adentrar-nos, propriamente, na relação incestuosa, é importante reconhecer algumas "migalhas abscônditas" que o narrador vai nos dispondo ao longo da narrativa, apontando para, de fato, a relação incestuosa. Destarte, logo no início do drama o narrador descreve o temperamento de Vítor como sentimental e melancólico, elencando os escritores favoritos do personagem, dentre estes, destacam-se: Musset, Byron e Tennyson.

Analisando a poética desses escritores, imiscuímos relações (in)diretas com a dialética do romance queirosiano. O escritor Alfred de Musset tem um livro chamado *A confissão de um filho do século* (1833), que, de forma breve, relata a história de Otávio, um rapaz de 19 anos, que se vê enganado por sua amante e, a partir de então, passa a ter uma vida libertina. Porém, após a morte do seu pai, conhece uma viúva de trinta anos de idade, que tenta não se envolver amorosamente, mas acaba cedendo ao desejo. Otávio se incomoda com a perfeição da mulher e o narrador, a partir de então, propõe-se a contar a história de um ciúme doentio, capaz de destruir gradativamente, não apenas o sentimento, mas

o próprio objeto amado. Assim, essas características de ciúme doentio e anseios destrutivos pelo objeto amado, prorrompem-se no enredo de Eça, quando Vítor testemunha que Genoveva enleia-se com o seu rival, Dâmaso:

> Sentia-se agora num estado de tédio, num vazio de vida que o enervava. A certeza de que a Madame de Molineux amava Dâmaso tinha-lhe criado um vago sentimento de ódio por ela; desprezava-a, julgando-a banal, tola e estúpida [...] Desprezava o seu espírito, mas adorava seu corpo e, como não podia adorar, pusera-se a detestá-la. (QUEIROZ, [1877] 2007, p.65)

Sobre essa voracidade, Freud contempla a dicotomia que permeia o amor e ódio para com o objeto amado, inicialmente, o seio materno. O ódio, por sua vez, decorre da voracidade da criança no que tange ao seio: "Quando a relação de amor com determinado objeto é interrompida, não raro surgirá um ódio no lugar, de modo que temos a impressão de transformação do amor em ódio" (FREUD, [1910] 2013, p.61). Tenysson, outro escritor apreciado por Vítor, tem um conjunto de poemas intitulado *Idílios do rei* (1859 – 1885), que relatam a lenda do Rei Arthur e o seu amor por Guinevere e, paralelamente, o romance proibido entre ela e Lancelote, um amigo do rei, assim como Vítor era amigo de Dâmaso. Mais uma vez, as narrativas consumidas pelo protagonista, acabam por espelhar a rivalidade e volúpia de seus passos futuros. E, por fim, Lord Byron, em seu

livro *Don Juan* (1819), no qual Juan, aos dezessetes anos, tem um caso com uma amiga da mãe, Donna Júlia que, por sua vez, tinha vinte e três anos e era casada. Logo, vemos que desde o início, a partir dos livros que Vítor aprecia, o narrador lampeja ao leitor indícios implícitos de traição, do relacionamento com uma mulher mais madura e, consequentemente, a fantasia incestuosa ulterior, entre mãe e filho. Algures, outras sugestões serão deixadas pelo narrador sobre o futuro incesto, as quais serão manifestadas nos primeiros encontros entre Vítor e Genoveva. Esta, em dado momento da narrativa, após se encontrar com o jovem, coloca-se em frente a um espelho e começa, inesperadamente, a procurar características físicas do jovem amante em seu rosto, ato curioso e inquietante que nos direciona a (in)certezas que contornam a relação dos dois personagens: "Foi ao espelho afirmar, procurando, nas suas próprias feições, a vaga semelhança das dele. – Aqui – disse, mostrando a testa –, os olhos. Se eu não me pintasse de loiro, parecia-se realmente" (QUEIROZ, [1877] 2007, p.64).

Afastando-se timidamente dos indícios do incesto, analisando especificamente a personagem de Genoveva, é perceptível o seu desejo de encontrar um homem que satisfaça todas as suas necessidades financeiras. Algo que Vitor, com sua inocência, falta de experiência e juventude, jamais poderá oferecer: "Mas, como se conservara portuguesa...todas as noites pedia a Nossa Senhora da Alegria que lhe mandasse um homem rico." (Ibidem, p.48). Para tanto, são claudicantes e líquidas as relações que ela tem, uma vez que Genoveva migra de homem para

homem em busca da riqueza e do luxo que por eles serão ofertados. Inclusive, quando adentra em território português, permeia-se o que a Madame de Molineux seria uma mulher devassa, entregue aos desejos fugazes, uma meretriz francesa. Apesar destes maldizeres, até mesmo expostos pelo tio Timóteo, Vítor ainda continua, perdidamente, apaixonado por Genoveva. Sobre essa característica, o pai da psicanálise nos dispõe, como já fora citado anteriormente, que a *segunda condição amorosa*, que premeia uma escolha objetal especifica para o homem, ainda preso nos algures de Édipo, o chamado *amor por mulheres libertinas* [*Dirnenliebe*]: "Essa segunda condição coloca a mulher casta e acima de qualquer suspeita nunca exerce o atrativo que pode elevá-la a um objeto amoroso, só aquela mulher que tem, de certa maneira, má reputação sexual, cuja fidelidade e confiabilidade possam ser colocadas em dúvida" (FREUD, [1910] 2019, p.123). À vista disso, mesmo que a mãe de Vítor, a madame de Molineux, tenha se afastado na tenra infância do filho, há uma tendência natural e incestuosa; despontando, assim, o paradoxo da maternidade:

> No que se refere a mãe, certamente há aí um grande paradoxo: o "ser que é ela própria", que nasce dela e a quem deve amar intensamente para que ele, por sua vez, "venha a ser", na verdade, é o "outro", e, se ela não souber deslocá-lo como o centro do seu amor, ele perecerá como sujeito. Em decorrência desse paradoxo, a função

> materna está mais exposta a descaminhos incestuais. (THORSTESEN, 2012, P. 16)

Como já foi mencionado, a condição amorosa de alguns homens preferirem mulheres libertinas é uma consequência da dificuldade do sujeito se desgarrar do complexo de Édipo, pois, a criança percebe que há certas mulheres que realizam o ato sexual em troca de dinheiro e, em decorrência disso, as outras pessoas a olhariam de forma abjeta. Portanto, no menino, há uma dicotomia de anseio e horror para com essas mulheres e, então, percebem que há uma semelhança entre as mulheres libertinas e as mães. O jovem, a partir de então, começa a desejar a sua própria mãe e odiar o seu pai, pois este o interdita de ter a figura materna, espelhando a mesma condição de impossibilidade que se agrega às prostitutas. Há, assim, devido a essa aproximação entre a mãe e a mulher libertina, uma fixação e, uma possibilidade do neurótico, (re)vivenciar o *complexo de Édipo* (FREUD, 1910).

Invariavelmente, segundo Freud, esta fixação edípica também será pautada pelo já vivenciado ciúme: "Vítor saía sempre com os nervos tão irritados que pedia a Genoveva para não vir jantar. Começava agora a ter ciúme de Dâmaso" (QUEIROZ, [1877], 2007, p.317). Assim, a fantasia em que o homem direciona sua libido para objetos amorosos com atributos *libertinos*, ou seja, desejada por outros homens, do mesmo modo, permite a experiência da triangulação edipiana. Caso contrário, não haveria atração sexual e isso é o que ocorre exatamente com Vítor. Não obstante, o narrador revela-nos um

acréscimo do desejo de Vítor em relação a Genoveva, somente após a amante começar a se relacionar com Dâmaso. E, para Freud, essa condição amorosa é chamada de *terceiro prejudicado*:

> [...] seu conteúdo indica que a pessoa em questão jamais escolhe como objeto amoroso uma mulher que ainda esteja livre, isto é, uma moça ou uma senhora que se encontre sozinha, mas apenas uma mulher sobre a qual outro homem possa reivindicar direitos de propriedade em sua condição de marido, prometido ou amigo (FREUD, [1910] 2019, p.122)

Essa primeira condição, consoante Freud, é pautada na rivalidade e hostilidade contra o homem de quem a mulher amada é tomada: "[...] ruminava de cólera. Aquela desavergonhada! Já de namoro com outro! E que modos! Que tom! Como se fosse uma senhora. Uma reles prostituta. Uma chupista! [...] (QUEIROZ, [1877], 2007, p.139). Desse modo, a condição amorosa para Vítor é que haja uma terceira pessoa prejudicada, ou seja, Dâmaso. Segundo o mestre vienense, esse condicionamento amoroso retoma a dialética do complexo edipiano, pois, em ambos, há uma rivalidade entre aquele que deseja e o "terceiro prejudicado", agora com a possibilidade da criança tomar das mãos do pai, o tão sonhado objeto materno. No romance, é claramente Dâmaso quem espelha o corolário paterno. Entretanto, se nesses contornos, os quais o desejo (in)conscientemente amoroso de Vitor adeja a figura de Dâmaso como um rival, capaz de espelhar as características

clássicas do burguês que o protagonista tanto odeia, há uma quarta figura que irá, não apenas, sustentar o semblante paterno durante todo o crescimento de Vitor, mas será o grande representante do interdito nas derradeiras páginas da narrativa: o Tio Timóteo. Este, nos momentos finais da narrativa, quando Vitor admite seu desejo de se casar com Genoveva, sustentará a função castradora e proporcionará a quebra do relacionamento inviável entre seu sobrinho e uma meretriz. Paralelamente, esta interdição gerará a ruptura definitiva, na qual a verdade finalmente é revelada a Genoveva e têm-se o trágico desfecho da narrativa.

Isto posto, o psicanalista francês Jacques Lacan, n'*O Seminário, livro 5: formações do inconsciente*, postula que não importa se o pai se faz presente ou não, no âmbito familiar, pois não se prender ao pai biológico, mas sim na entidade simbológica da função paterna. Portanto, qualquer pessoa pode assumir a figura do pai, uma vez que o mestre francês assinala que o funcionalismo paterno é representado pelo determinante *Nome-do-Pai*. Mas, cabe a mãe permitir a introdução da figura paterna na cena, pois ela tem poder simbólico e sensual de não permitir a atuação do pai. (COSTA, 2010). No enredo da tragédia de Eça, o pai transita entre a figura de Dâmaso, e o tio Timóteo, contudo a mãe não permite a inclusão destes na esfera edípica, até os últimos instantes do enredo.

Nesse cárcere, a mãe sente desejos de ter o filho unicamente para ela e, sobre isso, Lacan, traz-nos em seu *Seminário 17*, a figura da mãe alegorizada como uma "boca do crocodilo", apta a devorar e introjetar o falo-bebê. Para solucionar essa ocorrência da "boca do crocodilo", o mestre

francês postula que somente um "rolo de pedra" – representando a figura paterna –, poderia ser colocado nas mandíbulas da crocodilo-mãe e evitar a continuidade do complexo edípico. (THORSTENSEN, 2012). Na estória de Vítor, a mãe não permite a entrada desse "rolo de pedra" e, por conseguinte, há uma fixação no complexo de Édipo. E, correspondente a esse pensamento, a psicanalista lacaniana, Françoise Dolto (1908 – 1988) pleiteia que:

> [...] um menino criado sem pai, pela mãe ou num gineceu de tias e avós, não encontra em casa, quando chega à idade da descoberta do sexo feminino a partir das meninas, nenhum correspondente-homem, se seu desenvolvimento se ressente disso. Ele apreende seu pênis como um simples faz-xixi erógeno e, em geral, não ousa formular nenhuma pergunta a ninguém. Permanece agarrado às saias da mãe até muito mais tarde que os outros, ainda mais que a mãe, não tendo um homem, geralmente tem para com esse menino – o que, aliás, também ocorre com a avó – uma atitude possessiva e de rivalidade com as outras mulheres, na qual o menino pressente um perigo mutilador (DOLTO, 1996, p. 187)

Assim, diante dessas circunstâncias, Vítor, tem surtos de ciúmes e, às vezes, picos de ódio, uma vez que está totalmente inebriado de paixão pela sua mãe, Genoveva. Por outro lado, em suas constatações voluptuosas, repara suas silhuetas, seus contornos e entra em êxtase: "Vítor olhava-a, enleado. A proximidade da sua carne atraía-o, como um magnete atrai o ferro; tinha

vontade de lhe tocar a carnação esplêndida do seio, de passar, de leve, a ponta do dedo para sentir como era." (QUEIROZ, [1877] 2007, p.105). Deste modo, é perceptível que haja uma dicotomia na maneira como Vítor a repara, uma vez que deseja Genoveva sexualmente, mas também tem anseios de um filho, tal qual uma criança que almeja ter contato com o seio farto da mãe que o alimenta.

Ademais, no desnovelar do enredo, quando Genoveva e Vítor concretizam os indícios postos anteriormente pelo narrador e, finalmente, beijam-se e se relacionam sexualmente, fica mais cristalina a dicotomia incestuosa entre a mãe e o filho-amante: "Queria que ele aprendesse a jogar as armas; ensinara-lhe o whist e a bouillote; indicava-lhe livros que ele devia ler, ornando-o de qualidades que ela julgava eminentes, com a sagacidade de uma amante e a solicitude de uma mãe" (Ibidem, p.238). Vê-se, dessa forma, o posicionamento, ora maternal, ora sexual, entre os dois. E, sobre essa adesão, inconsciente, de papéis entre mãe e filho, mesmo em uma relação amorosa, Freud postula em seus bilhetes, algumas frases como: "o enigma do amor é o despertar de um elemento infantil [...] a busca enigmática do primeiro amor é como a busca do primeiro parentesco de sangue, especialmente aquele entre mãe e filho" (SIMITIS *apud* FREUD, 1995, p.153). Ou seja, há essa tentativa, nem que seja de forma não consciente, de buscar nas relações amorosas futuras traços e vestígios da relação edipiana com a mãe. Nas linhas de Queirós, em meados do clímax, Genoveva escreve uma carta de amor para Vítor, e, nessa epístola, ela faz confissões de uma mãe e de uma amante:

> [...] se eu soubesse rezar; é desejo do teu amor, dos teus beijos, dos teus braços, de ter-te contra mim, como se fosses uma criança pequenina; e há muito deste sentimento; porém, isto, decerto, de termos idades tão diferentes: tu com os teus vinte três anos e eu...pobre de mim, velha, feia, murcha criatura, com os meus trinta e dois, sou por isso uma pessoa experiente, uma mamã. Se tu soubesses o que eu pensei, quando tu soubesses o que eu pensei, quando tu me disseste que a tua mamã tinha morrido...Sabes o quê? Ser eu a tua mamã. Mas acredita, meu adorado Vítor, há alguma coisa deste sentimento em mim [...] dou-to, de joelhos, adorando-te e dizendo-te amado, meu bebê, meu bebê [...] (QUEIROS, [1877] 2007, p.221-222)

Admoestados pela estética singular do autor, observamos o (des) encontro ambíguo deste testemunho da personagem, insuspeita de sua falta, que se relaciona, diretamente, com o vazio de Vitor. Assim, ambos instituem sua *diegese* amorosa no abandono que o cercam. Na fala de Genenoveva, essas rupturas são inebriantemente insinuadas ao leitor absorto na fantasia incestuosa. Ainda sob esse viés, levando em consideração que todo desejo se ampara numa fantasia, a criança sente o desejo de retornar à situação de paz e tranquilidade que era proporcionada pelo útero materno. Condição esta que remonta a um tempo anterior à vida, ou seja, a sedução constante de *Tânatos*[5] ao retorno do

[5] Segundo o dicionário psicanalítico de Elizabeth Roudinesco: "De origem inconsciente e, portanto, difícil de controlar, essa compulsão leva o sujeito a se colocar repetitivamente em situações dolorosas,

inanimado. De fato, essa ideia de retorno é tão próxima do incesto que nos apercebemos numa relação direta entre o coito sexual, e a morte simbólica do pênis: "Na lei do inconsciente, tudo aquilo que desaparece da vista está simbolicamente "dissolvido" ou "morto"; o pênis enterrado durante a cópula reproduz uma cena de morte e despedaçamento, que tem seu equivalente reduzido na castração" (FARJANI, 1987, p.126). Paralelamente, esta morte enseja a dialético do sujeito castrado em busca de reconquistar, mesmo que impossível, o objeto primordial:

> Devido à capacidade de simbolizar que o sujeito adquire a esta altura, esse momento em que o menino efetua a redução simbólica corpo-pênis, e o desejo de penetrar a mãe com todo o corpo – de acordo com nossa posição, o impulso mais primitivo da criança – é substituído pelo desejo de penetrá-la com o pênis; em outras palavras, o desejo de retornar ao útero materno é substituído, através de uma equação simbólica, pelo desejo incestuoso (Ibidem, p.155)

Nessa perspectiva, lembremo-nos que a mãe, estruturalmente, abre a fase fálica ao seu rebento, já que as jovens crianças fantasiam a mãe como a figura sedutora por excelência, pois, as primeiras sensações genitais ocorrem durante a limpeza e o cuidado corporal (FREUD, 1931). Todavia, a figura materna no romance seduz o filho numa

---

réplicas de experiências antigas [...] A pulsão de morte tornou-se, assim, o protótipo da pulsão, na medida em que a especificidade pulsional reside nesse movimento regressivo de retorno a um estado anterior" (ROUDINESCO, 1998, p. 631).

linha tênue de (in)consciência, seu jogo erótico arqueja-se por essa deliciosa, mas insuportável possibilidade. Tanto o é, que o destino final da personagem é condenar-se a si mesma ao suicídio, após a terrível descoberta de que, de fato, Vitor é seu filho abandonado. Logo, os itinerários da narrativa, transportar-nos-á para as urdiduras da tragédia grega, na qual Jocasta, asfixia-se por sua odiosa culpabilidade: "E volteando-se, num relance, correu à janela e, lançando o corpo sobre o peitoril, atirou-se, com um grito estridente. Vítor sentiu ainda o seu corpo fazer, na rua, um som de baço e mole de um fardo de roupa". (QUEIROZ, [1987] 2007, p. 368)

Em contrapartida, a revelação maledicente que a morte jocastiana representa para Édipo, ato que o leva à castração de seus inúteis olhos, não se apresenta do mesmo modo para o incipiente Vitor. Este nunca saberá a verdadeira desmedida que seus atos o encaminharam, na realidade, a morte da desconhecida mãe o levara para a conquista de um novo amor que, apesar de se iniciar com um concubinato, o autor nos deixa espaço para entrevê uma relação duradoura que, inclusive, direciona o protagonista a ocupar o lugar paterno: "Vítor pôs-lhe casa e viveu em concubinagem com ela, educando a filha do Cerrão. Dizem que vai casar com ela" (Ibidem, p. 370). Por fim, o personagem vivenciara a descoberta de um substituto amoroso que se distanciaria, minimamente, do objeto materno duplamente perdido nas tramas do *inconsciente*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Investidos pela palavra psicanalítica, dispomo-nos a analisar as irreverentes construções literárias de uma das vozes mais proeminentes do realismo Português. Em *A Tragédia da rua das flores*, Eça de Queiroz contemplara o arcabouço soterrado da fantasia incestuosa, criando, para seus imprudentes personagens, um cenário do qual Eros incita a mais audaciosa das vontades interditadas do inconsciente. Desse modo, Genoveva e Vitor, em seu jogo de sombras e carícias, perfazem sua jornada voluptuosa e obscena, espelhando as urdiduras fantasísticas da tragédia edípica, colhendo os mais terríveis frutos de uma união marcada pela voraz incestualidade. Não obstante, no desfecho o leitor depara-se com o destino pútrido do objeto primordial, uma castração, violentamente, vivenciada pelos desígnios mortíferos *de Tânatos*. Genoveva suicida-se revelando uma das faces mais arcaicas do feminino, macerada em sua dialética de *Mãe-túmulo* (FARJANI, 1987).

Tragicamente, em nosso trabalho, procuramos elucidar as urdiduras e interstícios do desejo, desde do *infans* enleio com o seu objeto primevo, até as tentativas do neurótico de (re)tomar o objeto perdido. Outrossim, em certa medida, a dialética queirosiana desvela as fantasias soterradas de nossa arcádia psíquica, a possibilidade de (des)encontrar o objeto materno, sem que a culpa desmedida de Édipo, a qual o leva para castração visceral, assole a conjectura incestuosa. Assim como Vitor, que conquistara o amor com outra personagem, o leitor

encontrar-se-á com a possibilidade de um novo anseio, uma nova face de *Eros*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Teresinha. **Édipo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DOLTO, Francoise. **No jogo do desejo**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Editora Ática, 1996.

FARJANI, Antônio. **Édipo claudicante: Do mito ao complexo**. São Paulo, 1987.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**, 1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. **Obras incompletas de Sigmund Freud: Amor, sexualidade e feminilidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

_____. **Obras incompletas de Sigmund Freud: neurose, psicose, perversão**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

_____. **Sigmund Freud Obras completas volume VI: Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos.** São Paulo: Companhia das Letras, [1905] 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *As estruturas elementares do parentesco*. Petrópolis: Editora Vozes, 1982;

MEZAN, Renato. **Freud: A trama dos conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ROUDINESCO, Élisabeth. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

QUEIRÓS, Eça. **A tragédia da rua das flores**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2007.

SADE, Marquês de. **A Filosofia na alcova**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

THORSTENSEN, Sonia. **Incestualidade:** um páthos familiar. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2012.

CAPÍTULO 2

DOS AUSPÍCIOS DA FANTASIA AOS DESLUMBRAMENTOS DO FANTÁSTICO: TESSITURAS DO JUVENIL EM *O EX-MÁGICO DA TABERNA MINHORTA,* DE MURILO RUBIÃO

Matheus Pereira de Freitas[6]
Hermano de França Rodrigues[7]

Introdução

Desde as calendas mais arcaicas da história, a arte literária valida suas mais diversas arquiteturas a partir da busca incessante de representar o mundo e as vicissitudes da existência humana. Não obstante, por essas vias, autores das mais diversas as épocas incidiram suas palavras no desafio de simbolizar o desconhecido, as falhas que sustentam as inverossimilhanças da realidade. Logo, nascido do mesmo impulso que fomentaram as armações enfeitiçadas do gênero *Maravilhoso*, deparamo-nos com uma estética que privilegia os estertores do encontro entre

[6] Graduado em Letras – Português, pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Membro do grupo de pesquisa em Literatura, Gênero e Psicanálise (LIGEPSI -CNPq).
[7] Doutor em Letras – Português, pela Universidade Federal da Paraíba. Professor do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraíba (UFPB). Coordenador do grupo de pesquisa em Literatura, Gênero e Psicanálise (LIGEPSI -CNPq). E-mail: hermanorgs@gmail.com

a realidade e o sobrenatural: a *literatura fantástica*. Urdindo suas construções a partir desta transgressão basilar, o fantástico fora capaz de sustentar o paradoxo que se inscreve no (im)possível, naquilo que a palavra não conseguiria traduzir em sua mera significação. Deste modo, elementos e estruturas foram definidas ao longo da história, no século XIX a estética se organizara a partir do soturno, do abissal que arqueja o medo e o terror. Doravante, com os autores novecentista, a literatura fantástica desarticulara suas referências de outrora, fundamentando seus efeitos numa nova lógica do insólito, em que o impossível revelava-se no absurdo do real. Por sua natureza singular, essa vertente literária resguarda uma relação intrínseca com seus leitores, já que estes, impressionados ou não com as diásporas irreais das narrativas, poderão testemunhar a desestabilização da banalidade, das certezas (in)violáveis da existência. Assim, vítimas desta verdade inominável, os leitores, sejam eles das mais diversas idades, experimentam a *ameaça do fantástico*.

Portanto, sob o primado das teorizações acerca do fantástico literário, baseando-nos nas coordenadas que traduzem a relação do leitor com essa estética mordaz, investigaremos a tessitura fatasística de um dos maiores nomes da literatura fantástica brasileira, o escritor Murilo Rubião (1947). Nessas sendas, cônscios das novas perspectivas do século XX, incidiremos nosso olhar na adaptação do conto *O ex-mágico da taberna minhota* (2004), publicado originalmente em 1947, que intenta direcionar a narrativa muriliana para os leitores infanto-juvenis, já que estes, apesar de suas prováveis inclinação

para a fantasia e o mistério, poderiam perder-se nas tramas vertiginosas e complexas de Rubião.

Ante os signos viscerais do fantástico

Abebendo-se das fontes melífluas do *Maravilhoso*, gênero que acompanhara a literatura mundial desde os primeiros registros da história, ademais, fruto da atmosfera sórdida e terrorífica do *Goticismo* inglês no século XVIII, a literatura fantástica atingira seus contornos mais nítidos no Romantismo alemão do século XIX. Dentre as produções mais significativos deste período, destaca-se o pioneirismo estético de E.T.A Hoffmann (1776-1822), escritor alemão que incutira em seus contos, *O homem da areia* (1816) e *A princesa Brambilla* (1820), dentre outros, a *possibilidade* do irreal e do fantasístico violarem as garantias de um mundo estabilizado pelos ditames do real. Todavia, na esteira desta *transgressão*, admitindo as prerrogativas teóricas do crítico e teórico literário Tzevan Todorov (1970), o fantástico, enquanto gênero, surgira a partir de uma estruturação particular, capaz de assegurar uma balança entre o real e o impossível. Deste modo, caso a obra assuma uma posição definitiva, uma explicação que valide em certezas a natureza, sobrenatural ou ilusória do evento: "deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural" (TODOROV, 1981 [1970], p.23). Nestes meandros, caso declinemos o olhar para as duas narrativas citadas do escritor alemão, vislumbraremos

o conflito entre o impossível e a mera ilusão; entre a loucura de Gliglio Fava e Nathanael Lotario ou a presença fantasmagórica em seus respectivos enredos. Assim, reconhecendo a voz pioneira de Todorov, deparamo-nos com a tensão inerente que reside no amago desta estética literária, uma dialética própria e que se utiliza, além de uma estruturação favorável, técnicas de linguagem que permitem a suspensão das certezas.

Por estas searas, nascidos do desafio de representar o intangível que habita o desconhecido, o fantástico dos oitocentistas materializava-se a partir de criaturas e seres fantasmagóricos que sustentavam a possibilidade do sobrenatural. Estes elementos foram tão premente nas obras deste período que, para alguns teóricos, como o escritor e crítico literário H.P Lovecraft (1890-1937), o medo e o terror representarão uma das condições vitais para a caracterização do fantástico. Para o autor, o verdadeiro conto de horror "tem algo mais que sacrifícios secretos, ossos ensanguentados ou formas amortalhadas fazendo tinir correntes em concordância com as regras. Há que estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças externas ignotas" (LOVECRAFT, 1973, p.11). Em seguida, o autor complementa seu argumento com uma possibilidade que esgarça os limites do próprio texto: "Um conto é fantástico, simplesmente se o leitor experimenta em forma profunda um sentimento de temor e terror, a presença de mundos e de potências insólitas" (Ibidem, p. 16). Deste modo, os autores da literatura fantástica considerados clássicos, fomentaram uma estética própria do horror, desde o macabro em W.W.

Jacobs (1902) aos sortilégios da loucura e perversidade em Edgar Allan Poe (1809-1849). Invariavelmente, nesta atmosfera sortida e misteriosa, cria-se um ambiente propício ao assombro do leitor, diretrizes que o levariam a partilhar as mesmas aflições dos personagens, vítimas de suas narrativas. Atento a esta dinâmica *extratextual*, apesar de sua linha estruturalista, Tzevan Todorov explorará a identificação do leitor para com o personagem, expondo esta possível aproximação do texto, como uma das condições para o fantástico:

> Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação "poética" (TODOROV, 1981 [1970], p.23)

Assim, considerando a perspectiva todoroviana de que o fantástico se incorpora no equilíbrio entre os gêneros *estranho* e *maravilhoso*, o leitor também terá um papel ativo nesta determinação, já que a vacilação poderá reverberar sob si mesmo e não apenas pelo testemunho dos personagens. Ademais, essa inferência apenas reforça a característica primordial do gênero que é a desestabilização do real, já que a mínima probabilidade do evento sobrenatural invadir o mundo do leitor, viabiliza a

verdadeira experiência da fantasia. Aquela que o aproxima de um tempo primordial em que a ficção e as histórias assombrosas constituíam a verdade que se acoberta no real: "O ouvinte de outrora conhecia um estado de alma ambíguo, que a mentalidade moderna fez rebentar em interesse pela pesquisa parapsicológica com pretensões científicas [...] Perguntava a si próprio se a narrativa relatada era de fato 'verdadeira" (*VAX*, 1965, p.10). Logo, a impossibilidade de um artefato encantado ou uma criatura irreal prorromper a modorra do cotidiano seria viável a partir do jogo estético dos autores fantásticos.

Alhures, nas últimas décadas do século XIX, deparamo-nos com os "últimos" grandes descendentes do fantástico, filiado às diretrizes de Hoffmann e Poe. Na França, destaca-se a literatura atormentada de Guy de Maupassant (1850-1883), cujos contos caracterizam-se pela utilização do pesadelo e da loucura como fontes de criações nefandas, como é o caso de sua obra mais celebrada *O horla*, de 1887. Aqui, escondem-se os demônios da alma, desejos insólitos que habitam o inconsciente e se imiscuem nos sonhos para alcançar a realidade frágil. Na Inglaterra, destaca-se o autor Robert Louis Stevenson (1850-1894), consagrado pelo seu romance *O Estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886). Ademais, o autor adejara sua escrita desde contos que invocavam bruxaria e satanismo, em *Janet, a troncha* (ano) e a angústia persecutória do homicida, em *Markheim* (1885). Contudo, assim como os autores ingleses marcaram o início dos elementos fantásticos com o Goticismo, será por Henry James e seu extenso conto *A outra volta do parafuso* (1899) que o

fantástico oitocentista dará seu último suspiro. Segundo o autor Ítalo Calvino, é com Henry James "que o fantástico do século XIX tem a sua última encarnação – ou melhor, desencarnação, já que aí ele se torna mais invisível e impalpável do que nunca, mera emanação ou vibração psicológica" (CALVINO, 1983, p.17). Com a entrada do século XX, e os prelúdios da modernidade, a narrativa fantástica enveredará numa nova perspectiva estética.

Intensificando nossa discussão, consideremos os pressupostos da *teoria da recepção*, amplexo teórico que leva em consideração a atuação do leitor na própria construção da arte literária. De fato, para Umberto Eco (1985), o primeiro contato entre a obra e o leitor será de extrema importância, já que este antecipará os eventos e os dispositivos da narrativa, criando expectativas e interpretações que excedem e complementam o texto literário e, nesse mesmo movimento, a obra pode validar ou frustrar as expectativas do leitor, surpreendendo-o, horrorizando-o, apaixonando-o. Não obstante, é a partir dessa moção inicial, de (re)descoberta, que o sujeito leitor poderá contribuir para a arquitetura literária, já que "É impossível, portanto, esgotar totalmente uma obra literária. Se certos níveis de sentido (determinados pela obra) são, em princípio, perceptíveis por todos, não é menos verdade que cada indivíduo traz, pela sua leitura, um suplemento de sentido" (JOUVE, 2002, p.103). Deste modo, considerando as coordenadas do fantástico, a participação indelével do leitor dar-se-á nas próprias intenções da estética: desvelando o amparo do real, o leitor participa peremptoriamente de sua desconstrução.

Alhures, com o desvelar do século XIX e o início dos anos novecentistas, as estruturações e elementos próprios do fantástico atravessariam transformações indeléveis, restruturações e rupturas que dividiriam a opinião dos teóricos. Fora a partir da literatura mordaz e inovadora do autor tcheco Franz Kafka (1883-1924), que uma quebra das prerrogativas fundamentais desestabilizara e direcionara o fantástico para novos paradigmas.

Em seu conto, *O veredicto* (1912), quiçá, o primeiro a determinar a estética e temática própria de Kafka, encontramos uma desestruturação da ordem familiar. No enredo, reconhecemos a dinâmica ancestral na qual o pai de Georg Bandermann, viúvo há dois anos e esquecido por seu descuidadoso filho, revela-lhe a sua amargura: "Mas felizmente ninguém precisa ensinar o pai a ver o filho por dentro. E agora que você acredita tê-lo aos seus pés, tão submetido que é capaz de sentar em cima dele com o traseiro sem que ele se mova, o senhor meu filho se decidiu casar!" (KAFKA, [1912] 2011, p.14). A figura paterna, reacende sua força punitiva e dilaceradora, amargurado não apenas pelo abandono, mas por ter sua posição de senhor ameaçada pelo casamento, agora que estava viúvo, seria ele a criança desamparada no seio da triangulação edípica. Medrosamente acanhado, obedecendo a uma posição que, há tempos, abandonara, o jovem Georg, frente à castração, não consegue desatar-se da imposição paterna, restando-lhe apenas acatar a última ordem do imperioso patriarca: "Agora portanto você sabe o que existia além de você, até aqui sabia apenas de si mesmo! Na verdade, você era uma criança inocente, mas mais verdadeiramente ainda você era

uma pessoa diabólica! Por isso saiba agora: eu o condeno à morte por afogamento!" (Ibidem, p.14-15). Numa obediência bizarra, a história se encerra com o último suspiro de Georg. Consubstancialmente, o fantástico não se apresenta neste enredo, entretanto, não deixamos de perceber o insólito da situação, um filho que eleva a palavra ressentida do pai a um veredicto mortal.

Entrementes, em *A metamorfose* (1915), Kafka rompera a barreira entre o real e o impossível, inundando nosso mundo com a certeza do improvável e do absurdo. Dessarte, já nas primeiras linhas da novela, deparamo-nos com a veracidade do irreal: "Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso" (KAFKA, [1915] 2019, p.87). Frente a esta indubitalidade do enredo, aniquila-se a vacilação do personagem e, consequentemente, do leitor, o que para Todorov implica a descaracterização e o declínio da estética fantástica. Logo, segundos os seus postulados, o fantástico não poderia ser mais identificado nas novas diagramações inauguradas pelo autor de *O processo* (1925): "Com Kafka nos achamos pois frente ao fantástico generalizado: o mundo inteiro do livro e o próprio leitor ficam incluídos nele" (TODOROV, 1970, p.90). Apesar de suas afirmações peremptórias, observamos o surgimento de novos escritores que arquitetaram diagramaturas singulares capazes de estabelecer uma nova conjectura para o fantástico sem que este se descaracterizasse. Deste modo, preservar-se a desestabilidade do leitor, mesmo que o real da narrativa esteja comprometido ao inverossímil.

Nesse corolário, em que a fantasia usurpa as garantias de nosso cotidiano, germinam-se as vozes singulares de Jorge Luis Borges (1944), Julio Cortázar (1951), Silvina Ocampo (1959), dentre outros. Para tanto, nas obras desses autores, o fantástico performatizará seu jogo transgressor a partir da quebra definitiva entre o real e a ficção, em que esta, em seus níveis narratológicos e estruturais, invadirá as noções de nosso mundo. Em *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1944), conto ontológico de Borges, o leitor testemunha a concomitante invasão de um mundo recém descoberto, *Tlön,* que, aos poucos acaba dominando a realidade da narratividade: "Quase imediatamente, a realidade cedeu em mais de um ponto. A verdade é que almejava ceder [...] O contato e o hábito de Tlön desintegraram este mundo. Encantada com seu rigor, a humanidade esquece e torna a esquecer que é um rigor de enxadristas, não de anjos" (BORGES, [1944] 2007, p.32). Inadvertidamente, no final da obra, num suposto posfácio assinado e datado por Jorge Luis Borges, o leitor acaba descobrindo que a ameaça transcendera os limites do enredo, usurpando as diretrizes de seu mundo: "Com isso, desaparecerão do planeta o inglês e o francês e o simples espanhol. O mundo será Tlön" (Ibidem, 33). Deste modo, no vislumbre de novas perspectivas para a desestabilização, deparamo-nos com criações literárias que privilegiam o impossível sem que, necessariamente, este seja contornado pelas urdiduras espectrais do século passado. Seguindo essas searas, vislumbramos as considerações teóricas de David Roas (2013) que, em seus postulados, contrariando o pressuposto todoroviano, investiga os novos mecanismos

da narrativa fantástica. Refletindo sobre as tramas do conto borgiano, o teórico afirma que a narrativa intenta:

> Demonstrar que o mundo coerente em que acreditamos viver, governado pela razão e por categorias imutáveis, não é real (em uma valorização extrema do idealismo absoluto). Borges parte de uma premissa fundamental em sua reflexão: a realidade é incompreensível para a inteligência humana, mas isso não impediu o homem de elaborar uma infinidade de esquemas que tentam explicá-la (filosofia, metafísica, religião, ciência). E o resultado da aplicação de tais esquemas de pensamento não é a explicação do universo, mas a criação de uma nova realidade: o ser humano, incapaz de conhecer o mundo, cria um à medida de sua mente [...] Assim, se a literatura fantástica do século XIX nos alertava para a possibilidade de a realidade ultrapassar o conhecimento racional, Borges vai um passo além ao formular que o mundo coerente em que acreditamos viver é puro artifício, irreal (ROAS, 2013, p.69-70).

Por estes desígnios, os quais o escritor desafiará as coordenadas do representável, a nova vertente da estética literária apresenta um outro conflito para o leitor. Este será testemunha de uma *ameaça*, de um curto-circuito que desestabiliza o seu mundo e a linguagem que o cerca. Conquanto, a ficção alarga as possibilidades do ordinário, e, por esse motivo, aprofunda-a absurdamente (ROAS, 2013). Destarte, compreendemos que a suspensão das (in)certezas acerca do evento, dispositivo que aproximava

os planos do real mundano e a fantasia ficcional, ainda permanecem nos desdobramentos do gênero, pois o assombro do leitor não se apresenta mais na possibilidade, mas sim, no que ela revela em seu desafio: "o leitor concreto, exatamente por causa desse silêncio, ao confrontar os acontecimentos fantásticos com os parâmetros oferecidos pela realidade, constata sua incompatibilidade" (REIS *apud* ROAS, 2013, p.71).

Não obstante, cônscios das transformações e evoluções da literatura fantástica internacional, neste momento, dardejemos o olhar para a produção fantasística de uma das maiores referências do fantástico nacional, o contista Murilo Rubião (1916-1991) cujas publicações, reverberam, (in)diretamente, os desdobramentos do fantástico novecentista. Contando com uma produção profícua de 33 contos, o autor mineiro performatizara uma desarticulação do cotidiano mordaz, na qual o sujeito, vítima de si mesmo, é exposto aos mais absurdos efeitos da modernidade. Segundo as considerações do crítico literário David Arrigucci: "Desde sua estreia literária, Murilo Rubião pode ser visto como o criador de um mundo à parte. Sua marca de fábrica foi sempre o insólito. Para maior desconcerto nosso, um insólito que se incorpora sem surpresa, à banalidade da rotina" (ARRIGUCCI, 1987, p.141). Logo, como escritor dos conflitos humanos, sejam eles orquestrados pelo maquinário social sufocante, sejam as próprias idiossincrasias de seus afetos, os personagens murilianos acabam marcados por uma desilusão premente, um tédio que se contrasta, gritantemente, com os contornos fantasísticos da narrativa. Não obstante, como um dos

reflexos mais puros desta dialética, em que os efeitos do fantástico arquitetam um cenário desamparador, deparamo-nos com seu conto *Ex-mágico da Taberna Minhota*, título que nomeara sua primeira publicação em 1947.

A liturgia auspiciosa de Murilo Rubião

Nas derradeiras linhas que permeiam o conto *O Ex-mágico da taverna Minhota*, identificamos o paradigma estético que acompanharia toda a produção do escritor mineiro Murilo Rubião (1916-1991). Intrinsecamente, sua vida literária dividira-se com a diplomacia e as relações políticas de sua profissão, logo, esta lógica, em certa medida, estender-se-ia para seus personagens, marcados pela desilusão e pela lógica labiríntica do mundo burocrático. Assim, em suas palavras, recheadas de magia e paradoxo, vislumbramos uma nostalgia premente. Sobre seus personagens, o escritor afirma "Neles vive a solidão, a busca incessante da infância irrecuperável, o culto incompreendido do amor e uma silenciosa humildade frente ao mistério" (SCWARTZ, 1981, p.96). Entrementes, em sua trajetória literária, iniciada na década de quarenta[8], o escritor mineiro produzira um total de trinta e três contos distribuídos em sete coletâneas: *O Ex-mágico* (1947), *A estrela vermelha* (1953), *Os dragões e outros contos* (1965), *O pirotécnico Zacarias* (1974), *O convidado* (1974), *A Casa do Girassol Vermelho* (1978) e *O homem*

[8] Apesar do primeiro livro de Rubião, *O Ex-mágico da taverna Minhota*, ter sido publicado em 1947, o escritor afirma que, desde 1940, já havia terminado a obra. Esta aguardara seis anos para encontrar uma editora (SCWARTZ, 1981, p.1).

do boné cinzento e outras histórias (1990). Nesse interstício de cinco décadas, apesar do reconhecimento ter sido apenas em 1974, o autor fora reconhecido mundialmente, visto que suas obras foram traduzidas e adaptadas em diversos países (SCHWARTZ, MELLO, 2016).

Em todos os seus trabalhos, o insólito, inundando os paradigmas do real, presentifica-se em sua escrita, deixando-o entre os grandes autores latino-americanos da década de quarenta. Essas inferências tornam-se ainda mais nítidas ao delinearmos as ponderações do crítico literário David Arrigucci: "Desde sua estreia literária, Murilo Rubião pode ser visto como o criador de um mundo à parte. Sua marca de fábrica foi sempre o insólito. Para maior desconcerto nosso, um insólito que se incorpora sem surpresa, à banalidade da rotina. O mundo à parte é também o nosso mundo" (ARRIGUCCI, 1987, p.141). Não obstante, o autor fora reconhecido pela crítica como o primeiro nome do fantástico brasileiro. Para Jorge Scwartz, o primeiro grande estudioso de Rubião no país, essa definição é categórica: "Sua primeira obra data de 1947. Pioneiro da narrativa fantástica na literatura fantástica brasileira" (SCHWARTZ, MELLO, 2016, p.256). Em contrapartida, na obra *A educação pela noite e outros ensaios* (1989), o teórico Antonio Candido estreitara o pioneirismo do escritor mineiro, afirmando que: "Com o livro de contos O *ex-mágico* (1947), (Murilo Rubião) instaurou no Brasil a ficção do insólito absurdo" (CANDIDO, 1989, p.208). Sendo ou não o primeiro autor fantástico nacional, tendo em mente a sua permanência fiel e labor estético no gênero, Rubião destaca-se como o

grande nome do fantástico nacional novecentista ao lado de José J. Veiga (1915-1999), Campos de Carvalho (1916-1998) e Victor Giudice (1934-1997).

Desse modo, atentando-nos à observação de Candido, compreendemos a presença do absurdo em Rubião, conquanto a literatura do absurdo apresente-se como característica indelével de Franz Kafka. Nesse sentido, o escritor Albert Camus (1942), nobelista e maior nome da literatura do absurdo na França, descreve acerca dos personagens do autor Tcheco: "Ele vive e é condenado. Sabe nas primeiras páginas do romance que continua neste mundo e, por mais que tente remediar isso, não terá nenhuma surpresa" (CAMUS, [1942] 2020, p.148). Nessa dialética, não compreendemos apenas a transformação monstruosa de Gregor Samsa, mas o desvelamento de Joseph K. que, em seu processo incompreensível, submete-se à lógica burocrática indecifrável de *O processo* (1925). Assim, Kafka expõe seus personagens aos limites da compreensão, enleando-os a uma logicidade aberrante e intangível para com os ditames do real. Necessariamente, o mecanismo do absurdo atrela-se as novas perspectivas do fantástico e, nesse conluio, Rubião e Kafka tornam-se equivalentes [9] . Nesse sentido, a mesma caracterização kafkiana de um universo (des)espantoso reside na produção do autor brasileiro:

> Como este é ainda o seu mundo, pois dissolve o insólito na rotina, pode, então, ver melhor,

[9] Apesar desta aproximação estética, Murilo Rubião afirmara que conhecera a literatura de Kafka três anos após escrever seu primeiro livro (SCWARTZ, 1981).

> a distância, numa perspectiva crítica, sua própria banalidade. Como a outra, a da ficção, ela também parece estar minada, rotinizando os mais espantosos desastres. A realidade meramente dada aos olhos como normal passa a ser um ludíbrio. O fantástico dá lugar ao afloramento de um real mais fundo (ARRIGUCCI, 1987, p.147)

São por esses caminhos, estéticos e temáticos que nos debruçaremos no conto, *O Ex-mágico da Taverna Minhota*. Na narrativa, acompanhamos os dissabores de um personagem sem nome, identificado apenas pelo infortúnio de ser um *Ex-mágico*. Transpondo seu testemunho, o protagonista desfia suas desilusões iniciais, pois mesmo dispondo de poderes mágicos, não tivera infância e juventude ou sequer pais que lhe preparassem para as vicissitudes pérfidas do mundo. Como resultado, suas criações e impossibilidades, eram-lhe fontes de angústia e desprazer, o que contrastava, peremptoriamente, com a percepção dos outros que lhe observavam e o enchiam de aplausos e perplexidades: "certa vez, puxando da manga da camisa uma figura, depois outra. Por fim, estava rodeado de figuras estranhas, sem saber que destino lhes dar. Nada fazia. Olhava para os lados e implorava com os olhos por um socorro que não poderia vir de parte alguma" (RUBIÃO, 2016, p.17). Diante de sua insuportável inverossimilhança, tentando inclusive o suicídio, o personagem, seguindo o conselho que ouvira, decide empregar-se como funcionário público na esperança de que a vida burocrática apagasse sua existência aos poucos. Com efeito, o protagonista não conseguira a morte, mas sim, uma

aproximação com os homens e suas desilusões o que acarretara a perda de suas habilidades mágicas: "Sou visto muitas vezes procurando retirar com os dedos, do interior da roupa, qualquer coisa que ninguém enxerga, por mais que atente a vista" (Ibidem, p.20). Por fim, profundamente arrependido, somos arrebatados pela belíssima visão de um desejo que, marcado pela impossibilidade, expressaria a banalidade de outrora:

> Por instantes, imagino como seria maravilhoso arrancar do corpo lenços vermelhos, azuis, brancos, verdes. Encher a noite com fogos de artifício. Erguer o rosto para o céu e deixar que pelos meus lábios saísse o arco-íris. Um arco-íris que cobrisse a Terra de um extremo a outro. E os aplausos dos homens de cabelos brancos, das meigas criancinhas (Ibidem, p.21)

Investidos pela prosa intrinsicamente poética do autor mineiro, deparamo-nos com o corolário da nova estética do fantástico. No conto, Rubião desarticular a natureza mais basilar do sobrenatural, já que a expressão literal da magia e do encanto são soterrados pelos arranjos do cotidiano, o *Maravilhoso* é então tragado e descaracterizado pelo hodierno. Na realidade, o autor expõe o (des)encanto intrínseco ao aparato social, uma dialética da tristeza e do desamparo que caracteriza a subjetividade de um ser mágico e (im)possível em nosso mundo, mas que, paradoxalmente, reflete a *diegese* da existência humana. Neste descompasso, deparamo-nos com as tramas do fantástico novecentista que, mesmo com a presença certeira

do impossível, a obra consegue ameaçar as estruturas (in)violáveis do real: "Desde o princípio, o que mais espanta em Murilo é a perfeita naturalidade da convivência do espanto. Apenas um detalhe fantástico se intromete, mas o mundo inteiro vira fantástico, sem perder os sestros de sempre" (ARRIGUCCI, 1987, p.141).

Entrementes, assumindo nossas ponderações iniciais acerca da estética de Murilo Rubião, direcionamos o olhar para a adaptação direcionada ao público infantil e juvenil de *O ex-mágico da taberna minhota*, publicado em 2004. Contando com as ilustrações da artista e escritora Ana Raquel, o livro é uma reestruturação ilustrada do conto, ou seja, sua proposta não é uma adaptação do texto original, mas sim, uma transposição do enredo realocado e ilustrado. Assim, ao nos depararmos com o trabalho artístico que contorna e premeia todas as páginas do livro, somos arrebatados a uma construção imagética ressonante a narrativa do conto. Em seus desenhos, a ilustradora utilizara pinceladas em tons pasteis, variando as cores entre o azul, roxo, vermelho e laranja, capazes de transmitir uma atmosfera mágica e surreal, mas que, ao mesmo tempo, denota o melancólico, já que as pinturas aparentam um desbotamento, um desgaste que contrasta com a vivacidade das cores. Deste modo, em suas ilustrações, a artista conseguira traduzir o paradoxo entre o encanto e o desencanto, tanto a percepção do *maravilhoso*, quanto a expressão do desamparo que se imiscui na narração do personagem.

Figura 1 Figura 2 Figura 3

Fonte: *O ex-mágico da taberna minhota, 2002*

Deste modo, tendo em mente que a narrativa muriliana continua inalterada, somos levados a questionar a construção e o direcionamento da obra para um público infantil (tal como consta na própria edição). Inicialmente, comecemos a estabelecer a problemática do destinatário infantil a partir da complexidade temática da obra, nesta ponderação, não nos referimos apenas aos assuntos "espinhosos" que conduzem e se imiscuem na trama (suicídio, desamparo, mutilação, assassinato), mas a própria linguagem que, apesar do glossário no final do livro, consubstancia uma barreira para o público infantil. Ademais, para os infantes, um dos fatores que mais poderiam comprometer a leitura, e o entendimento da obra, seria a falta de uma identificação com o personagem, um modo de aproximação com o protagonista, que permitisse uma relação afetiva com a história. O mundo descrito e narrado é o adulto, mesmo que os desígnios do *maravilhoso* contornem os fatos, estes apresentam-se mergulhadas pelo descontentamento e desamparo do protagonista. Pois,

mesmo que o pequeno leitor reconheça o referencial do mágico todo-poderoso, é provável que a compreensão de sua desconstrução, aliado a seu fim trágico e desalentador, contribuiriam para um não entendimento da obra. Alhures, faz-se necessário reforçar que nossas considerações correspondem a uma problematização, um questionamento perante a confecção e o destinatário da adaptação e, nesse sentindo, não descartamos que a obra possa encantar até o mais jovem dos leitores.

Entrementes, ao considerarmos o público juvenil, indivíduos que estariam entre a infância e a adultez e que, peremptoriamente, correspondem ao provável destinatário desta adaptação, teremos que nos adentrar nesta fase particular da existência, considerando suas particularidades. Num primeiro momento, devemos levar em consideração a problemática de definir ou mesmo indicar o que caracteriza o início e o fim da juventude, já que esta corresponde a uma categoria social recente e ainda mergulhada pelo questionamento dos cientistas sociais (GROPPO, 2000). Deste modo, admitimos os critérios étnico-sociais e etários descritos por Luís Antonio Groppo que, validando a relação entre a juventude e a modernidade, conseguira sinalizar os efeitos do contemporâneo e as suas consequências: "iremos deparar-nos com a dificuldade de aplicação do ideal da juventude, como uma fase transitória e de aquisição da maturidade social, em relação à realidade sociocultural múltipla e complexa" (GROPPO, 2000, p.18). Logo, identificamos o conflito entre as demandas sociais e a "necessidade" do amadurecimento, que premeiam as supostas preparações para a vida adulta. Assim,

compreendendo a complexidade desta categoria, que reflete a própria dinâmica conflituosa do adolescente, validamos a importância de uma literatura juvenil capaz de traduzir, ou minimamente se relacionar com as idiossincrasias desta fase particular da vida humana.

Constatamos que o referencial e a possibilidade de identificação do leitor jovem com a literatura, tornar-se ainda mais emergente ao considerarmos os meandros estéticos da literatura fantástica. Como já fora discutido, o verdadeiro desafio do escritor fantástico é desafiar os limites do real e da linguagem em busca do suposto indizível e irrepresentável. Logo, a fantasia ampara-se intimamente com a realidade, pois será apenas com um referencial concreto que o intangível poderá atingir seus efeitos insólitos. Nas palavras de David Roas: "E não é só porque se produziram essas modificações na concepção do real, mas por uma questão puramente literária: o fantástico é um gênero e, portanto, está marcado por convenções que todo autor e leitor devem conhecer" (ROAS, 2013, p.147). Com estas ponderações, inferimos a importância de um referencial coerente e de acordo com o contexto e a realidade do universo juvenil, um espaço em que os desígnios do real possam ser questionados e transgredidos a partir de um cenário propicio, permitindo que o fantástico atinja sua potencialidade estética.

Com efeito, tendo em vista nossas considerações acerca da juventude, voltemo-nos o olhar para a adaptação do conto muriliano e as relações que poderíamos estabelecer com o universo do leitor juvenil. Primeiramente, do mesmo modo que as belas ilustrações

presentes no enredo não consubstanciam um suporte suficiente para o envolvimento do público infantil, a mesma lógica se aplica ao juvenil. Isto ocorre porque as pinturas traduzem as imagens líricas que o texto invoca, movimentando-se em conjunto com a narrativa, mas não propõem uma interpretação que auxiliaria na complexidade do texto, a visão do artista ampara as palavras do autor, mas não as desvenda. Novamente, referimo-nos a uma dificuldade que vai além do vocabulário, pois o conto de Rubião incide sua dialética nas querelas da existência humana, seja ela no contexto social sociedade, seja ela na própria sustentação do personagem com si mesmo. E esta compreensão é arraigada pelo contexto amargo da adultez, é necessariamente esta vivência com um mundo carente de magia que Rubião desvela sua narrativa. Na verdade, em o *Ex-mágico*, observamos a dissidência das categorias da infância e da adolescência, já que o protagonista fora atirado derradeiramente ao mundo, sua tristeza e amargura também são frutos dessa falta primordial. Identificamos essa inferência na primeira página da obra:

> Na verdade, eu não estava preparado para o sofrimento. Todo homem, ao atingir certa idade, pode perfeitamente enfrentar a avalanche do tédio e da amargura, pois desde a meninice acostumou-se às vicissitudes, através de um processo lento e gradativo de dissabores. Tal não aconteceu comigo. Fui atirado à vida sem pais, infância ou juventude (RUBIÃO, 2016, p.15)

Não obstante, compreendemos que a falta referenciada no texto pode ser, ela mesma, um fator de identificação ou de curiosidade para o público juvenil. Assim como as outras desconstruções insólitas da narrativa também poderiam gerar perplexidade e interesse para o leitor. Nesse sentido, o texto de Rubião corresponderia a um interessante encontro com os dissabores do amadurecimento, capazes, até mesmo, de castrar as urdiduras fantasísticas da magia. Para tanto, inferimos que o nosso principal questionamento se direciona para a própria adaptação da obra que, apesar de suas intenções, não conseguira suprir a demanda dos leitores mais jovens com as ilustrações e as reconfigurações do texto. Deste modo, se conseguimos tracejar leituras possíveis para com o público infanto-juvenil, seria graças ao próprio texto de Murilo Rubião que, apesar de se distanciar das coordenadas dos leitores incipientes, ainda permitiria alguma relação com o público mais jovem, seja pela indelével irrealidade poética da trama, seja pela atração íntima do sujeito com o enredo.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI, Davi Jr. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, [1944] 2007.

CAMUS, Albert. *O mito Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, [1942] 2020.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989.

GROPPO, Luís Antonio. *Juventude: ensaios sobre a sociologia e história das juventudes modernas*. Rio de Janeiro: DIFE, 2000.

JOUVE, Vicent. *A leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Rio de Janeiro: Editora Antofágica, [1915] 2019.

KAFKA, Franz Essencial Franz Kafka. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, [1912] 2011.

LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1973.

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

RUBIÃO, Murilo. *Murilo Rubião: Obra completa/ textos críticos de Jorge Schwartz e Carlos de Brito e Mello*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *O ex-mágico da taberna minhota*. Ilustrações de Ana Raquel. São Paulo: DLC, 2004.

TODOROV, Tzevan. *Introdução a literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, [1970] 1981.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Lisboa: Editora Arcádia S.A., 1974.

CAPÍTULO 3

QUANDO A SANTÍSSIMA TRINDADE CEDE AOS APELOS DA CARNE: A PERVERSÃO DO CORPUS CHRISTI NA ICONOCLASTIA ADELIANA

Guilherme Ewerton Alves de Assis[10]
Hermano de França Rodrigues[11]

Vamos dormir juntos, meu bem,
sem sérias patologias.
Meu amor é este ar tristonho
que eu faço pra te afligir,
um par de fronhas antigas
onde eu bordei nossos nomes
com ponto cheio de suspiros.
Adélia Prado (*Um jeito e amor*)

INTRODUÇÃO

"[...] Quando um homem segura minha mão, /saltam duas lembranças guarnecendo/ a secreta alegria do meu sangue:/ a bacia da mulher é mais larga que a do homem, /em função da maternidade. [...]" (PRADO, 2015, p. 136).

[10] Graduando em Letras – Português pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Graduando em Filosofia pela Universidade Cruzeiro do Sul (UNICSUL). E-mail: guilhermeewerton10000@gmail.com e http://lattes.cnpq.br/8606450392344888

[11] Doutor em Letras – Português pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Especialista em Psicanálise – Teoria e Prática pelo Espaço Psicanalítico: Estudos, Clínica e Consultoria. Professor titular do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: hermanorgs@gmail.com e http://lattes.cnpq.br/7615268087421599

Com esses versos, o eu-poético desnuda uma das facetas do regime patriarcal, imposta pela Cultura, onde o sexo, para a mulher, é apenas um dardejar para a maternidade e não, para o prazer. Contudo, essa concepção não é exclusiva da contemporaneidade, mas sim, provém do arcabouço ideológico que fundou os grandes impérios comandados pelo homem.

Nos primeiros anos da Igreja, os clérigos recorrem aos textos do pregador Paulo, contrários ao casamento e avessos ao sexo, para firmar as bases do culto à virgindade. Sendo assim, escritores como Tertuliano e Cipriano foram os pioneiros a embasar tais temas, pois, segundo eles, a continência à terra e a rejeição dos prazeres carnais garantiam a salvação celestial (VAINFAS, 1986). Outrossim, havia, no período, uma espiritualização imperiosa do corpo, fazendo-o incorruptível e inseparável do divino, visto que o corpo é templo e morada de Deus (BÍBLIA, 2018). Os escritos, em prol da castidade, direcionavam seus ensinamentos para a sociedade, dando ênfase às mulheres, pois estas deveriam se manter puras e santas para a volta do Senhor no Grande Dia; o prazer dado ao corpo é profaná-lo: "[...] a fornicação foi inscrita no domínio específico da cópula ilícita, isto é, da cópula genital supostamente voltada para a busca do prazer" (VAINFAS, 1986, p. 61).

Com o arrastar dos anos, o casamento e a cópula conjugal saem da região hostil, onde outrora foram conduzidos e, sob a égide do Cristianismo, passaram a ser sacralizados como condutas terrenas que representavam a união entre Cristo e a Igreja: "Oscilavam entre a erotização

de Deus e a ritualização da cópula, sublimando (ou suprimindo) o possível sentimento dos cônjuges. Excluindo da moral conjugal, o amor não pôde se manifestar senão em "textos profanos" [...]" (Ibidem, p. 52). E tal tessitura, apta a profanar os escritos, suscita no leitor excitações, pois a liturgia obscena concede a passagem ao ato – sendo ele em fantasias ou não: "Contra ele não prevalecem o período de castidade, nem a vontade de abstinência [...] o livro parece ser mais forte do que a própria realidade do abrasamento do corpo" (GOULEMOT, 2000, p. 62). Todavia, ao perambular pela contramão, a poetisa Adélia Prado mescla seus versos nessas duas correntezas "opostas" – sexo e religião – e, como resultado sublime, profana o sagrado e sacraliza o profano. É por essas veredas que iremos vaguear, para tanto, recorremos a um aporte que dialoga com teóricos da psicanálise e, consideravelmente, do sexo.

1 A HORRENDA DÊIDADE E A SUA VOLÚPIA CORPÓREA

Contextualmente, a poetisa e contista mineira, Adélia Prado, consigna, em sua poética, um apego à imagem de Deus. Conquanto católica, edifica um Deus próprio, concomitantemente, divino e carnal. Esses conteúdos líricos de Adélia refletem a propensão da escrita feminina no século XX, tendo em vista que narradores e/ou eu-líricos eram essencialmente transgressores, os quais rompem com a malha pudica do moralismo e do machismo em vigor. Consequentemente, os textos femininos quebram o silenciamento das mulheres e concede a palavra ao desejo, por exemplo (BORGES, 2013). Logo, o fazer poético é um

dos caminhos mais viáveis para essa libertação, pois vale-se da metáfora e jogos de linguagem como meio sensual:

> A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação, por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a poética que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. (PAZ, 1994)

Ou seja, a escrita de tracejo erótico de Adélia, seguindo a tendência de transgressão nos textos femininos, desvincula-se com o passado patriarcalista: "Na verdade, trata-se da voz mais feminina de nossa poesia até hoje. Adélia não usa uma linguagem de empréstimo aos homens, nem repete pieguices em torno de imagens de noite-lua-canto-rosa-mar-estrela-solidão." (PRADO, 2015, p. 495). Por viés de empoderamento do matriarcado, os textos de autoria feminina, mais especificamente, eróticos, têm por característica basilar a manifestação da mulher – até então, amordaçada pela sociedade –, valendo-se da escrita como grito de protesto: "a sobrevivência da literatura depende de sua capacidade de transgredir, devendo ser, portanto, o instrumento através do qual se materializa a fala recusada. Assim, a escrita é o lugar o modo de expressão do sintoma,

tendo a propriedade de liberar o discurso da culpa" (LUCCHESI, 1994, p. 04 apud BORGES, 2013, p. 98). Os versos de Adélia contêm uma linguagem simples e coloquial, tendo como principal pilar a manifestação da ideia de um Deus poético, indefinível e carnal. O ideativo, no que lhe toca, é perquirido pela a ótica feminina e, obviamente, o polo divino é percorrido pelo sexo, pois:

> O sexo tem a raiz na Divindade, porque sem sexo não pode existir o amor, que é a fonte da inspiração de toda beleza, moralidade e sublimidade. Nunca poderá haver amor, inspiração e beleza de sentimentos num homem sexualmente impotente. A Chama Inefável não pode manifestar sua luz através do ser assexuado ou impotente. Sem sexo não há amor e sem amor não há religião. As emoções religiosas brotam do poder animador da natureza sexual. (ADOUM, 1997, p. 19)

Dessarte, as estrofes adelianas não são circundadas pelo sentido sabido e explícito aos leitores, mas sim desnuda as minúcias, as trivialidades, as "multiplicações dos sentidos minúsculos (do corpo, do gozo, das paixões) em inúmeras direções" (BRANCO, 1991, p. 59). Tendo em vista que, com a doutrina da encarnação e, ao mesmo tempo, a autoimposição de Deus como sacrifício, houve uma ruptura na barreira que segregava a vertente sagrada e profana: "[...] a máquina religiosa parece alcançar um ponto limítrofe ou uma zona de indecidibilidade, em que a esfera divina está sempre prestes a colapsar na esfera humana, e o homem já transpassa para o divino" (AGAMBEN, 2007, p.

62). Logo, assim como o eu-poético feminino é uma "devota" transgressora, o Deus poético latente na poética adeliana não é totalmente divino, como prega o cristianismo; é carnal, sente ímpetos, prazeres e, por vezes, é maléfico:

> **A FILHA DA ANTIGA LEI**
> Deus não me dá sossego. É meu aguilhão.
> Morde meu calcanhar como serpente,
> faz-se verbo, carne, caco de vidro,
> pedra contra a qual sangra minha cabeça.
> Eu não tenho descanso neste amor.
> Eu não posso dormir sob a luz do seu olho
> que me fixa.
> Quero de novo o ventre de minha mãe,
> sua mão espalmada contra o umbigo
> estufado, me escondendo de Deus.
> (PRADO, 2015, p. 207, 208)

Como preâmbulo do poema, é mister saber que descendência de Adão se encontra no antigo testamento, plasmada ainda no *tempo da lei*. Logo, o título do poema faz referência direta ao período das tábuas de Moisés, quando Deus é maldoso e vingativo, semelhante ao Deus poético: "O dia do Senhor será amargo/ até os guerreiros gritarão. Aquele dia será um dia de ira, dia de aflição e angústia, dia de sofrimento e ruína, dia de trevas e escuridão, [...] trarei aflição aos homens; andarão como se fossem cegos" (BÍBLIA, 2018, p. 650). Tal ausência de comiseração é apresentada no poema, quando o eu-lírico, logo no início fala: "Deus não me dá sossego. É meu aguilhão. Morde meu calcanhar como serpente". Acerca dessa *serpente,* a narrativa bíblica, desde o texto genesíaco,

postula que foi graças a ela que o pecado foi introduzido no mundo, no entanto viria futuramente um herdeiro da mulher, Jesus, que pisaria na cabeça da serpente, Diabo (BÍBLIA, 2018). Contudo, no poema, o Deus poético é ele próprio a serpente, a qual faz Adão e Eva pecarem no jardim do Éden, a exemplo; e, por seu turno, também é o causador dos males e sofrimentos do ser humano.

Na mesma linha, o eu-poético, ao falar que "faz verbo, carne, caco de vidro" refere-se à João 1:14: "E o Verbo se fez carne, e habitou entre nós [...]" (BÍBLIA, 2018, p. 730), no texto poético a *habitação* do Deus trouxe sofrimento, marcado, implicitamente, pelo caráter cortante e incisivo do caco de vidro. Portanto, a característica profana e vingativa de Deus torna o homem semelhante a Ele, posto que o homem é a *imagem e semelhança*. Por conseguinte, as características de ódio e vingança desse Deus foram transplantadas para o ser humano, fazendo-o não apaziguador, mas um sujeito que apresenta bastante agressividade (FREUD, [1929] 2011).

E, como desenlace do mal-estar, proporcionado pelo Deus poético, o eu-lírico, freneticamente, sente o desejo de retornar ao intraútero, como forma de se esconder de Deus: "Quero de novo o ventre da minha mãe". O verso revela, à luz dos conceitos freudianos, a tentativa de se afastar das perturbações do mundo, retornando ao invólucro intrauterino, o qual proporciona um estado de nirvana: "[...] Freud enunciara tal preposição teórica quando formulara que aquilo que o vivente almeja seria se livrar totalmente das excitações para atingir então o zero absoluto [...] essa tendência originária do organismo de *princípio da inércia*"

(BIRMAN, [1946] 2020, p. 85). Por fim, a tentativa de *eterno retorno*[12] vivenciada pelo eu-lírico – e pelos seres humanos –, é, verdadeiramente, um modo improfícuo de esconder-se de Deus, pois, assim como Adão e Eva após comerem da maçã, na narrativa bíblica, Deus sempre encontra: "[...] ouvi teus passos no jardim e fiquei com medo, porque estava nu; por isso me escondi" (BÍBLIA, 2018, p. 16).

2 QUANDO O AMANTE DIVINO TRANSGRIDE A CARNE DO FIEL EU-LÍRICO FEMININO

Ademais, os objetos sexuais são a representatividade de uma intercalação ininterrupta de rejeição e atração, como frutos do interdito e de sua cessação (BATAILLE, 1987). O deus-poético é um Deus libertino e terrível, mas a libertinagem é desarrazoada: simultaneamente anseia pela destruição e a ressureição do outro (PAZ, 1994). Sendo assim, há um erotismo no posicionamento desalmado, perverso e que interdita do Deus poético, uma vez que as sendas do erotismo de desvelam a partir do ato de transgredir; neste caso, o violar o interdito é chama do prazer:

[12] Consoante Friedrich Nietzsche, o universo e todas as entidades nele presentes tendem a se repetir continuamente de forma autossemelhante ao longo das eras (ALMEIDA, 2005).

TROTTOIR
Minhas fantasias eróticas, sei agora, eram
fantasias de céu.
Eu pensava que sexo era a noite inteira e só
de manhãzinha os corpos despediam-se.
Para mim veio muito tarde a revelação de
que não somos anjos.
O rei tem uma paixão — dizem à boca
pequena —, regozijo-me imaginando sua
voz, sua mão desvencilhando da fronte a
pesada coroa:
'Vem cá, há muito tempo não vejo uns olhos
castanhos, tenho estado em guerras...'
O rei desataviado, com seu sexo eriçável
mas contido, pertinaz como eu em produzir
com voz, [...]
(PRADO, 2015, p. 188)

De início, o título já carrega uma mensagem significativa, pois *trottoir* significa, segundo o dicionário Michaelis, prática de prostituição (TROTTOIR, 2020). Logo, a prerrogativa traz-nos um eu-lírico feminino que, simbolicamente, espera o objeto amado, assim como uma prostituta, para obtenção de prazer. Para suportar o interdito e, por resultado, a frustação por ele causado, o eu-lírico tem fantasias celestiais: "Minhas fantasias eróticas, sei agora, / eram fantasias de céu". E, posto isso, esgarçando a significância das fantasias, Sigmund Freud, disserta que: "[...] uma reserva de esperança em busca de uma ilusão de felicidade, que o sujeito constrói para poder suportar as frustações e as privações impostas pela realidade. À vista disso, a possibilidade é viável por meio do próprio funcionamento do psiquismo, que cria fantasias [...]" (FERREIRA, 2018, p. 169). Há também uma constatação

explícita profanando o divino nos textos adelianos: "Eu pensava que era a noite inteira/ [...] Para mim veio muito tarde/ a revelação de que não somos anjos", uma vez que a percepção da índole não-angelical, torna o eu-lírico, o amado e o interlocutor figuras tangidas pelo sexo.

Ademais, o próprio rei, representando o amado, é quem atiça a vontade do eu-lírico, pois, há um gozo em imaginar apenas a voz desse ser esplendoroso. Sondando o simbolismo de chamar o ser amado de *rei*, é possível conciliá-lo como já fora feito com a narrativa bíblica, pois, em inúmeras vezes, Deus é sinônimo de Rei: "O Senhor estabeleceu o seu trono nos céus, e como rei domina sobre tudo o que existe" (BÍBLIA, 2018, p. 405). Porém, o Deus-Rei poético é erótico, uma vez que *eriça o sexo* da persona poética, vê-se, dessarte, o entrelaçamento entre sexo e religião: "A castidade afastada do sexo não tem valor algum. Deus fez-se homem por meio do sexo, e o homem se fez Deus mediante o sexo. Fugir do sexo é tão nocivo como buscar somente nele o prazer" (ADOUM, 1997, p. 20)

O Criador, deus-poético, é responsável tanto pela pureza, quanto pelo pecado, como fruto da criação: o eu-lírico, que não pode ser julgado pelos desejos, pois foram arquitetados pelo próprio Deus. Não obstante do Deus bíblico afastar-se da concupiscência e se apresentar como assexual (ENDJSO, 2014, p. 293), o Deus poético é criador do ato sexual, fundante, assim, da erótica celeste. Pois, por muito tempo, autoridades da Igreja colocaram o sexo em categoria horrenda e o viam de forma abjeta (VAINFAS,

1986). Por outro lado, o sexo, no poema, não é para a mera procriação, mas para o orgasmo:

> **ENTREVISTA**
>
> Um homem do mundo me perguntou: o que você pensa de sexo?
> Uma das maravilhas da criação, eu respondi.
> Ele ficou atrapalhado, porque confunde as coisas e esperava que eu dissesse maldição, só porque antes lhe confiara: o destino do homem [é a santidade.
> A mulher que me perguntou cheia de ódio: você raspa lá? Perguntou sorrindo, achando que assim melhor me assassinava.
> Magníficos são o cálice e a vara que ele contém, peludo ou não.
> Santo, santo, santo é o amor, porque vem de Deus, não porque uso luva ou navalha.
> Que pode contra ele o excremento?
> Mesmo a rosa, que pode a seu favor? Se "cobre a multidão dos pecados e é benigno, como a morte duro, como o inferno tenaz", descansa em teu amor, que bem estás.
> (PRADO, 2015, p. 164, 165)

Além do eu-poético afirmar que Deus é o criador do sexo, durante o poema *Entrevista*, um dos interlocutores questiona "você raspa lá? ", na tentativa de constranger a persona poética, pois faz menção aos pelos pubianos. O eu-lírico, sabiamente, faz menção a dois elementos simbolicamente cristãos para valorizar o ato sexual e, bem como, os órgãos sexuais: "Magníficos são o cálice e a vara que ele contém, peludo ou não". Observa-se, consequentemente, um sacrilégio poético, pois o cálice representa simbolicamente a vagina da mulher; aparece

inúmeras vezes em trechos bíblicos, como na oração de Jesus no Getsêmani: "Pai, se queres, afasta de mim este cálice" (BÍBLIA, 2018, p. 726). E, o cajado se relaciona, de forma simbólica, ao pênis masculino, e, no texto cristão é bastante presente no êxodo dos hebreus liderados por Moisés.

Finalmente, o eu-lírico reforça que Deus criou o(s) amor(es) – sendo ele, *Ágape, Eros* ou *Philio*: "Santo, santo, santo é o amor, porque vem de Deus". Ao afirmar isso, a persona poética religa o amor, sobretudo erótico (*Eros*), o qual fora, por vezes cindido da religião cristã, à vista de que, no início do cristianismo, valorizavam a virgindade e a castidade – máxime, feminina –, depreciavam os prazeres da "carne" e, até mesmo, desprezaram o casamento, vendo-o como um mal necessário (VAINFAS, 1986). Conquanto pregarem a importância da castidade, os próprios monges enclausurados da época, inconsciente e inevitavelmente, tinham desejos carnais: "[...] o sintoma mais inquietante da força do desejo, residia, para os monges, numa atitude involuntária: as emissões noturnas, as poluções durante o sono [...] Ilusão ou fantasma feminino, [...] a emissão involuntária de esperma configurava uma máxima preocupação para os monges (VAINFAS, 1986, p. 19).

Não apenas os monges, mas ao longo da literatura, as freiras tinham uma claudicante sacralidade, a exemplo de Saturnin, o protagonista da obra, *O Porteiro dos Cartuxos*: "[...] Saturnin ingressou na ordem dos Celestinos, sendo então que os frades o iniciaram numa vida dissoluta marcada por bacanais com freiras e noviças, sem excluir as relações com os próprios confrades" (KRAUSE, 2007, p.

62). Nesse ínterim, cabe salientar, brevemente, que a poetisa mineira tem versos que discorrem sobre essa lubricidade dos celibatários, em um poema chamado *Gregoriano*, do livro *Tudo o que eu sinto esbarra em Deus*: "O que há mais de sensual? / Os monges no cantochão/ Espalmo como só pode fazê-lo [...]" (PRADO, 2015, p. 175, 176). Isto posto, caracteriza-se a blasfêmia poética do eu-lírico adeliano, pois é cunhada de forma ora explícita, ora velada, em seus versos:

NÃO-BLASFEMO

Deus não tem vontade. Eu, sim, porque sou impressionável e pequena e nunca mais tive paz desde que há muitos anos pus meus olhos em Jonathan.
Meus olhos e em seguida minha alma.
Nada mais quis até hoje.
Como serei julgada, se meu medo se esvai, o meu medo do inferno, da face do Deus raivoso?
O princípio da sabedoria é agora minha coragem de viajar pressurosa para onde ele estiver.
Meu coração não pensa e meu coração sou eu e seu desejo incansável.
A menina falou espantosamente:
'É impossível pensar em Deus.'
E foi este o meu erro todo o tempo, Deus não existe assim pensável.
Não sei vos reproduzir como é a testa de Jonathan, mas quando ele me toca é no seio de Deus que eu fico, um seio que não me repele.
[...]
(PRADO, 2015, p. 320, 321)

De início, o Deus poético, malvado e criador do sexo não a compreende, pois ele não tem os mesmos desejos voluptuosos: "Deus não tem vontade. Eu sim". Outrossim, na liturgia profana de Adélia, é percebida a dubiedade do eu-lírico feminino em se entregar a Jonathan e, concomitantemente, encontrar o Deus poético nas carícias e prazeres pelo amado concedido: "Meu coração não pensa/ e meu coração sou eu e seu desejo incansável, /[...] Deus não existe pensável. / Não sei vos reproduzir como é a testa de Jonathan, /mas quando ele me toca é no seio de Deus que eu fico". Dito isto, o simples toque de Jonathan, em momentos de prazer, leva a persona poética ao seio acalentador de Deus. O simples toque, no corpo do amado, carrega a persona poética ao céu e a leva ao inferno pecaminoso – uma vez que ela tem medo do Deus raivoso capaz de mandá-la às garras de Thanatos. Apesar da possibilidade de ser condenado pelo pecado, o eu-lírico arrisca-se para *transcender* através do sexo, uma vez que não se contenta com a mera mortalidade do ato sexual terreno e dardeja prazer com o divino: "O cotidiano é a chama dos homens, mas nós esperamos a chama dos deuses" (ALBERONI, 1988, p. 113).

Inicialmente, o nome citado no poema, Jonathan, vem do hebraico e tem por significado "dádiva de Deus" ou "aquele que é dado por Deus". A *graça divina* é a fiação condutora capaz de satisfazer os prazeres do eu-lírico feminino, pois ele é o único que avassala sexualmente e levar a amada a Deus. Em vista disso, constata-se mais uma convergência do sagrado no erótico e, por consecutivo, erótico no sagrado, posto que, são âmbitos indissociáveis.

Castelo Branco (1985) recorre aos conceitos batailleanos e disserta que o que move os indivíduos no erotismo é a tentativa de ser contínuo e de *permanecer,* ao se fusionar ao outro. No entanto, a fusão entre os corpos é efêmera, durando apenas no momento do ato sexual e novamente o ser humano volta a ser descontínuo (BRANCO, 1984):

> Pelo erotismo o sujeito busca a todo custo a completude corpora, o fechamento de suas fendas, para barrar o abismo existente entre o dentro e o fora. Dessa maneira, seria a incompletude córperea e a não-suficiência do sujeito o que criaria a condição de possibilidade do erotismo. "Eu erotizo, logo sou incompleto", parece enunciar o cogito freudiano sobre o sujeito (BIRMAN, 1999, p. 33)

Além disso, escrutinando o *toque* de Jonathan – sendo visto como o *toque do próprio* Deus – cabe analisar as resultâncias por ele proporcionado. Preambularmente, esse amado capaz de transladar o eu-lírico a Deus, por meio de um mero tocar – e, independentemente de onde o seja, no corpo –, provocará prazeres, pois o corpo feminino por inteiro, não apenas os órgãos sexuais, é uma zona erógena, inclusive a pele: "Para muitas pessoas, principalmente mulheres que não habituaram à união sexual completa, os contatos táteis íntimos provocam por si mesmos o prazer e satisfação sexuais adequados." (ELLIS, 1971, p. 34). Cabe frisar, ademais, que há. entre os amantes, um constante desejo de proximidade e contato, pois amar é se sentir ligado, não de forma subjetiva, mas através de sensações físicas, corpo-a-corpo (LOWEN, 1990).

3.1 O corpo em erupção do eu-poético

Outra dimensão do erotismo é o seu relacionamento com o sacrifício e, bem como, com a morte. Bataille (1987) disserta: "Se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio. O que caracteriza a paixão é o halo de morte" (BATILLE, 1987, p. 16). Inclusive, na Antiguidade, a destruição é a matriz fundadora do erotismo; aproxima-se, dessa forma, o ato de amor com o sacrifício e morte, pois, o que está em jogo no erotismo é a dissolução das formas já existente. No poema ulterior, fica-se evidente a *melopeia*, pois ao lê-lo em voz, depreende-se uma reza, de modo litúrgico, e, de acordo com Paz (1982), o fazer poético é provém do acaso e, sincronicamente, é fruto do cálculo (PAZ, 1982). Destarte, nos versos adelianos é possível descortinar essas itinerâncias de Thanatos pelo corpo de Eros:

FESTA DO CORPO DE DEUS

Como um tumor maduro a poesia pulsa
dolorosa, anunciando a paixão:
"O crux ave, spes única O passiones
tempore."
Jesus tem um par de nádegas! Mais que Javé
na montanha esta revelação me prostra.
O mistério, mistério, suspenso no madeiro o
corpo humano de Deus.
É próprio do sexo o ar que nos faunos velhos
surpreendo, em crianças supostamente
pervertidas e a que chamam dissoluto.
Nisto consiste o crime, em fotografar uma
mulher gozando e dizer: eis a face do
pecado.

> Por séculos e séculos os demônios porfiaram
> em nos cegar com este embuste.
> E teu corpo na cruz, suspenso.
> E teu corpo na cruz, sem panos: olha para
> mim.
> Eu te adoro, ó salvador meu que
> apaixonadamente me revelas a inocência da
> carne.
> Expondo-te como um fruto nesta árvore de
> execração o que dizes é amor, amor do
> corpo, amor.
> (PRADO, 2015, p. 215, 216)

No texto poético anterior, ocorre a *via crucis*, em decorrência dos versos em latim: "O crux ave, spes única/ O passiones tempore" [13], mas é um caminho da cruz *obsceno*, pois o Jesus trazido pelo eu-lírico é essencialmente carnal e não metade humano e metade divino, como postula a narrativa bíblica. Dito isso, o poema discorre não sobre o Jesus pudico, mas um filho de Deus que expõe as nádegas e o seu corpo suspenso é o próprio sexo no ar. Contata-se, dessa forma, o sacrifício na cruz do filho do Deus poético, mas é um sacrifício profano e, bem como, carregado de eroticidade. Desde as calendas da antiguidade, a tríade sexo-sacrifício-religião se conflui, a exemplo d'*As Bacantes*. Nesta tragédia grega de Eurípides, eram prestados cultos ao deus grego Dionísio, visando aumentar a fertilidade do solo e das mulheres. Durante os rituais, algumas mulheres praticavam orgias alucinantes entre si e, caso passasse um indivíduo no momento e por

[13] Tradução nossa: "Salve, oh cruz, nossa única esperança/ Ai paixão"

curiosidade olhasse, capturavam-no e o mutilava o seu corpo, retirando pedaço por pedaço.

De forma semelhante, ao trazer o sacrifício de Jesus[14] na cruz no poema, provém, a partir dele, o caráter erótico, à vista de que, segundo Bataille (1987), no ato sexual os amantes assumem papéis de sacrificador e sacrifício (BATAILLE, 1987), assim como Jesus, na narrativa bíblica. Pois, segundo os escritos do cristianismo, todos pecaram e estão destituídos da glória de Deus e, inclusive, estão condenados a morrer, no entanto, Jesus desce à terra e se coloca como cordeiro no altar a ser sacrificado no lugar da humanidade (BÍBLIA, 2018). Portanto, os poemas são atravessados pela ideia da carne, do sangue, do martírio, da súplica, do gozo, da devoção, do desejo, etc.; o Sagrado caminha lado a lado com o mundano (SAMPAIO, 2015). Por resultado, o fator cristão na obra poética adquire fatores eróticos intrínsecos no simbolismo do sacrifício:

> Ela é desejada como a ação daquele que desnuda a vítima que deseja e quer penetrar. O amante não desintegra menos a mulher amada que o sacrificador ao sangrar o homem ou animal imolado. A mulher nas mãos daquele que a ataca é despossuída de seu ser. Ela perde, com seu pudor, esta firme barreira que separando-a do outro, tornava-a impenetrável: ela se abre bruscamente A violência do jogo sexual deflagrado nos órgãos da reprodução, à violência impessoal que, vinda de fora, a ultrapassa. [...] O que o

[14] Visto como cordeiro puro e imaculado, na Bíblia.

> ato de amor e o sacrifício revelam é a carne. O sacrifício substitui pela convulsão cega dos órgãos a vida ordenada do animal. O mesmo acontece com a convulsão erótica: ela libera órgãos pletóricos num jogo cego que suplanta a vontade ponderada dos amantes [...]. (BATAILLE, 1987, p. 60, 61)

Além disso, ao longo das estrofes, o eu-lírico profana várias entidades que são consideradas puras e santas pela religião: "Em crianças supostamente pervertidas/e a que chamam dissoluto/ Nisto consiste o crime/ em fotografar uma mulher gozando/ e dizer: eis a face do pecado", nestes versos, há a difamação das crianças ao falar que são pervertidas, pois no enredo bíblico, Jesus fala: "[...] deixem vir a mim as crianças e não as impeçam; pois o Reino dos céus pertence aos que são semelhantes a elas [...]" (BÍBLIA, 2018, p. 679). Ademais, ocorre a mácula das mulheres, ao falar que uma *mulher gozando*, uma vez que nos primeiros anos da idade cristã: não era permitido, sobretudo às mulheres tocarem o próprio corpo, nem gozarem de prazeres "carnais". Havia, nesse ínterim, uma avulta pregação em prol da virgindade e, bem como castidade. No período em questão, eram hostis até mesmo ao casamento: alertavam acerca dos perigos da vida conjugal, dificuldades com o marido e perversão do espírito. Por outro lado, enalteciam a virgindade e educavam as mulheres a vida casta, continente (VAINFAS, 1986, p. 9). Por fim, capta-se também uma fiel devota a um Jesus *sem panos*¸ ou seja, nu, elevado ao madeiro, em versos como: "Eu te adoro, ó salvador meu/ que apaixonadamente me revelas/ a inocência da carne. O filho

de Deus, no poema, através da devoção da persona poética, revela a inocência da carne, mas esta é encontrada, por sua vez, graças a admiração do corpo de Jesus despido na cruz; é a festa do corpo de Deus e *no* corpo Deus.

Conclusão

Acometidos pela palavra psicanalítica, dispomo-nos a perquirir a (ir) reverência poética nos versos "sagrados" de uma das mais célebres escritoras do arcabouço literário brasileiro, Adélia Prado. A poetisa segue a tendência da escrita feminina, caracterizada por movimentos de libertação, venábulos transgressivos e, bem como, rupturas com o patriarcalismo. Sendo assim, em sua vasta obra poética, a escritora mineira versifica substancialmente as nuances do sagrado, no entanto, a sua sacralidade difere do convencionalismo e, por vezes, encontra-se plasmada em uma tonalidade erótica. Dito isso, irrompe os mais insolentes vocábulos obscenos na transgressividade do papel, pois a palavra é uma fonte profícua e desveladora do ato erótico, que muito tem a dizer dos imaginários sociais, desejos, anseios, gozos e, assim como, fantasias. Por consequência, esgarçamos as palavras profanas que avultam a carne, lubrificam a concupiscência do sexo, e, outrossim, fazem escorregar os versos lúbricos seminalmente pelos dedos da persona poética, intentando, no leitor, desprender os veios que percorrem as entidades do erótico e, obviamente, atravessada pela inevitabilidade do sagrado, todavia estes, abscônditos no inconsciente.

As blasfemas palavras da persona poética adeliana consistem na intersecção de dimensões consideradas pela

(i)moral Cultura como paradoxais, erótica e religiosa. O culto ao Deus poético é visto ora como sagrado, ora como profano, pois a audaciosa poetisa vale-se de elementos sacros e os sacrifica como forma de santifica-los e, obviamente, transgredi-los. Os versos de Adélia Prado, inevitavelmente são atravessados por entidades encontradas no discurso bíblico e que, de forma exegética, são imersos nos poemas, tornando a escrita iconoclasta. Tal movimento conclama a (contro)vérsia poética que rebenta qualquer máscara de castidade e, assim, cunha suas insolentes palavras obscenas, as quais, envoltas nos arroubos da volúpia, fazem gemer as estrofes. Nessa conjetura, percorremos os lancinantes vieses eróticos e fesceninos que atiçam o prazer e pungem a carne, teatralizando cenas urticantes na mente dos leitores. Para tanto, evocamos, como aporte teórico, escritos psicanalíticos que percorrem, com habilidade, as veredas do sexo e do erotismo, em sua íntima relação com a poiesis.

REFERÊNCIAS

ADOUM, Jorge. *Do sexo à divindade: as religiões e seus mistérios*. São Paulo: Pensamento, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

ALMEIDA, Rogério Miranda de. *Nietzsche e Freud: eterno retorno e compulsão à repetição*. São Paulo: Loyola, 2005.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BATAILLE, Geoges. *O erotismo* [1957]. Tradução de Antônio Carlos Viana. 1. ed. São Paulo: L&PM, 1987.

BATAILLE, Georges. *As lágrimas de eros*. [1961]. Lisboa: Sistema solar, 2012.

BÍBLIA. Português. *Bíblia leitura perfeita*. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2018.

BIRMAN, Joel. *As pulsões e seus destinos*: do corporal ao psíquico [1946]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Ed. 24, 1999.

BORGES, Luciana. *O erotismo como ruptura na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

BOTTON, Allain. *Como pensar mais sobre sexo*. Tradução de Cristina Paixão Lópes. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

BRANCO, Lúcia Castelo. O que é erotismo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ELLIS, Havelock. *Psicologia do sexo*. Tradução de Dr. Pedro Pôrto Carreiro Ramires. Barcelona: Editora Bruguera, 1971.

ENDJSO, Dag Oistein. *Sexo e religião*: do baile de virgens ao sexo sagrado homossexual. Tradução de Leonardo Pinto Silva. São Paulo, 2014.

FERREIRA, Carlos Alberto de Matos. *Freud e a fantasia:* os filtros do desejo. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

GIDDENS, Anthony. *Transformação da intimidade*: sexualidade, amor e erotismo. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GOULEMOT, Jean Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão*. Tradução de Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

KRAUSE, Rubén Solís. *O erotismo – a cultura libertina*. Lisboa: Editoral Estampa, 2007.

LOWEN, Alexander. *Amor, sexo e seu coração* [1910]. 1. ed. São Paulo: Summus, 1990.

PAZ, Octavio. *A dupla chama amor e erotismo* [1993]. Tradução de Wladyr Dupont. 1. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira* [1956]. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SAMPAIO, Higor. Os ofícios do sacro em poemas malditos, gozosos e devotos de Hilda Hilst. *In:* REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna. (orgs.). *Em torno de Hilda Hilst*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015. p. 177 – 204. Disponível em: http://editoraunesp.com.br/catalogo/9788568334690,em-torno-de-hilda-hilst. Acesso em: 03 de nov. de 2020.

TROTTOIR. *In:* MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em: http://michaelis.uol.com.br/busca?id=aK0XO. Acesso em: 11 dez. de 2020.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Editora Ática, 1986.

VÃTSYÃYANA. *Kamasutra*. Tradução Daniel Moreira Miranda e Juliana Di Fiori Podian. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

CAPÍTULO 4

DOS VERSOS PROFANOS AOS ANDRAJOS DO PECADO: A ASPERSÃO DO SEXO NO SACRILÉGIO POÉTICO DE GILKA MACHADO

Francisca Júlia da Silva Soares[15]
Guilherme Ewerton Alves de Assis[16]
Hermano de França Rodrigues[17]

INTRODUÇÃO

Desde as calendas da antiguidade, o erotismo é indissociável da *poiésis*, uma vez que a efabulação escorrega, sempre, nas memórias íntimas da humanidade, revelando, pois, seu caráter intangível e tácito. As sensações, ao ler um texto poético, tornam-se servas da imaginação, sendo que há uma aproximação entre os sonhos imaginativos e o ato sexual, pois, em ambos, o sujeito abraça os fantasmas (PAZ, 1995). No que toca aos sonhos, Sigmund Freud (1900) argumenta que a formação onírica do adulto é fruto de um desejo consciente ou pré-

[15] Graduanda em Letras – Português pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). E-mail: frjulias08@gmail.com; http://lattes.cnpq.br/5923664989248470
[16] Graduando em Letras – Português pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: guilhermeewerton10000@gmail.com e http://lattes.cnpq.br/8606450392344888
[17] Doutor em Letras – Português pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: hermanorgs@gmail.com Lattes: http://lattes.cnpq.br/7615268087421599

consciente que pode instigar um desejo inconsciente. Tais arquiteturas são originárias na infância, porém não foram dissolvidas, e sim, foram afastadas da consciência, ou seja, ocorreu o recalcamento. Por consequência, abrem-se novos horizontes, expressando a função fenomenológica da poesia, pois o poema tem um *saber*: "O poeta cria imagens, poemas; o poema faz do leitor imagem, poesia [...] o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência" (PAZ, 1982, p. 31).

Exposta essa intersecção entre o erotismo e a poesia, perquiriremos alguns rebentos poéticos da escritora, posta pelos críticos como simbolista, Gylka Machado (1893 – 1980). Sobretudo, enveredar-nos-emos pelo seu pioneirismo feminino no que tange ao erotismo, no Brasil, e, obviamente, seu atravessamento por vernáculos do gozo, prazer, excitação, desejo, etc. Para esgarçar o fazer poético e, com efeito, decifrarmos os enigmas delineados pelo eu-lírico cunhado pela matrona imoral, recorremos a um aporte teórico psicanalítico que contemple estudos sólidos acerca das sexualidades e do erotismo.

1 O CORPO ERÓGENO DAS PALAVRAS

A escrita de Gilka, assim como a maior parte dos escritos femininos, é uma ruptura com o passado, um grito das mulheres silenciadas e um desenlaçar do sôfrego. Logo, em decorrência do patriarcalismo entremeado na sociedade, a escrita feminina tende a ser autobiográfica, como uma forma de transgredir os interditos da (i)moral cultura, da sociedade e da religião (BRANCO, 1991). Portanto, consoante o pensamento freudiano, as formas de arte em si

e, em questão, a escrita feminina –, permitem o compartilhamento das fantasias, pois tocam o intocável, o inconsciente: "[...] fantasia é sinônimo de criação. Ela retrata a capacidade do autor de, mesmo sem ter consciência disso, refletir sobre elementos da realidade. Realidade inconsciente." (FERREIRA, 2018).

Por esse viés, a célebre poetisa, categorizada pela crítica como simbolista, usa, para o seu fazer poético, a perda dos espaços femininos como matéria-prima. Valendo-se da corrente barthesiana, os limites e interditos postos são os gérmens para o gozo, uma vez que o leitor é colocado, assim, como o eu-lírico, em estado de perda e desconforto. Todavia, insofismavelmente, o gozo é resultado da abolição dos limites (BRANCO, 1991). E, diante disso, Gilka, por meio de seus versos engodados pelo transcendentalismo erótico, subjetivismo do prazer e um apelo espiritualista, traz-nos características que desvelam o arcabouço mais árcade do inconsciente do eu-poético, nitidamente feminino: "[...] quebram o tabu do objeto a partir do momento em que abordam assunto interditado e considerado perigoso [...] transferem o lugar de fala do texto erótico para o lugar da autoria feminina [...]" (BORGES, 2013, p. 30). Por essa perspectiva, o eu-poético, nos textos eróticos, é um violador e transgressor das repressões, sendo pautado, assim, pela concretização dos desejos:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma poética verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite

sentido, traço material denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação. [...] O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. (PAZ, [1993] 1994, p. 12)

A linguagem poética, por si só, é ambivalente e dicotômica, pois, ao mesmo tempo em que é filha do acaso, também é, concomitantemente, fruto do cálculo (PAZ, 1882), por exemplo. E, posto isso, a persona poética vale-se, (in)conscientemente, da própria forma e disposição das palavras para espelhar o tema abordado pelo poema. Neste caso, há a presença de elementos divinos nos primeiros versos de cada estrofe, contudo, são subitamente esquartejados pela presença dos advérbios de modo "enamoradamente", "vertiginosamente", "infernalmente", os quais introduzem o caráter erótico no poema e ocorre, assim, a mescla temática com o erotismo:

VIAGEM AO SÉTIMO CÉU

[...]
Por entre céus,
subíamos
ao Silvestre;
a cidade,
lá em baixo,
era um céu infernal e o céu dilatava os olhos
enamoradamente
para as estrelas
que bailavam no abismo

[...]
De súbito,

houve um pasmo de esplendor,
uma ebriez de beleza...
E nossas almas se chocaram
vertiginosamente,
num beijo sem lábios...

[...]
e nos olhares das estrelas
havia vontades longas de escorregar para a terra;
e em toda a espiritualidade
do infinito
vislumbrei o desejo humano
de se precipitar
sobre o céu novo da cidade
infernalmente iluminada

E em meus membros senti
uma súbita fuga,
um desagregamento
de mim mesma,
uma ânsia de adormecer
Nos seus braços esta velha fadiga de ser alma.
(MACHADO, 1978, p. 213, 214)

Diante desse poema, vê-se a intersecção latente entre o sagrado e o profano, entremeado pelo diálogo entre vocábulos paradoxais, "céu" e "inferno", a exemplo. Obviamente, estes são atravessados por venábulos profusos, como: carne, santidade, pecado, prazer, castidade e, por fim, sexo, encucando, por consequência, a confluência de elementos sacros no ato sexual e de simbolismos eróticos na religião. Essa característica encontra-se em vários versos desse poema: "vislumbrei o desejo humano/ de se precipitar sobre o céu novo da cidade/ infernalmente iluminada"; consoante Bataille (1987), há

uma aproximação entre o sagrado e o erotismo, pois ambos os polos dardejam o cessamento da descontinuidade do ser humano, almejando uma vida plena (BATAILLE, 1987) e sem *mal-estar*[18].

Para o eu-poético, portanto, o coito é uma elevação ao céu e uma descida ao inferno, concomitantemente; ou melhor, o ato sexual é o *encontro* entre as entidades celestiais e infernais/terrenas, assim como Gaia e Urano[19]: "De súbito/ houve um pasmo esplendor, / uma ebriez de beleza.../ E nossas almas se chocaram, / vertiginosamente/ um beijo sem lábios...". Esses paradoxos entre *Eros e Thanatos*[20]; céu e inferno; santidade e pecado, é um elemento comum no fazer poético, pois: "A poesia conduz ao mesmo ponto cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia [...]" (BATAILLE, 1987, p. 18).

Ainda esgarçando o poema, o eu-lírico, mesmo estando em regiões celestiais, sente o ímpeto de se entregar

---

[18] Segundo Sigmund Freud (1856 – 1939), em *O mal-estar na civilização* (1929), o ser humano sofre perturbações e excitações externas e internas que o levam ao sofrimento.

[19] Na teogonia da mitologia grega, Gaia (Mãe-Terra) e Urano (Pai-Céu) incessantemente tinham um intercurso transcendental. E, o ato sexual entre as divindades é avassalador de tal forma que, na mitologia egípcia, Shiva e Parvati, quando estão fazendo sexo, o cosmo e os outros deuses tremem (ENDJSO, 2014).

[20] Na crestomatia grega, Eros era o deus do amor e do erotismo, por outro lado, Thanatos era o deus da morte e filho da noite. Segundo consta a mitologia, certa noite Eros adormeceu em uma caverna e, sonha (inebriado por Hipnos) e deixa suas flechas se dispersarem. Ao recolher, Eros também põe na aljava flechas de Thanatos e passa a disseminar não apenas o amor, mas também a morte e o sofrimento.

aos prazeres carnais; o sôfrego não se contém: "e nos olhares das estrelas/ havia vontades longas de escorregar para a terra; e em toda espiritualidade/ do infinito/ vislumbrei o desejo humano de se precipitar [...]". Vê-se, à vista disso, a impossibilidade do indivíduo, subjetivamente, manter os interditos e continuar casto e sempre nas regiões celestiais. Além disso, a escolha poética do termo "precipitar", ao final desse verso, converge em uma ambiguidade semântica, a qual justifica o tema do poema, uma vez que pode denotar *precipício* – queda, pecado, morte – ou mudança *abrupta* do sagrado ao profano ou do céu ao inferno. E, conforme Pound (2013), o valor poético é definido pela capacidade do escritor em condensar as ideias em curtos espaços e valer-se da polissemia das palavras (POUND, 2013). A figura da morte, não apenas aparece de forma implícita com a utilização da palavra "precipitar", mas, na última estrofe, fica mais visceral essa preposição mortífera que é abarcada pelo sexo: "E em meus braços senti uma dupla fuga, / um desagregamento/ de mim mesma/ uma ânsia de adormecer/ nos seus braços/ esta velha fadiga da alma". O ato sexual, por si só, é uma batalha de corpos, de vontades e de prazeres, onde ocorre o *gozo* e, sincronicamente, as lágrimas de Eros:

A morte permanece associada às lágrimas, enquanto o desejo sexual conduz ao riso. O riso, porém, não chega a ser suficiente para parecer o contrário das lágrimas: o objeto do riso e o objeto das lágrimas estão, sempre relacionados [...] É evidente que a desordem sexual não nos arranca lágrimas mas perturba sempre, transtorna e às vezes duas

coisas uma: faz rir ou faz a nossa entrega [...] (BATAILLE, [1961] 2012, p. 8).

Afastando-se timidamente das sendas mortíferas de Eros, a poetisa também faz perambular seus versos pelo corpo lúbrico e escorregadio do eu-lírico, onde o coito não é suficiente para saciar os desejos voluptuosos. No entanto, verdadeiramente, as preliminares – suculentas orgias das línguas e a borbulhagem dos poros corpóreos – são mais fulcrais e orgásticas do que o próprio intercurso. O tesão vale-se dos versos, o desejo esquarteja o interdito, entra em erupção pela palavra e a metáfora do êxtase/orgasmo é atingida (GOULEMOT, 1994):

EMBORA DE TEUS LÁBIOS AFASTADA

Embora de teus lábios afastada (Que importa? - Tua boca está vazia ...)
Beijo esses beijos com que fui beijada,
Beijo teus beijos, numa nova orgia.

Inda conservo a carne deliciada
Pela tua carícia que mordia,
Que me enflorava a pele, pois, em cada
Beijo dos teus uma saudade abria.

Teus beijos absorvi-os, esgotei-os:
Guardo-os nas mãos, nos lábios e nos seios,
Numa volúpia imorredoura e louca.

Em teus momentos de lubricidade,
Beijarás outros lábios, com saudade
Dos beijos que roubei de tua boca.
(MACHADO, 1928, p. 58, 59)

Nesse soneto, o eu-lírico encontra-se desejoso e voluptuoso pelos beijos avassaladores do ser amado. De acordo com o *Kama Sutra* ([3 -- ?]), de Vatsyayana: "Eis os locais adequados ao beijo: a testa, os olhos, as faces, o pescoço, o peito, os seios e o interior da boca[...]", o objeto amado beija o eu-lírico em pontos específicos e erógenos do corpo, como boca e seios. A excitação do amor depende da vicinalidade dos amantes, quanto maior a proximidade dos amantes. E, diante disso, a função da boca, consequentemente, do beijo, é aumentar a excitação e não a descarregar. A região bocal, sendo a primeira nas fases psicossexuais [21] , contém mais fluxo sanguíneo próximo à superfície da pele e, por isso, é uma das regiões onde ocorre mais contatos íntimos. O sangue é, desse modo, o *portador de Eros*:

A cor vermelha dos lábios reflete a abundância de seu suprimento sanguíneo [...]quando os lábios de duas pessoas se unem num beijo, o sangue de cada uma está separado somente por essa fina membrana que produz um alto nível de excitação. Na realidade, a boca toda, inclusive a língua, pode ser considerada como zona erógena, uma vez que a área toda é ricamente vascularizada. Qualquer contato ou estimulação de uma zona erógena é excitante quando a pessoa está receptiva. Quando as zonas erógenas entram em contato, como acontece durante o sexo, a excitação pode chegar a seu pico máximo. (LOWER, 1990, p. 22)

[21] O pai da psicanálise (1905) propôs a teoria do desenvolvimento sexual na infância, onde esta é permeada pelas fases: oral, anal, fálica, latência e genital. E, cada fase psicossexual dessa expressa a fixação da libido em uma determinada área do corpo.

Nos livros mais arcaicos do Tao do Amor, enfatiza-se o caráter essencial do beijo erótico, neste apresenta-se a harmonia do Yin e Yang. Se ambos os amantes desejarem e gostarem do beijo, devem praticá-lo frequentemente, pois: "O beijo erótico, que envolve os lábios e a língua, é uma parte do jogo amoroso. Quando o casal se beija com a língua (no chamado "beijo da alma" ou "beijo francês", a língua reflete diretamente seus corações, enquanto os lábios dão e recebem afeto mútuo [...]" (CHIA; WEI, 2002). Todavia, o beijo não é prazeroso apenas pela receptividade sensitiva dos nossos lábios ou pelo ato físico somente, mas sim pelo fato do beijo ser a expressão de uma mensagem sem palavras de que há um afeto entre os amantes. Não é sobre o ato de beijar e ser beijado, entretanto o significado que o atravessa (BOTTON, 2012).

O poema, outrossim, apresenta também que não apenas as zonas erógenas específicas eram percorridas pela língua do amado, contudo toda "a carne [foi] deliciada pela tua carícia que mordia", ou seja, o corpo/carne é por completo um campo erógeno. O gozo feminino não é, desse modo, em locais restritos e de forma efêmera, mas sim é um gozo que circula e nunca se extingue. O único desejo da mulher, nesses momentos, é que o amado tribute honra a todas as partes do corpo, como à boca, à pele, ao ânus, ao útero, etc., logo, o gozo está em todos os lugares e em lugar nenhum (ALBERONI, 1988). Como resultado, quase todas as regiões da superfície do corpo são erógenas, posto que grande parte apresentam uma grande sensibilidade, mas, é claro, há algumas paragens que são mais sensíveis do que outras: [...] há na superfície da pele um certo número de

regiões comparáveis aos centos epileptogênicos, às quais podem ser aplicadas certas condições, não somente causam emoções voluptuosas, mas preparam, determinam ou acompanham o orgasmo (ELLIS, 1971).

Ademais, o eu-poético anseia que o seu ser amado acaricie, morda e beije outras partes do corpo como os seios, por exemplo: "Teus beijos absorvi-os, esgotei-os:/ Guardo-os nas mãos, nos lábios e nos seios, / Numa volúpia imorredoura e louca". Posto isso, na diegese do taoísmo chinês, a libação sexual é depreendida a partir dos seios femininos e do beijar o bico das mamas, no ato sexual: "[...] o ato de sugar é muito benéfico tanto para ele quanto para ela [...] Estimular esses dois botões tão delicados, beijando-os, sugando-os ou acariciando-os, dará a muitas mulheres um prazer imenso na vulva; e o lubrificante vaginal logo transbordará" (CHANG, 1979, p. 88). A resposta ao estímulo, nos seios, varia de mulher para mulher, todavia há casos em que se encontram entorpecidos, mas, em outros, um mero contato poderá levá-la ao orgasmo.

3 DO ELO PECAMINOSO AO DELEITE DO SER

Ao afastar-se timidamente do âmbito cruento do sexo na poética Gilkaciana, é crível esmerilar o caráter sagrado – também obliquado pelo erotismo. Sendo assim, ao recorrer à tradição cabalística, aparece-nos a deusa Lilith, sendo de uma escuridão perversa que a elucida como uma figura demoníaca; amante da escuridão; um anjo mal; causadora dos massacres contra a humanidade; encanto da morte ou meretriz por prazer. Uma musa soprada pelos atos divinos, sendo descrita desde os traços angelicais cunhados

por Deus, sua figura paterna, a uma expressividade que carrega o ódio e ferocidade. A rainha do mundo inferior não minimiza sua existência perante as vontades masculinas, mas sim transgride como mulher diante de tais circunstâncias. Suas ações emancipatórias a tornaram condenável na tábua da lei dos Hebreus.

Lilith é ímpeto sexual, mulher emancipada e em fuga, sombra maligna por se haver considerado em pé de igualdade com os homens; é igualmente a mais remota concepção feminina [...] como ele(Adão) criada do pó e insuflada com o sopro divino para fundar nossa espécie sem que houvesse aparente superioridade do homem sobre a mulher, até enfrentar no leito o desafio de sua submissão, o que provocou uma retificação mitológica por meio da suposta debilidade de Eva. (ROBLES, 2006, p.31)

Ao circular por eras, de forma antropofágica, o padrão arquetípico da deusa insurge no tracejo de Gilka Machado e reflete, por resultado, nos ruídos que o eu-poético profere. A poetisa, em seu texto *Comigo mesma* (1922), prenuncia no título a rebeldia bacante da persona poética, traz, no corpo do poema, a permuta do sagrado subjetivo flechado pelo erotismo. Além disso, a viagem interior, em realização nos versos delirantes, revela um encontro do ser com o sexo. O meio erótico que, como todo maneio de Eros, associa-se não só à vida como também à morte, uma vez que concede ao interlocutor uma leitura ofegante, expressa, como genitora, os irrefreáveis regalos do eu-poético. Então, é no movimento de quebra dos interditos que Eros encontra sua libertação:

> Numa nuvem de renda,
> musa, tal como a Salomé da lenda,
> na forma nua
> que se ostenta e estua,
> — sacerdotisa audaz —
> para o Amor de que és presa,
> rasgando véus de sonho dançarás
> nesse templo pagão da Natureza!
> (MACHADO, 1922, p. 15)

Diante desse texto poético, o eu-lírico (in) designado liga-se a um ícone simbólico, a contracenar como feminino. Lilith molda o reconhecimento da beleza do corpo, o qual a mulher assume seu papel erótico, impondo suas vontades em um meio deífico. O caminhar indisciplinar de Lilith e *o rasgar o véu* remetem ao corte nos preceitos estabelecidos ao ser feminino e, ao mesmo tempo, valida a emancipação do corpo. Essa matéria-prima e visível completa um espaço, em formulações com suas raízes vivas que se ligam ao princípio da vida, assim como da individualização. Por ser real, uma substância energética, se contempla por suas vontades pessoais.

Em tal caso, segundo Freud (1915c), a pulsão é "como um conceito limite entre o psíquico e o somático" (p. 167), tendo sua gênese no "interior do organismo", conduzida por uma "força constante" à qual não existe escapatória, concretizada por uma pressão. Esta habilita um efeito, um objeto e uma fonte, sendo o propósito da pulsão a satisfação e seu objeto, o meio pelo qual o prazer será sanado. Pelo mesmo viés, na tessitura bíblica, Salomé, filha de Herodes, diante de um banquete da páscoa, dança a pedido do pai para os seus convidados, a fascinar com seus

movimentos docemente sensuais – tua *dança dirá renúncias e quereres* – sendo a mesma concebido a realização de um desejo:

Ora, por ocasião do aniversário de Herodes, a filha de Herodíades dançou ali e agradou a Herodes, que por essa razão prometeu, sob juramento, dar-lhe qualquer coisa que pedisse. Ela, instruída por sua mãe, disse: "Dá-me aqui num prato, a cabeça de João Batista". O rei se entristeceu. Entretanto, por causa do seu juramento e dos convivas presentes, ordenou que lha dessem. E mandou decapitar João no cárcere. A cabeça foi trazida num prato e entregue à moça, que a levou à sua mãe. (MATEUS 14, 3-12).

Essas facetas de uma mulher sedutora, que carrega os perigos corporais para romper com o modelo frágil a visibilizar nos sórdidos versos de Gilka Machado, o qual a mulher obtém poder para antepor as suas vontades. É nesse rompimento com a claudicante malha do patriarcal que se constitui o domínio refletido nas ações do (des)cativeiro erótico em torno da mulher, uma liberdade sexual que contempla o seu ser. De acordo com Lúcia Castello Branco (2004, p. 103), "a capacidade de erotizar o discurso, ou de escrever com o corpo, como num ato de entrega total, também já foi aventada como característica da escrita feminina". A dança (mal)dita proporciona prazeres e dores no corpo, que a torna expressão do Eros que liga emocionalmente aos seus desejos perversos, como também ao sensualmente explícito. A poesia entranha-se na dança, que estimula o despertar da alma erótica e os versos ostentam o desejo profano perante as profecias. As gesticulações corporais destinam o poder da escolha na

realização dos anseios, que transita, por consequência, entre o sensual inegociável e a santidade quebrada.

Porta-se, desse modo, a incongruência na obra da poetisa. O poema, ao coadunar com a história da humanidade, intercala entre a figura angelical ou demoníaca. Ao gozar de uma alma bondosa, ainda que sob fragmentos infernais, a figura feminina enfurece diante as imposições e tateia o seu espaço com o mesmo furor daqueles que desejam a punir: *gargalhadas de gozo e lamentos de dor*. Esse comportamento do eu-lírico simula os atos de Eva, que ao comer do fruto proibido, experimenta dos prazeres, mundano, a resultar numa condição restrita e limitada que torna possível a salvação: "Porque primeiro foi Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão. Entretanto, ela será salva pela sua maternidade, desde que, com modéstia, permaneça na fé, no amor e na santidade." (1 TIMÓTEO 2, 9-15).

Ao olhar distante, a fêmea espelha sempre a musa, desde a divina ("Dize da Natureza em que à luz vieste") à profana ("enche de adejos/ e rastejos teu ambiente"), misticamente a construir ligações com uma figura emocional. É as sensações responsáveis por conduzir o ser fragilizado na busca do seu vigor. As calúnias proferidas aos que não compreendem são excluídas, tudo se concentra novamente, na *Dança para esse gozo, / o grande gozo maternal/ da Terra*, relacionando-se novamente a Lilith, figura que se filia aos prazeres mundanos:

e, envaidecida,
em seu amor te encerra,
amando em ti a sua própria vida,
sua vida carnal
e espiritual
(MACHADO, 1922, p. 18)

Os movimentos sensuais estendem as emoções, como uma procura da verdade por meio do erótico. O explícito dos versos *patenteia a nudez desse teu ser puníceo* é algo metafórico, como os meios pelos quais a transparência feminina é exposta. Assim, as expressões gritantes favorecem na imortalização das sensações em vivência, não sendo necessário o uso de uma vestimenta para expo-las. O poema depara-se com uma sucessão de imagens penetrantes no imaginário erótico, constituído de elementos aéreos, que se permeiam entre o real que pune e o que causa prazer. É por meio dessas efígies que o eu-poético feminino vivencia o seu erotismo a possibilitar um caminho prazerosos que se filia a realidade.

No poema *Página esquecida* (1922): "este vestido, em qualquer parte, faz-me sentir-te, faz-me gozar-te roçando-me a garganta, de mansinho, de um modo quase etéreo, muito vago". Ao contrário do poema *Comigo mesma,* encontram-se as vestimentas como uma forma de personalizar-se em camadas, ao mesmo tempo, em que o gozo acontece, causa horror nos outros: "Assim feito, enfeixado numa boa, este vestido (devo t'o dizer) me enlanguesce, me acarinha, me atordoa e me sufoca de prazer". Nos exórdios cristãos, a mulher limitou-se a trajes característicos da ordem masculina. É nesse tipo de

consciência que se apresenta em TIMÓTEO: "Quanto às mulheres, que elas tenham roupas decentes, se enfeitem com pudor e modéstia; nem tranças, nem objetos de ouro, pérola ou vestuário untuoso, [...] como convém às mulheres que se professam piedosas" (1 TIMÓTEO 2:9).

Os versos de *Comigo Mesma* são compostos por um compromisso da mulher com o seu eu e o enlaço com o erótico. Paz (1994) afirma que: "A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar". É essa poesia engajada em firmar-se no ser feminino, mesmo em contradição as agregações impostas, que torna a poesia um ato de obstinação. O sensual dos versos mostra uma figura feminina que não busca aprovação masculina ou subordinam-se diante os anseios do outro: *ante o sereno altar/ do Deus que te domina. / Que importa a injúria hostil de quem te não compreenda?* É essa busca pela realização das suas vontades que desliga o temor aos castigos celestiais, (re)lembrando a Lilith, que mais uma vez envereda-se pelas mesmas linhas de raciocínio quando coloca os seus prazeres acima dos temores do divino:

> Dança, porém, não como a Salomé da lenda,
> a lírica assassina:
> dança de um modo vivificador;
> dança de todo nua,
> mas que seja a nudez sensual da dança tua
> a imortalização do teu glorioso Amor!
> (MACHADO, 1922, p. 19)

Com esses versos terminam "Comigo Mesma", num toque de libertação e luta aos moldes envolventes dos versos de puro enfretamento a realidade, que minimiza a mulher diante a sociedade. Retorna a figura feminina como um ideal que se apresentada por TIMÓTEO, revela-se ainda que: "Durante a instrução a mulher conserve o silêncio, com toda a submissão. Não permito que a mulher ensine, ou domine o homem. Que conserve, pois, o silêncio. "(1TIMÓTEO 2, 9-15). Ao enclausurar a mulher se reforça a necessidade dos gritos de divergência para com a realidade: a mulher presa, recorre aos mais devassos fatores na busca da sua libertação. Tomar o mundo nas mãos e agir com ele de um modo inspirado e fortalecedor da alma, é um poderoso ato do espírito selvagem (ÉSTES, 2018).

A ligação indomável entre a mulher e o animal denota, no poema "Felina", o caminhar dos anseios femininos, o modo de agir da prezada gata. As modulações entre os doces atos angelicais e os instintos comuns aos dois seres são traços que a tornam uma ameaça velada de encanto, associação a imagem do feminino que percorre a serenidade, bem como a bondade com os engenhos táteis de selvajaria. Nas palavras de Clarissa Pinkola (2018), "O corpo usa sua pele, faísca e sua carne, mais profunda para registrar tudo o que ocorre com ele", em evidencia no verso *Guardas, ó tato corporificado!* Cada ato de gozo o leva ao registro mais profundo do seu ser.

3.1 O júbilo profano em sentença corpórea

Os traços da escrita Gilkacina seguem uma afinidade entre a atividade erótica e o exercício, em reverência ao traço escandaloso. A unidade composta por características visuais de ampla sensualidade causa formulações na língua, responsável pela oralidade como meio para o prazer dito e a poesia, que tateia as comoções físicas a caminhar na integridade. Em *Lépida e Leve* (1928), o erotismo faz-se presente em elementos sonoros e se vale da aliteração para instigar os prazeres bocais: "[...] o verso tem usualmente um elemento fixo e outro variável [...] alguns preferiram demarcar o seu curso com repetições de consoantes; outros com terminações semelhantes de palavras. Tudo é matéria de detalhe" (POUND, 2013). Ao emaranhar nessa imagem vocal, a língua aparece como paladar-audição e paladar-tato, que tateia os versos: "Lépida e leve, guardas, ó língua, em teu labor, gostos de afago e afagos de sabor". O toque veludo perpassa o nome manso, que sobressai a ideia de uma musa devassa e venenosa na busca do êxtase lascivo:

> Dominadora do desejo humano,
> estatuária da palavra, ódio, paixão,
> mentira, desengano, por ti que
> incêndio no Universo lavra!...
> és o réptil que voa, o divino pecado que as
> asas musicais, às vezes, solta, à toa.
> e que a Terra povoa e despovoa, quando
> é de seu agrado.
> (MACHADO, 1978, p. 178)

A deusa encarna o ideal de feminilidade antes mesmo do seu nascimento e já possui força para assumir o seu erotismo no mesmo vigor que é imposta ao mundo, desse modo, arrebata com o seu poder da fecundidade. Por escolher uma vida em filiação aos prazeres entra em detrimento de um casamento, Lilith (re)encontra-se numa posição de devassidão, considerada como a percursora do caos e desordem no mundo, social e matrimonial. É a língua que cursava, *como rítmica serpente,* e responsável por tornar *menos rudo, o vocábulo*, além de modificar e possibilitar a liberdade libidinosa.

Dominadora do espaço lírico, é a língua, da cortante pecaminosa à entorpecente, o sintoma corporal com poder, que propaga as sensações delirantes e causa a exaltação divina. Segundo Prommier (1996), há uma visitação do corpo por Eros, que lhe traz a guerra, no duplo sentido do excitante sofrimento que provoca e da demonstração da impotência do homem para lhe fornecer o amor que lhe é pedido. O que é excitante – o dedo do rival posto na carne – dá-se como a própria interdição. É por meio desse contato oral com o outro, que se aborda um empilhamento de pulsões corporais, em seguida, lida-se com o amado(a), na crueldade despida dos anseios, ao reconhecer como o incomparável, por meio da omissão da oração ou na ligação física:

> Amo-te as sugestões gloriosas e funestas,
> amo-te como todas as mulheres te amam, ó
> língua-lama, ó língua-resplendor, pela carne
> de som que à idéia emprestas e pelas frases
> mudas que proferes nos silêncios de Amor!...

(MACHADO, 1978, p. 179)

Por fim, ressalta o poder criativo e que seduz por meio da palavra a criatura ao responsável da criação, numa relação divinamente amorosa. A deusa é contemplada por ressaltar a importância na potência feminina, que ao desejar percorre os caminhos hábeis para saciar as suas vontades. A língua novamente faz caminho ao erótico e o poema entranha na vivência da liberdade sensualmente dita, a valorizar as mensagens corpóreas, no que é confesso implicitamente, a ampliar a junção das almas e assim favorecer as ações poéticas de vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O traço poético penetra ao erótico que transparece, na poesia Gilkaciana, em trato consciente do lírico, ao constituir uma identidade feminina emancipada e livre para fruir o júbilo do gozo. Gilka Machado, poetisa ímpar da sua época, usa a autonomia da escrita para a libertação da mulher, ousada e sensualmente capaz de ser livre além dos versos. A sexualidade das mulheres ainda se permeia de mistérios absolutos. A amedrontar a figura masculina por não possuir uma finalização na qual transpareça a mulher, utiliza-se de ávidos meios o qual a sua força abrange e exercesse um papel de liberdade. Ao passo que caminha para a sua sexualidade entranhada na mística, vista como perigosa, da musa insaciável Lilith.

Perante as exposições, o passado que coberto as ações presentes procria nas peripécias do ser molda a poética. A reverente Gilka Machado, rompe os preceitos em

processos que apara a mulher, ao caminhar pelo meio erótico, de bênçãos e maldições, o qual desfaz o silêncio feminino. Por meio da união a sensibilidade corpórea, da qual o extrair prazeroso eleva a beleza feminina, até o revigorar da alma que lida com a real crueldade, eleva-se a mulher. Causadora de grandes inquietações no início do século XX, na busca da emancipação a partir da sua escrita erótica, Gilka encontra-se em meio as represálias, uma poetisa que avança os meios poéticos. As características insinuantes e devassas pincelam a obra poética da carioca, que usa da palavra desde um meio para repelir os sentimentos, comummente expresso em mulheres, aos escândalos sexuais inibidores de libertação.

REFERÊNCIAS

ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BATAILLE, Georges. *As lágrimas de eros*. [1961]. Lisboa: Sistema solar, 2012.

BATAILLE, Georges. *O erotismo* [1957]. Tradução de Antônio Carlos Viana. São Paulo: L&PM, 1987.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.

BORGES, Luciana. *O erotismo como ruptura na ficção de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

BOTTON, Allain. *Como pensar mais sobre sexo*. Tradução de Cristina Paixão Lópes. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CHANG, Jolan. *O taoísmo do amor e do sexo*. Tradução de José Eduardo Moretzoha. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1979.

ELLIS, Havelock. *Psicologia do sexo*. Tradução de Dr. Pedro Pôrto Carreiro Ramires. Barcelona: Editora Bruguera, 1971.

ENDJSO, Dag Oistein. *Sexo e religião*: do baile de virgens ao sexo sagrado homossexual. Tradução de Leonardo Pinto Silva. São Paulo, 2014.

ÉSTES, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos:* Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

FERNANDES, Maria Helena. *Corpo*. São Pauo: Casa do psicólogo, 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1*; a vontade do saber. Tradução de Maria Thereza C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984a.

FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer. *In:* Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas. Rio de Janeiro, Imago, 1972.

FREUD, Sigmund. *As pulsões e seus destinos*. Tradução de Pedro Heliadoro Tavares. Rio de Janeiro: Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. *Sobre a sexualidade*. Tradução de Paulo Dias Corréa et alii. Rio de Janeiro, Imago, 1984.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos* [1901 – 1905]. Tradução de Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2020.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* [1900]. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

GOULEMOT, Jean Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão*: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII. Tradução de Maria Aparecida Corrêa. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

LOWEN, Alexander. *Amor, sexo e seu coração* [1910]. São Paulo: Summus, 1990.

MACHADO, Gilka. *Meu glorioso pecado*. Rio de Janeiro: Almeida Torres & C., 1928.

MACHADO, Gilka. *Mulher nua*. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1922.

MACHADO, Gilka. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Cátedra, Brasília, 1978.

MANTAK, Chia; Wei, W. U. *Reflexologia sexual*: o Tao do Amor e do Sexo. São Paulo: Cultrix, 2002.

PAZ, Octavio. *A dupla chama amor e erotismo* [1993]. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POMMIER, Gérard. *Do bom uso erótico da cólera e algumas de suas consequências*. Tradução de Vera Ribeiro; Revisão técnica Marcos Comaru. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

POUND, Ezra. *Abc da literatura* [1934]. Tradução de Augusto de Campos e José Paes. São Paulo, Cultrix, 2013.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. Tradução de William Lagos, Débora Dutra Vieira. - São Paulo: Aleph, 2006.

VÃTSYÃYANA, Mallanaga. *Kama sutra*. Tradução de Richard Burton e F.F. Arbuhnot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2012.

CAPÍTULO 5

O INCESTO E A INVEJA NA POESIA *A MULHER E A CASA*: O DESEJO DE ESVAZIAMENTO DO CORPO MATERNO

Vanalucia Soares da Silveira (IFPB)[22]
Hermano de França Rodrigues (UFPB)[23]

Introdução

O desejo sádico de esvaziar o corpo materno é um comportamento característico do bebê nos seus primeiros três meses de vida. É um mecanismo psicótico de defesa do Eu contra forças desprazerosas, advindas mais do interior do próprio corpo, que correspondem às pulsões destrutivas inatas e que são enormemente influenciadas pelo sentimento de inveja. Esse comportamento, contudo, não se restringe ao início da vida, ele está presente em todo o desenvolvimento humano. Por essa razão, a psicanalista

[22] Possui Mestrado em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN); Especialização em Estudos Literários e Graduação em Licenciatura em Letras, com habilitação em Língua Vernácula e Língua Inglesa, pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). Atualmente, é professora efetiva do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba (IFPB), Campus Sousa; aluna do Curso de Doutorado em Letras, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), e integrante do Projeto de Pesquisa Literatura, Gênero e Psicanálise (LIGEPSI - UFPB.

[23] Doutor em Letras – Português, pela Universidade Federal da Paraíba. Professor do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Paraíba (UFPB). Coordenador do grupo de pesquisa em Literatura, Gênero e Psicanálise (LIGEPSI -CNPq). hermanorgs@gmail.com

Melanie Klein, em sua obra, e mais precisamente, em seus textos *Uma contribuição à psicogênese dos estados maníaco-depressivos* (1934), *Algumas conclusões teóricas relativas à vida emocional do bebê* (1952) e *Notas sobre alguns mecanismos esquizoides*, prefere designar esse comportamento a partir de um lugar, e não de um tempo. Assim, desenvolve a sua tese sobre posição esquizo-paranoide e posição depressiva. No poema *A mulher e a casa*[24], do autor brasileiro João Cabral de Melo Neto, por exemplo, podemos identificar uma voz lírica adulta, expressando seu anelo erótico pela posse do corpo da mãe, o que compreendemos como reverberações dos impulsos destrutivos infantis, peculiares à primeira posição. Para defender essa tese, fundamentamo-nos no pensamento psicanalítico de Klein (1991; 1981; 1974).

As posições kleinianas e o impulso invejoso na poesia de João Cabral

Klein (1991; 1981) declara que a sua escolha pelos léxicos "posição" ou "defesa" em vez de "fase", como faz Freud (2016), para referir-se a comportamentos do sujeito oriundos na infância e remanescentes na vida adulta, justifica-se pelo fato de que tais comportamentos não

[24] Em outro artigo, intitulado *As mulheres e as casas e a perspectiva feminista*, fizemos uma análise desse poema, sob a abordagem das teorias críticas feministas. Diferentemente da leitura que fazemos aqui, relativa ao desejo sádico de penetração do corpo materno, fazemos interpretamos esse desejo como ideologia misógina, por se tratar de uma visão preconceituosa acerca da mulher, devido a ela ser concebida apenas como objeto sexual do homem (SILVEIRA, 2010).

pertencem especificamente a um momento da vida do sujeito, a uma fase. Eles estão sempre se alternando, em uma relação muito estrita, elástica e conflituosa, de modo que não se pode dizer que, em tal período da vida o sujeito está nesta ou naquela posição. Essa alternância se justifica pelo fato de que as pulsões de vida e as pulsões de morte estão sempre em movimento, em interação agonística. Assim, gratificações e frustrações estão sempre fusionadas, assaltando e enriquecendo o Eu, de forma bilateral, conforme Klein (1991, p. 82-83), atesta em seu artigo *As influências mútuas no desenvolvimento de Eu*[25] *e Id* (1952). Portanto, não se pode afirmar que a posição esquizo-paranoide relaciona-se, cronologicamente, aos três primeiros meses de vida, e que a posição maníaco-depressiva, corresponde a um período que se inicia por volta do quarto mês e se estende até o último semestre do primeiro ano de vida. O que se pode atestar é que, nesses tempos, predomina-se cada posição, respectivamente, mas que ambas ocorrem concomitantemente, de modo que o comportamento depressivo pode ser verificado no comportamento do esquizofrênico, conforme Klein (1991, p. 301) ressalta em seu artigo *Uma nota sobre a depressão no esquizofrênico*:

> As emoções de depressão e culpa, que se desenvolvem mais plenamente no estágio em que surge a posição depressiva, já são [...]

[25] Na tradução da Editora Imago, tem-se ego, mas nós optamos por traduzi-lo por Eu. Do mesmo modo, escolhemos empregar Supereu em vez de Superego.

> operantes, em alguma medida, durante a fase esquizo-paranoide.

Em outro texto seu, intitulado *Notas sobre alguns mecanismos esquizoides* (1946), Klein (1991, p. 35) também faz menção a essa questão:

> [...] não se pode traçar uma divisão clara entre dois estágios do desenvolvimento; além disso, a modificação é um processo gradual e os fenômenos das duas posições permanecem por algum tempo entrelaçados e interagindo em alguma maneira.

Vale ressaltar, aqui, que, embora nesta citação Klein (1991) diga que os fenômenos das duas posições permanecem apenas por "algum tempo" entrelaçados, observamos, em sua obra como um todo, que a psicanalista defende o fusionamento desses fenômenos por toda a vida, os quais são denominados de traços paranoides e traços depressivos. Isso significa que ambos os traços fazem parte de toda constituição humana, sendo que, em certos sujeitos, eles deixam de ser defesas psicóticas para se tornar estrutura psicótica. Isso acontece quando o sujeito de fixa em uma ou outra posição, mantendo traços daquela à qual não está fixado. Por esse prisma, podemos inferir que o termo "posição" seria um indicativo de lugar, de onde o sujeito fala no campo da Psique. Desse modo, para a psicanalista, o Eu se desenvolve no movimento entre as posições esquizo-paranoide e depressiva, desde a idade mais tenra. No entanto, na vida pós-natal, em virtude de o Eu ainda estar muito fragmentado, não coeso, despedaçado, sua posição é, marcadamente, aquela.

Um elemento muito determinante na formação da personalidade e que pode dificultar a travessia da passagem esquizo-paranoide à posição depressiva é a inveja. Klein (1974), em seu livro *Inveja e gratidão: um estudo das fontes do inconsciente*, descreve esse sentimento como o desejo sádico e voraz do bebê de esfoliar o seio materno, com o fito de exauri-lo por inteiro, de esvaziá-lo, de sugá-lo, de destruí-lo completamente e apossar-se dele. Desse modo, a relação inicial do infante com a mãe efetua-se pelo mecanismo da introjeção destrutiva. Destruindo a fonte inexaurível de amor, cujo objeto metonímico é o leite, o Eu introjeta, de modo relativamente satisfatório, a gratificação oral e, por conseguinte, cria uma imagem boa do seio, a saber, ele ingere, coloca dentro de si as partes boas da mãe, elabora um seio bom. Caso contrário, quando se sente muito frustrado diante da sucção lactante, elabora um seio mau.

Inicialmente, o primeiro objeto de amor infantil é somente o seio; portanto, sua primeira relação com a realidade efetua-se com um objeto parcial. Depois, quando o Eu começa a se tornar coeso, quando começa a perceber que se relaciona com outra pessoa, que não é um pedaço de si, mas outro corpo, separado do seu, nasce o desejo não só de devorar a parte primária de investimento libidinal, o seio, mas todo o corpo da mãe. Esse ímpeto nasce com o ciúme, com o complexo edipiano, que envolve a entrada do outro, quebrando a relação especular mãe-filho(a). Se a inveja é primitiva e envolve uma pessoa, a mãe; o ciúme, que é derivado dela, envolve pelo menos duas:

> A inveja é o sentimento irado de que outra pessoa possui e desfruta de algo desejável –

> sendo o impulso invejoso tirá-lo dela ou espolia-la. Além disso, a inveja implica na relação do indivíduo apenas com uma só pessoa e remonta à mais primitiva relação exclusiva com a mãe. O ciúme se baseia na inveja, mas envolve uma relação com pelo menos, duas pessoas; diz respeito principalmente ao amor que o indivíduo sente como lhe sendo devido e que lhe foi tirado ou se acha em perigo de sê-lo, por seu rival (KLEIN, 1974, p. 33).

Em sua ânsia impetuosa invejosa e ciumenta, a criança não deseja apenas esvaziar a mãe para possuir o que ela tem, mas pretende destruí-la para que seu objeto bom, aquilo que o envolve numa relação de dependência afetiva, não seja compartilhado com outro, que pode ser o pai ou um irmão, ou, simplesmente, a ausência materna, a qual é compreendida pelo bebê como um terceiro, um outro sujeito que ameaça a presença completa do seu objeto amado. É certo que a inveja faz parte de toda natureza humana e é importante para que o sujeito lute para preservar o seu Eu, contudo, se ela é muito voraz, insaciável ao extremo, pode comprometer significativamente o desenvolvimento "normal" do indivíduo, o que pode acarretar a psicose ou a neurose. Isso porque pode estimular os impulsos de destruição do indivíduo, ou seja, pode acelerar a sua ansiedade paranoide e prejudicar o seu desenvolvimento sexual.

Em seu artigo *Sobre a teoria da ansiedade e da culpa*, Klein (1991) afirma que a ansiedade paranoide relaciona-se ao medo da morte, primeiro provocado pela expulsão uterina e, depois, intensificado pelas frustrações do

seio, pela não gratificação oral, cuja razão estaria voltada para a morte da mãe ou para a transformação do seio bom em seio mau. Está, pois, associada ao sentimento de ingratidão do bebê em relação ao seio internalizado, decorrente de sua inveja voraz, de seu ímpeto insaciável de exaurir o seio por completo e destruí-lo para apossar-se do objeto bom, consoante Klein (1974, p. 38) assevera:

> Se considerarmos que a privação intensifica a voracidade e a ansiedade persecutória, e que existe na mente do bebê a fantasia de um seio inexaurível que é o seu maior desejo, torna-se compreensível a maneira pela qual a inveja surge mesmo que o bebê seja inadequadamente alimentado. As sensações do bebê parecem ser que, quando o seio o priva, este se torna mal porque retém para si o leite, o amor e os cuidados associados ao seio bom. Ele odeia e inveja o que sente ser o seio mesquinho e relutante.

Notemos que Klein (1974) descreve a ansiedade paranoide como persecutória. Isso porque a formação da imagem internalizada negativa do seio corresponde à imagem de um perseguidor interno cruel, mesquinho, usurpador, por tomar um bem só para si, que lhe pertence de direito e que lhe causa o maior prazer, por ser seu maior objeto de desejo. A ansiedade paranoide, portanto, está vinculada à voracidade frustrada. Não obstante, Klein (1974, p. 43) sublinha que não é a frustração em si que provoca a ansiedade, mas a frustração da voracidade, que se refere à privação do empenho guloso do bebê de obter a sua mais desejável dádiva. A seu ver, a frustração é necessária por se constituir em um estímulo para a

criatividade, para a adaptação ao mundo externo e o desenvolvimento do senso de realidade. Certas doses de frustração seguidas de gratificação oral são fundamentais para o bebê confiar na sua capacidade de controlar a ansiedade. Quando isso não acontece, postula Klein (1996) em *Amor, culpa e reparação* (1937), o Eu sofre por demasiado um sentimento de culpa inconsciente, relacionado à fantasia de destruição do seio e corpo maternos. Isso prejudica a passagem do sujeito da posição esquizo-paranoide para a posição depressiva. É certo que a culpa é fundamental para que o sujeito internalize imagens positivas da mãe e do pai, porque a esse sentimento se liga à capacidade criativa de amar. Sem culpa não há amor. Não obstante, se essa culpa se torna persecutória, sinônimo de perseguição interna, de voz condenadora, ela impede o indivíduo de elaborar as suas partes negativas, de dar-lhes sentido e repará-las. A culpa excessiva impossibilita a reparação das faltas, o entendimento de que o Eu é mobilizado não só por pulsões de amor, mas, também, pulsões de ódio. Desse modo, o sujeito tende a sucumbir à posição depressiva, a saber, fica preso à ansiedade paranoide, de sorte que seu Eu fica cada vez mais cindido, fragmentado e vítima de suas fantasias destruidoras.

Em seu artigo *Notas sobre alguns mecanismos esquizoides* (1946), Klein (1991, p. 27) destaca que a fragmentação excessiva do Eu resulta em um intenso processo de despersonalização. O sujeito fica dividido entre várias imagens negativas, construídas sob a base da agressividade. E por se encontrar dividido, por conseguinte, o mundo também acaba sendo percebido desse modo, haja vista o sujeito projetar para o

mundo externo as suas partes más. Como a mãe é o protótipo do mundo, no início da vida, ela é o primeiro destino da agressividade humana, a âncora das dores, angústias e ataques de ódio. Consequentemente, ela é, também, a responsável por devolver a esse Eu sádico aquilo que lhe é projetado. Pelo processo de identificação introjetiva, o processo de assimilação da realidade externa, o sujeito absorve o que foi projetado de seu mundo interno. Por outro lado, a mãe é a origem das primeiras idealizações, das fantasias de compensação para a realidade cruel do bebê. Isso porque ele tem a tendência inata a imaginar o seio bom, uma mãe de gratificação oral inexaurível. Nesse sentido, o indivíduo, tem a sua psique regida pelo conflito entre a falta e a idealização, entre a morte e a vida. Esse conflito está na origem dos desejos eróticos da criança em relação ao corpo da mãe, que, na vida adulta, no caso de menino ou de lésbica, serão transferidos para outro corpo, que é o arquétipo daquele.

No poema *A mulher e a casa*, do escritor brasileiro João Cabral de Melo Neto, podemos verificar que essas fantasias eróticas infantis permeiam a voz do eu-lirico masculino. São fantasias de destruição, de esvaziamento do corpo feminino, de penetração, de possessão. Como os objetos de desejo libidinal, na vida adulta do homem, são substitutos do corpo da mãe, podemos dizer que, inconscientemente, temos reverberações do imaginário infantil na letra do poeta pernambucano. Se existem tais fantasias idealizadoras é porque, a voz poética parece muito fixada à posição esquio- paranoide. Leiamo-lo agora:

A mulher e a casa

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.

uma casa não é nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram
com seus vazios, com o nada;
pelos espaços de dentro,
não pelo que dentro guarda;

Mesmo quando ela possui
tua plácida elegância,
esse teu reboco claro,
riso franco de varandas,

pelos espaços de dentro:
seus recintos, suas áreas,
organizando-se dentro
em corredores e salas,

os quais sugerindo ao homem
estâncias aconchegadas,
paredes bem revestidas
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem
efeito igual ao que causas:
a vontade de corrê-la
por dentro, de visitá-la.

O eu-lírico inicia o poema já dizendo que a mulher corresponde a uma fantasia, a uma imagem criada a partir de seu desejo. Não é o corpo em si da mulher, a sua aparência, a sua expressão que o seduz, mas a ideia que ele faz do interior de seu corpo. É o "dentro" que desperta um estranhamento no contemplador, que, aliás, não quer só contemplar, mas tocar, adentrar, despojar o que existe em seus recintos. O estranhamento resulta de um processo de sensibilização com uma situação ou objeto que é familiar ao Eu, mas que lhe é estranho (a), porque está no plano inconsciente, remetendo a conteúdos sexuais recalcados na infância, conforme assevera Freud (2010a) em seu texto *O*

inquietante (1919). É importante lembrar, aqui, que a contemplação envolve a pulsão escópica e pode remeter ao impulso infantil de espiar os pais em relação sexual. Como há muito a idealização da cena primária, identificamos, nesse ato, uma erotização do olhar e a sugestão de um medo persecutório do pai e de perder o aconchego do amor primário, considerando-se que, nas mais remontas fantasias do bebê, o corpo da mãe contém pênis que a danificam e a transformam em um seio mau. Por essa razão, o efeito que a cena provoca no sujeito emotivo é a vontade desesperada de invadir a "casa" materna, "a vontade de corrê-la/ por dentro, de visitá- la".

Desse modo, observamos que o objeto invejado se assemelha a um lar: tem portas, janelas, corredores, paredes, cavidades que precisam ser preenchidas e, paradoxalmente, esvaziadas. A voz lírica sente necessidade de arrojar-se no interior da casa, de fazer morada, de descobrir o que ela esconde. Ele deseja, vorazmente, arrancar de suas profundidades o "leite" privado de si. Esse "leite" tanto pode ser interpretado como o anseio por sugar o seio materno como o de penetrar a vagina, que se relaciona à fantasia edípica de trair o pai com a mãe. Em *Amor, culpa e reparação*, Klein (1996) afirma que esse desejo de explorar territórios relaciona-se com a insatisfação oral. A voracidade tivera sido frustrada, ou seja, o impulso invejoso de saciedade não teria sido gratificado satisfatoriamente. Nesse sentido, os desejos de destruição e ódio maternos são transferidos da esfera oral para a genital, ou seja, as frustrações de autoconservação levam o sujeito a deslocar os impulsos sádicos para a zona

genital, havendo, assim, uma antecipação do Édipo, conforme postula Klein (1981b) em seu texto *Os primeiros estádios do conflito edípico e da formação do Supereu*.

Outro ponto a considerar, relativo à fixação do eu-lírico à cena primária, é o seu aferro ao interior do corpo materno. A voz emotiva repete, no texto, a palavra "dentro" por dez vezes e isso não é gratuito. Há uma ansiedade paranoide para saber o que existe no interior do corpo da mulher descrita, que, simbolicamente, é o da mãe. Existe um apelo pulsional, impulsionado pela inveja voraz, para saquear os espaços interiores, para encontrar alguma coisa, para reconhecer lugares. Sim, reconhecer, porque o enunciador parece descrever representações que lhe causam estranhamento, ao mesmo tempo em que se demonstram muito idealizadas. Ele parece "saber" como é o dentro, o que fizeram dele, dos seus vazios, dos seus espaços fechados, do seu nada, dos corredores, dos recintos, das salas, das cavas... As descrições parecem sem embasadas de ciúme e advir de resíduos mnemônicos de um tempo bem distante, possivelmente, também, de uma vida intrauterina, como se estivesse sendo contada lá no início da vida pós-natal, revestida de fantasias eróticas.

É importante observar que tudo se passa no plano do desejo, de uma vontade de sair da abstração para o concreto, dos devaneios eróticos para o ato sexual. E esse ato, ratificamos mais uma vez, lembra os desejos incestuosos do menino de possuir a mãe, a sua bondade e criatividade e de destruir os pênis contidos em seu interior, que, na imaginação da criança, são hostis à mãe e a torna má. Ademais, infere-se desse desejo destruidor de penetração

no corpo materno, uma ânsia por ser guardião do "objeto bom", daquilo que fora para sempre perdido com a castração umbilical, "a coisa", tal como Sigmund Freud (2010), descreve em seu texto *Luto e melancolia*.

É oportuno frisar que a ansiedade paranoide, enraizada no desejo sádico de destruir o outro, é uma marca inconsciente na letra de João Cabral de Melo Neto. Por exemplo, em seu texto *Os três mal-amados*, a visão lírica do amor é a de que ele é um sentimento destruidor, um devorador, um roedor da vida humana. O amor é descrito como um rato, como um perseguidor interno que desmantela, revira e desconcerta o indivíduo e tudo que está à sua volta. Amar é ser engolido pelo outro. Portanto, o amor é um elemento de perseguição, que ameaça a existência humana com a sua grande boca mortífera. A analogia do amor ao rato mostra que a voz poética se encontra situado mais na posição esquizo-paranoide, pois evidencia um Eu apavorado pela ânsia de perder a sua identidade. Há uma preocupação em reter e proteger as partes boas do Eu. Embora identifiquemos o medo persecutório tanto nesta crônica como em *A mulher e a casa*, notamos uma diferença no comportamento das vozes líricas: neste, reconhecemos um comportamento ativo por parte do enunciador, pois ele expressa o seu desejo de esvaziar o corpo materno; já naquele, percebemos o contrário, uma atitude passiva, o medo de ser esvaziado pelo outro, deslocado pelo amor. Grosso modo, nos dois textos, verificamos o sujeito mais localizado na posição esquizo-paranoide.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise kleiniana, realizada acerca do poema *A mulher e a casa*, podemos interpretar o desejo do eu-lírico de adentrar no corpo feminino e escavar o seu interior como ressonâncias de fantasias infantis sádicas e incestuosas de um menino de outrora, dirigidas ao primeiro objeto de amor, a mãe. Chegamos a esse entendimento, porque as declarações apaixonadas do sujeito enunciador caracterizam um amor platônico e edípico, possível apenas no plano das fantasias inconscientes. Isso porque seu discurso se situa no plano da vontade, do desejo, da ânsia de um prazer carnal impossível, considerando-se a proibição do incesto na cultura ocidental. Evidenciamos um distanciamento entre dois corpos, um gozo incessante localizado apenas na imaginação fértil do contemplador fictício. Nossa leitura, portanto, enraíza-se na construção de uma cena imaginária focada no desejo e esse desejo supostamente é pela mãe, levando-se em conta que os futuros objetos de amor masculino correspondem a arquétipos da mãe.

REFERÊNCIAS

FREUD, S.. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**.** *In***: Obras Completas**. Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 6 v.

_____. O inquietante (1919). *In*: **Obras completas**. Trad. Paulo César Lima de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. 18 v.

_____. Luto e melancolia. *In*: **Obras completas**. Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. 12.v.

KLEIN, M. Amor, culpa e reparação (1937). *In*: **Obras completas**. Trad. André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1996. 1 v.

_____. Notas sobre alguns mecanismos esquizoides (1946). *In*: **Obras completas**. Trad. Belinda H. Mandelbaum *et al*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 3 v.

_____. Sobre a teoria da ansiedade e da culpa. *In*: **Obras completas**. Trad. Belinda H. Mandelbaum *et al*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 3 v.

_____. As influências mútuas no desenvolvimento de Eu e *Id* (1952). *In*: **Obras completas**. Trad. Belinda H. Mandelbaum *et al*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 3v.

_____. Algumas conclusões teóricas relativas à vida emocional do bebê (1952). *In*: **Obras completas**. Trad. Belinda H. Mandelbaum *et al*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 3 v.

_____. Uma contribuição à psicogênese dos estados maníaco-depressivos (1934). **Contribuições à Psicanálise**. 2. ed. Trad. Miguel Maillet. São Paulo: Mestre Jou, 1981a.

_____. Os primeiros estádios do conflito edípico e da formação do Supereu. *In*: **Psicanálise da Criança**. Trad. Pola Civelli. 3 ed. São Paulo: Mestre Jou, 1981b.

_____. **Inveja e gratidão: um estudo das fontes do inconsciente.** Rio de Janeiro: Imago, 1974.

MELO NETO, J. C.. A mulher e a casa. *In*: **Obra completa**: volume único. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 241-242.

_____. Os três mal-amados. *In*: **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A., 1994, p.59.

SILVEIRA, V.S. As mulheres e as casas e a perspectiva feminista. *In*: **Anais do VI Colóquio Nacional Representações de Gêneros e de Sexualidades**. Campina Grande: UFCG, 2010.

CAPÍTULO 6

SOBRE O TOPOS DE EROS NA LITERATURA: A DEMAGOGIA DOS DESEJOS FRENTE AOS INTERDITOS, NA POIÉSIS DE MARTHA MEDEIROS

Guilherme Ewerton Alves de Assis[26]
Hermano de França Rodrigues[27]

se tocar James Brown e eu estiver de vermelho
se for madrugada e você meio bêbado
se não for o Brooklin mas parecido
me chame de baby
me rasgue o vestido
(MEDEIROS, 1999, p. 81)

Introdução

Pode-se afirmar que o sexo e suas vicissitudes sempre foram um fermento para a criação literária, possibilitando a grafia dos prazeres nas mais diversas sociedades – estas contrárias ou não à literatura erótica.

[26] Graduando em Licenciatura plena em Letras – Português pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Graduando em Licenciatura plena em Filosofia pela Universidade Cruzeiro do Sul. Membro do grupo de Pesquisa em Literatura Gênero e Psicanálise (LIGEPSI). E-mail: guilhermeewerton10000@gmail.com. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/8606450392344888.
[27] Doutor em Letras – Português pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Professor adjunto III do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Especialista em 'Psicanálise: Teoria e Prática', pelo Espaço Psicanalítico – EPSI. E-mail: hermanorgs@gmail.com. Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/7615268087421599.

Segundo Mário Vargas Llosa, em um capítulo intitulado "O desaparecimento do erotismo", em seu célebre livro *A civilização do espetáculo* (2013), escreve que: "Há muitas formas de definir o erotismo, mas a principal talvez consista em chamá-lo de desanimilização do amor físico." (LLOSA, 2013, p. 57). O autor diz, ainda, que, no passado, o coito era puramente instintivo, entretanto, nos dias hodiernos, o ato sexual passou a ser uma atividade criativa que esgarça o prazer, cuja finalidade é encenar e refinar, tornando-o uma obra de arte. Nesse caso, a arte expande-se e toma diferentes vestes, a exemplo da escrita de poemas e/ou outros gêneros. Em um posfácio intitulado *Da lira abdominal*, Eliane Robert Moraes, na *Antologia da Poesia Erótica Brasileira* (2017), disserta:

> São misteriosos os laços que unem a poesia ao erotismo. Misteriosos e duradouros, já que o despertar da lira de Eros parece coincidir com a própria origem das línguas e, desde sempre, seus ecos vibram com intensidade por toda parte. Não admira, pois, que a escrita erótica tenha sido praticada por tantos poetas e muitos deles tenha interrogado tais segredos para melhor conhecer o pacto entre a carne e a letra. (MORAES, 2017, p. 281)

É indissociável, à vista disso, o fazer poético voluptuoso, uma vez que os versos, repletos de figuras de linguagem, sobretudo a metáfora, são um terreno fértil para o florescimento do erotismo. Este, seria, portanto, amalgamado ao simulacro e/ou fingimento, posto que se alberga no horto da fantasia e, invariavelmente, apenas neste solo da ficcionalidade pode florescer plenamente:

"Não há erotismo sem fantasia, assim como não há literatura sem ficção" (MORAES, 1985). Assim, através da poesia, aciona-se no sujeito a fantasia, como um mecanismo para trazer à lume o que estava mais abscôndito em seu inconsciente. Llosa (2013) cunha que o erotismo, além de enobrecer e embelezar o prazer, "[...] é também uma atividade que traz à superfície aqueles fantasmas escondidos na irracionalidade que são de índole destrutiva e mortífera" (LLOSA, 2013, p. 58). É, nesse entremeio que irrompe o erótico, imerso na ficção e quimera, como um fio condutor:

> Estamos navegando nas águas da fabulação: por isso torna-se praticamente impossível demarcar a linha entre o "real" e a ficção". Afinal, estamos tratando de fantasias sexuais. Graças à imaginação, o homem pode sempre passar todas as fronteiras alcançadas pelo corpo renovando o fogo do desejo com o combustível da fantasia. Essa potência, o fantasiar exacerbado, marca a produção pornográfica de forma específica e singular. Sua característica é a total sexualização da realidade, isto é, a erotização de toda e qualquer percepção que o sujeito tem no mundo, como se fosse um teatro dos seus desejos. [...] É isso que promove a fantasia pornográfica; essa exacerbação da sexualidade, uma espécie de discurso vivo do desejo em estado bruto, animal. (MORAES, 1985, p. 57, grifo nosso)

Dito isso, o germe da vida erótica colide com a criação literária, porquanto os dois se transladem sob a

égide do desejo, não se esgotando, mas sim, dardejam uma transcendência. A poesia possibilita ao erotismo que se manifeste sem interditos, pois, as palavras encarnam algo, como o sexo, transcende-o e ultrapassa-o, no entanto não perde os princípios primários (PAZ, 1982). Os poemas eróticos, através de jogos de linguagem, ritmo e dicotomias, remontam textualmente ao espetáculo erótico: "A imitação não pretende simplificar, mas complicar o jogo erótico e assim acentuar seu caráter de *representação*. O erotismo não imita a sexualidade, é sua metáfora. O texto erótico é a representação sexual dessa metáfora" (DURIGAN, 1985, p. 8). A força poética permite ao leitor tocar o impalpável e abraçar o Eros que nele habita. A imagem que a poesia engendra na mente de quem a ler é uma cópula; a poesia exerce a (mal)dita função de erotizar a linguagem. Com efeito, a sexualidade se vale de elementos metafóricos – cunhados desde *A poética* de Aristóteles – para grafar o erotismo:

> A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar: A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a poética que transfigura o sexo

> em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. (PAZ, 1994, p. 12)

Esse fato comprova a existência tão visceral de poemas que tem, por temática basilar, o erotismo. Ao recorrermos à historiografia mundial, lembramo-nos de grandes nomes, como: Bocage, com a crueza vocabular do sexo; Gregório de Matos, com a profanação do divino; Hilda Hilst, com seus malditos e gozosos poemas; Carlos Drummond e seu amor natural; etc. Diante disso, exemplificamos o que já fora dito: a poesia é a via régia do erotismo.

1 Vestes poéticas da resistência feminina

Desde as calendas da antiguidade, a figura feminina, amiúde, fora vista pela Cultura como mais frágil e, por conseguinte, submissa ao homem. Obviamente, isso refletiu na escrita de mulheres, uma vez que, em quase todas as épocas de crise ou decadência social, insurgiram grandes poetas. Assim, o cansaço e/ou a contravenção de uma sociedade não extingue as artes, nem silencia uma pena, mas, pelo contrário: suscita o aparecimento de artífices (PAZ, 1982). Em vista disso, as várias tentativas de silenciar e apagar as vozes femininas da literatura foram, na verdade, atiçadoras para o grito destas. Os primeiros escritos femininos eram, ainda, na alcova, de forma abscôndita, em diários. Estes, narrativas em primeira pessoa, cujo interlocutor da mensagem era ausente, pôs-se, então, a enclausurar-se em um quarto. A mulher, longe da sociedade, poderia confessar seus sentimentos, ímpetos e

pensamentos, pois era interditada de falar sobre esses publicamente. Isso talvez justifique a tendência dos textos de autoria feminina serem "voltados para o eu", mais intimistas e interiores. Portanto, a exemplo do século XIX, "a poesia feminina era uma fala camuflada, um discurso de recalque de desejo, do erotismo e da sexualidade" (PAIXÃO, 1991, p. 136). Todavia, esse refreio social que tenta castrar, simbolicamente, a figura da mulher, tornou-se o fundamento de sua escrita:

> A lacuna desses textos não tem aí o efeito exatamente de esconder a verdade, mas é um elemento estruturante: é em torno do vazio, do buraco, da falta que a escrita feminina se constrói. Como um tecido esgarçado, como uma renda, em que as linhas constituem e margeiam os buracos, os vazios, mas não os preenchem, não os obturam. (BRANCO, 1991, p. 57)

No século XX, as mulheres, no que lhe tangem, passaram a se fazer mais presentes na literatura. Apesar de serem vistas, ainda, de forma abjeta, bem como seus escritos serem considerados "subliteratura" ou "literatura menor", um grande número de escritoras, contistas e poetisas vieram a lume com textos irreverentes, satíricos e denunciantes da hipocrisia da "(i)moral cultura". Essas transgressoras, por excelência, escreveram como forma de resistir e fazer ecoar gritos de revolução, finalmente, pela minoria oprimida, ou seja, elas próprias. Outrossim, retiram os seus corpos da posição da corpo-objeto (do desejo

masculino) para o patamar de corpo-agente, não mais como domínio das masculinidades:

> Consoante com um movimento de fragmentação das identidades, percebido a partir dos meados do século XX, ter-se-ia nesses textos – tanto em termos de autoria quanto de estrutura fabular – um feminino deslocado e transgressor, que reivindica e agência e voz, em meio ao silenciamento, à anulação e à neutralização que seguem operando sobre as mulheres, desde tempos imemoriais, como garantia de uma pretensa feminilidade. Esta concepção de feminilidade, frequentemente associada à passividade e à docilidade natas, exclui posturas reivindicatórias ou mais agressivas por julgar que estas correspondem ao modo masculino de organizar e construir o mundo, não sendo adequado às mulheres direcionar seus esforços para essas questões. (BORGES, 2013, p. 28)

Obviamente, essas investidas de resistência da mulher através da escrita acabam incomodando, pois tocam em questões "sacramentais" e polêmicas da Cultura. Todavia: "Ou por calar, por se fazer silêncio, por insistir, [...] ou simplesmente: a nada dizer. E, aí (ou especialmente aí) ele incomoda." (BRANCO, 1991, p. 17). Dito isso, se a escrita feminina por si só já transgride, a escrita erótica transcende a transgressão e se apresenta como uma resistência ainda maior, visto que a sexualidade feminina, historicamente, deveria estar condicionada ao espaço

privado e sob a égide do masculino – mesmo que haja um discurso de libertação feminina:

> Nesse caso, uma postura de avanço sexual por parte de uma mulher é tida, não raras vezes, ou como apropriação do modo masculino de sedução, ou como sintoma da desvalorização que a mulher atribui a si mesma ao se 'oferecer' sexualmente ao desejo masculino, sem encenar a recusa que seria própria da sensualidade feminina. (BORGES, 2013, p. 45)

Por exemplo, na Idade Mediévica, havia intensas súplicas e exigências da Igreja em prol do matrimônio e da união conjugal. Todavia, nem sempre foi assim, nos primeiros anos do cristianismo, a mensagem pregada era contrária ao casamento monogâmico e, com efeito, a dissipação de qualquer prazer carnal, mesmo que ocorresse no leito do casal. Com a vasta liturgia plasmada nos textos de Paulo, Tertuliano e Cipriano, por exemplo, houve, nos primevos tempos da igreja, um apelo à contingência, ao celibato, por consequência, o não "casar-se"; pois, o casamento poderia trazer pecados, já a vida casta e desacompanhada não. (VAINFAS, 1986)

Os textos que objetivavam à virgindade, apesar de serem direcionados para todos, eram dardejados, em especial, às mulheres: "[...] enaltecia a virgindade, educava as mulheres para a vida continente e expunha os erros que poderiam levar as virgens à queda [...] os textos sobre virgindade davam pouca atenção aos homens." (VAINFAS, 1986, p. 9 -10). Justificava-se que Maria, mãe do Cristo,

concebera-o virgem. Logo, o verdadeiro casamento era a virgindade, posto que era a representação da união divina entre Deus e o ser humano, entre Cristo e a Igreja. Consequentemente, o discurso dos padres enfatizava o elo entre o casamento e a morte, tornando o quarto de núpcias um lugar fúnebre, onde ocorria o mero prazer dos sentidos. No contemporâneo, as mulheres terem e expressarem seus desejos "carnais" é tido como, talvez, uma blasfêmia tanto aos homens quanto à religião:

> Se falar de sexo é, por si mesmo, uma transgressão, a escrita erótica das mulheres se configura como mais transgressora: culturalmente, as mulheres não são autorizadas, pela lógica patriarcal e falocêntrica, a falar de sexo; elas são o sexo e, portanto, não falam, elas são faladas. Enunciadas pelo desejo masculino, aparecem na literatura erótica como prêmio a ser conquistado, ou como objeto de satisfação masculina. (BORGES, 2013, p. 109)

Diante dessa resistência da mulher através da literatura, bem como a amálgama entre o erotismo e a poesia. Percorreremos o plano *conteudístico*, sobretudo, dos versos da poetisa paraibana Martha Medeiros, cuja escrita reivindica a voz das mulheres, chamando-as ao grito de liberdade, sobretudo sexual, que, ao longo dos anos, foram interditadas pelo nocivo machismo latente na sociedade. Martha, em seus escritos, atravessa a poesia e, concomitantemente, o eu-lírico – claramente feminino – por venábulos do erótico, como forma de transgredir às

proibições, bem como demostrar o vigor de resistência da mulher.

2 O erotismo no tracejo de Martha Medeiros

Contextualmente, nascida em Porto Alegre, em 1961, Martha Mattos Medeiros é conhecida, amiúde, pelas suas crônicas sobre o feminino, os desejos e as trivialidades da vida, a exemplo do seu célebre livro *Strip-Tease* (1997). Outrossim, debruça-se sobre a *poiésis*, com versos atravessados pelo erotismo, pelos enigmas da sexualidade, assim como pelo corpo – sobretudo da mulher. Em vários de seus poemas, o eu-lírico, claramente feminino, cunha os anseios mais abscônditos do sujeito, trazendo-os à luz:

> 59.
> minha boca
> é pouca
> pro desejo
> que anda à solta
> (MEDEIROS, 1999, p. 31)

Levando em consideração Paz (1982), "o poeta é varão de desejos. Com efeito, a poesia é o desejo. A imagem [poética] não é o impossível verossímil, desejo de impossíveis: a poesia é fome de realidade. O desejo aspira sempre a suprimir as distâncias [...]" (PAZ, 1982, p. 80). O poema, em seus primeiros versos, traz-nos as consoantes //b// e //p// (oclusiva bilabial vozeada e oclusiva bilabial desvozeada, respectivamente), em boca e pouca, cujo mecanismo bucal dar-se pelo contato entre os dois lábios, estruturando uma produção bilabial (SILVA, 2003). Essa

estrutura fonética remete-nos à própria ideia do poema, a boca, ou melhor, os dois lábios desejantes. Ademais, a essas palavras encontradas no fim de cada verso: "boca", "pouca" e "solta", compõem o que chamamos de *rima externa*, uma vez que repetem sons semelhantes no fim de cada verso, assim como *rima rica*¸ pois as três palavras são de classes gramaticais diferentes (GOLDSTEIN, 1985). Através desses recursos, o eu-lírico atinge seu efeito através desses elementos fixos (rimas e fonemas) e variáveis, visto que: "A maior parte das artes atinge os seus efeitos usando um elemento fixo e um variável [...] Alguns preferiram demarcar o seu curso com repetições de consoantes; outros com terminações semelhantes de palavras. Tudo isso é matéria de detalhe." (POUND, 2013, p. 180). O eu-lírico remete ao plano conteudíssimo, do poema, através da sua estrutura, todavia não é possível saber se tal recurso foi utilizado consciente ou inconscientemente, pois o fazer poético é: "Filha do acaso e fruto do cálculo." (PAZ, 1982, p. 5).

No plano do conteúdo, admitindo neste a estruturação do poema como fundamental, a persona poética se encontra tão sedenta por um beijo que sua boca é pouca, insuficiente. O eu-lírico – e todo indivíduo – é faltante; seu corpo contém fissuras e, através do erotismo, busca-se a completude corporal, a partir do fechamento dessas fendas: "A continuidade corporal seria então uma ilusão biológica e anatômica, desconstruída pela sexualidade. Porém, revela que seria a fratura corpórea que possibilitaria a produção do erótico" (BIRMAN, 1999, p. 33), e entre essas brechas corpóreas está a boca. Esse

pensamento é análogo ao de Georges Bataille (1897 – 1962), em seu célebre livro *O erotismo* (1987), que disserta que o ato erótico é constituído por seres descontínuos, formados pela falta, que se fundem ou tentam a fusão, no intento da continuidade:

> No plano da descontinuidade e da continuidade dos seres, o único fato que intervém na reprodução sexuada é a fusão de dois seres ínfimos, das células, que são os gametas machos e fêmeas. Mas a fusão acaba por revelar a continuidade fundamental: nela parece que a continuidade perdida pode ser reencontrada. Da descontinuidade dos seres sexuados procede um mundo pesado, opaco, onde a separação individual tem por base a escuridão [...] Nos limites desse mundo triste, entretanto, a continuidade perdida se reencontra no caso privilegiado da fecundação: a fecundação – fusão – seria inconcebível se a descontinuidade aparente dos seres animados mais simples não fosse apenas uma mistificação. (BATAILLE, 1987, p. 65)

Nesse corolário, o ato de beijar já foi catalogado desde as calendas mais antigas, a exemplo do capítulo três do célebre *Kama* Sutra, de Vatsyãyana. Nele, são profusos os locais que podem ser beijados e os amantes são movidos pela força da paixão. (VATSYÃNYANA, 2011, p. 27). No beijo, entrementes, é necessário ter em vista que o *condutor de Eros*, o sangue, faz-se presente nos lábios, pois o fluxo sanguíneo se translada para onde há mais excitação:

> Normalmente, as áreas do corpo onde o sangue mais se aproxima são aquelas em que se fazem os contatos mais íntimos. São conhecidas como zonas erógenas, a saber: lábios, mamilos, órgãos genitais. A cor vermelha dos lábios reflete a abundância de seu suprimento sanguíneo que está a apenas uma fina camada da membrana mucosa de distância. Quando os lábios de duas pessoas se unem num beijo, o sangue de cada uma está separado somente por essa fina membrana que produz um alto nível de excitação. Na realidade, a boca toda, inclusive a língua, pode ser considerada como zona erógena, uma vez que a área é ricamente vascularizada. Qualquer contato ou estimulação de uma zona erógena é excitante quando a pessoa está receptiva. Quando as zonas erógenas entram em contato, como acontece durante o sexo, a excitação pode chegar a seu pico máximo. (LOWEN, 1990, p. 22)

Sigmund Freud (1956 – 1939), dessarte, em sua *Conferência XXI* (1916), de introdução à psicanálise, postula que a dimensão perversa do sexual reside no ato de satisfação que se finda em um completo orgasmo, bem como um esvaziamento dos produtos genitais. Ademais, o mestre vienense acrescenta: "Até mesmo o beijo merece ser chamado de um ato perverso, pois ele consiste na união de duas zonas bucais erógenas em vez de dois genitais" (FREUD, 2019 [1916], p. 213 – 214). O pai da psicanálise conclui seu pensamento dizendo que, no teatro, o beijo é utilizado como um "eufemismo" para o ato sexual e, no entanto, o beijar pode descomplicadamente se tornar

perverso: "[...] a saber, quando se torna tão intenso que a descarga genital e o orgasmo a ele se seguem diretamente, o que não é tão raro" (FREUD, 2019 [1916], p. 214). Nesse ínterim, o encontro entre duas áreas erógenas, em um beijo e/ou no ato sexual, tem a excitação erótica (do eu-lírico) em demasia. A função do beijo, portanto, é expandir, gradativamente, a excitação, não a descarregar:

> Temos nos lábios uma região limítrofe altamente sensível, entre a pele e a membrana mucosa, em muitos aspectos análoga ao orifício vulvo-vaginal, e reforçável, ademais, pelos movimentos mais sensíveis da língua. Por isso, o contato estreito e prolongado dessas regiões sob condições favoráveis de tumescência, estabelece uma poderosa corrente de estímulo nervoso. Depois desses contatos, dos quais as próprias regiões sexuais participam diretamente, não há uma via que canalize energia nervosa para a esfera sexual, semelhante ao beijo. (ELIS, 1971, p. 38)

Ainda sobre esse desejo oral, podemos recorrer ao pensamento freudiano acerca das fases psicossexuais. Sigmund Freud, n'*Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), postula que há três etapas, respectivamente: oral, anal e fálica. O sujeito, por seu turno, pode ficar fixado em alguma dessas fases, por exemplo: na fase oral, a criança sente prazer e satisfação através da introdução de objetos e/ou do seio materno em sua boca:

> Os lábios do bebê constituem-se como uma zona erógena, e a partir de sua tendência a

> repetir um prazer experimentado, provavelmente com o seio materno, pode reviver o prazer com autonomia, substituído o seu por uma parte de seu próprio corpo, em geral, o polegar. [...] Aqueles que persistem nesse prazer tendem a exacerbar o desejo de beijar os outros e também a beber e a fumar[...] Outra parte do corpo pode ser escolhida para obter, por deslocamento, o prazer de sugar, ao se tocar em alguma parte diferente e sentir prazer nesse ponto. (BIRMAN, 1999, p. 33, 34)

Por fim, no último verso, é notória a *personificação*, como figura de linguagem, posto que o andar, algo próprio dos seres vivos, é realizado pelo Desejo. Este perambula à solta em busca de um objeto de amor de quem possa usufruir e atingir o seu ápice. Seria, arquetipicamente, a própria persona do deus grego Eros, vagando pelas sendas do arcabouço psíquico do eu-lírico, no intento de encontrar bocas para uni-las a sua.

Na poética de Martha Medeiros, o eu-lírico feminino é um agente do desejo e desejante, não mais, através do sexo, satisfazer as necessidades do masculino, mas, sim, um corpo pulsante em prol do extravasamento dos prazeres, sedento por ser tocado, apalpado e penetrado, para que, ao fim, se atinja o gozo. Quando partes corpóreas participam ativamente em busca da descarga da excitação mais alavancam o prazer do orgasmo e, caso ocorra a participação do corpo inteiro, acontece o orgasmo completo, aproximando-se do êxtase (LOWEN, 1990). Ademais, no que toca ao "gozo", consoante o psicanalista francês Jacques Lacan (1901 – 1981), ao retomar e

reformular os conceitos freudianos em seu "retorno a Freud", escreve que *a finalidade do corpo é gozar*. (LACAN, 1985). Logo, o corpo almeja, a todo custo, o gozo, sendo este o fundamento do erotismo e, também, o motor e a finalidade. Birman (1999), inclusive, ao recorrer ao conceito freudiano, disserta que o sujeito é caracterizado pela possibilidade de desejar:

> 95.
> seria ótimo
> se você baixasse o som e desligasse
> esse canal
> me tocasse como um disco importado
> medo de quebrar
> serve um pouco mais de vinho e vem deitar
> (MEDEIROS, 1999, p. 50)

A persona poética feminina, nesses versos, mostra-se apta a ser tocada, assim como um disco em uma vitrola e/ou toca discos. Diante disso, todas as suas regiões do corpo do sujeito são, não apenas as zonas famigeradas "erógenas", sexualmente sensíveis. Obviamente, há graus de sensibilidade, como a boca e os seios, todavia a pele, por si só, é uma zona erógena que necessita ser tocada. O *tato*, destarte, é a primeva forma de contato, o próprio ato sexual é um contato e o tato e/ou o *tocar* é fulcral; a pele é a base da sensibilidade erótica, pois o que é proporcionado por ela, aumenta a intensidade das sensações: "Para muitas pessoas, principalmente as mulheres que não se habituaram a união sexual completa, os contatos táteis íntimos provocam por si mesmos o prazer e a satisfação sexuais adequados." (ELLIS, 1971, p. 34). Amiúde, as meninas, durante a

puberdade, preferem as carícias e os toques em seus corpos a própria relação sexual. Esta, é uma modalidade especial de reflexo da pele, ou seja, o tocar na pele é o gérmen do coito (ELLIS, 1971):

> É como se as mulheres precisassem ser tocadas ou excitadas para disparar o gatilho do desejo, e não o contrário. Entretanto, essa excitação não se liga exclusivamente ao estímulo das chamadas zonas erógenas, mas uma compreensão do corpo como um todo: mulheres precisam se sentir acolhidas e acariciadas para sentir desejo. A esta etapa, que passa a ser contínua, e não isolada do ato sexual, a pesquisadora chama de estimulação. (MULLER, 2007 apud BORGES, 2013, p. 106)

O *poder da pele* para o erotismo é tão grande que: "é possível comunicar-se com a psique através da pele." (ALBERONI,1986, p. 44), Alberoni ainda escreve que: "Talvez a mulher, não podendo fazê-lo fisicamente, o faça mentalmente, com o calor da pele, com a vibração do corpo." (ALBERONI, 1986, p. 44). Por fim, a pele é, comumente, a zona erógena feminina, por excelência. Esse eu-lírico lúbrico, cuja pele e a boca sentem a necessidade constante de serem avassaladas pelo erótico, remete-nos ao gozo feminino como profuso no que tange às regiões, visto que a mulher: "[...] jamais goza no sentido que sua excitação terminou, goza e é um gozo que circula sempre sem extinguir-se, reabsorver-se..." (ALBERONI, 1986, p. 44).

Nos versos de Martha, além do eu-poético feminino ter livre acesso ao seu corpo e os prazeres por ele proporcionados, tem, também um papel de *agente erótico* de interlocutores, adentrando estes no mundo do sexo. A persona poética, no poema precedente, exerce a função mister de fazer do ato sexual um rito de iniciação do *outro* na sexualidade, caracterizando, assim, a "primeira vez" deste. Posto isso, Freud, em seu artigo *O tabu da virgindade* (1918), peneja como eram as diagramações do sexo na Antiguidade. A menina, nesses primeiros tempos, tinha seus ímpetos amordaçados e conhecer seu corpo era visto como uma imoralidade. Com efeito, na adultez, a mulher enfrentava dificuldades sexuais com o seu companheiro, a exemplo de frigidez, neuroses e histeria. Para que isso não acontecesse, era recorrente que o chefe da tribo iniciasse a mulher no mundo da sexualidade para que, posteriormente, ela pudesse ter relações com o seu próprio parceiro e não pudesse mais ser hostil a este. Em contrarregra, na poesia de Martha, a persona lírica feminina é quem exerce a função de incluir o interlocutor no campo sexual:

> 135.
> puxei a manga da camisa um pouco pra cima
> perto do cotovelo, e abri o botão calmamente
> como se fizesse isso todo dia na tua frente
> não te olhei como amiga nem professora
> e não liguei para a pouca idade que tinhas
> eu era mais madura e você mais coerente
> tinha certeza de tudo mas não se mexia
> passei a mão no teu cabelo
> te beijei na testa, no queixo
> beijei tua nuca e tua boca

> e fui a primeira mulher nua da tua vida
> te beijei na testa, no queixo
> beijei tua nuca e tua boca
> e fui a primeira mulher nua da tua vida
> (MEDEIROS, 1999, p. 70)

Em todos os versos observa-se o eu-poético feminino *em ação*, sendo a ativa da relação e, não mais, a submissa ao patriarcado. Constata-se, outrossim, que o interlocutor tem a sua primeira relação sexual com uma mulher mais madura, cheia de estratagemas e preliminares por ele ainda não sabidos. O artigo, *Sobre um tipo particular de escolha de objetos nos homens* (1910), de Sigmund Freud, abarca algumas noções sobre os constructos do masculino no momento da escolha do objeto amoroso. Conciliando a fantasia e a realidade, alguns homens dardejam a sua libido: primeiro, para mulheres que já são envolvidas emocionalmente com outros, chamado de "terceiro prejudicado"; segundo, "amor por mulheres libertinas". No que tange a esta última classificação, há uma aproximação entre as chamadas mulheres libertinas e a figura materna:

> Com um corolário que falta ao "esclarecimento sexual" [sexuellen Aufkärung], o menino adquire, ao mesmo tempo, notícia da existência de certas mulheres que praticam o ato sexual em troca de pagamento e que, por isso, são desprezadas por todos. Esse desprezo precisa se afastar dele próprio; o que nutre por essas infelizes é uma mistura de anseio [Sehnsucht] e horror, até ficar sabendo que ele também pode ser introduzido por elas na vida sexual,

> coisa que até o momento valia como um privilégio exclusivo dos "maiores". (FREUD, 2019 [1910], p. 128).

Essa escolha diz muito acerca do complexo de Édipo masculino que, em linhas gerais, o menino, em sua fantasia, anseia pela mãe e odeia o pai. Nessa perspectiva, o garoto "diz a si mesmo com uma cínica correção que a diferença entre a mãe e uma prostituta [*Hure*], não é, afinal, tão grande, pois no fundo elas fazem o mesmo" (FREUD, 2019 [1910], p. 128). Os traços mnêmicos do primeiro amor (a mãe) do infante permanecem ligadas em sua vida adulta, por consequência, "a libido permaneceu ligada à mãe por tanto tempo, mesmo depois da entrada na puberdade, que os objetos amorosos eleitos mais tarde estão impregnados pelas características maternas e todos eles se tornam substitutos facilmente reconhecíveis da mãe" (FREUD, 2019 [1910], p. 126). O interlocutor, no poema, é introduzido por essa mulher mais madura, que carrega, fantasiosamente, traços de sua mãe. No último poema analisado, constata-se, mais uma vez, a persona poética sedenta por um outro, por um objeto de amor, por um homem:

> quero um homem quente
> que me queira beijar fundo e único
> que me queira cheirar
> mundo e tímido
> (MEDEIROS, 1999, p. 8)

O eu-lírico, nesses versos, mostra-se em uma procura irrefreável de um outro ser que conceda os seus

desejos, pois a excitação do amor depende da proximidade dos amantes. Quando mais próximos os amantes, mais excitados (LOWEN, 1990). A excitação atinge seu ponto máximo quando há o contato amoroso entre duas pessoas. Todo contato de prazer entre dois corpos desencadeia sensações amorosas, por isso, a maioria dos indivíduos (e o eu-lírico feminino) procura esse *outro*:

> A mulher quer sentir a presença física do homem, sentir as mãos dele sobre sua pele, a força doce e acolhedora de seu abraço, seu cheiro, a mistura dos cheiros que se torna perfume. Quer ouvir a sua voz profunda chamá-la, a força delicada de sua mão, o leve contato de entendimento entre seus dedos, o furtivo tocar-se que renova a declaração de amor de maneira infinitamente melhor que quaisquer palavras. [...] Sentir-se desejada quando caminha, e que aquele desejo é provocado pelo meneio sensual de seus quadris. Quer sentir o cheiro das roupas dele, de seu corpo viril, a onda excitante do perfume de mulher que se mistura ao dele, que é também mistura de emoções. Tudo isso acontece sob o registro da continuidade. Continuidade de ternura, carícias, palavras, penetração, sussurro. Imenso mar em que as sensações se sucedem como ondas, transformando-se umas nas outras. Continuidade nas metamorfoses. Continuidade dos corpos, das peles, dos músculos, dos odores, dos passos, das sombras ao crepúsculo, dos rostos. Continuidade do desejo, da atenção da excitação, da ternura, da paixão, do cuidado. (ALBERONI, 1986, p. 23 – 24)

Em síntese, a persona poética feminina, nos versos de Martha, pode sentir desejos e não mais tê-los refreados pela sociedade patriarcal – como em outrora. Não é mais o homem, como "macho alfa", que vai em busca do corpo-passivo feminino, mas, sim, são as partículas corpóreas da mulher, são os desejos sexuais que irrompem no tracejo de Medeiros. A escrita, como denúncia, desnuda (in)conscientemente o sujeito feminino, amiúde, amedrontado e reprimido no tocante ao sexo.

CONCLUSÃO

Ao percorremos os terrenos da poesia, constatamos a repetição de um elemento fundante em sua estrutura: o erotismo. O fazer poético, através das metáforas e outras figuras de linguagem, propiciam a eclosão como incremento do erótico. Este, cunhado magistralmente por punhos masculinos, em contrapartida incutiram os escritos de erotismo das mulheres nas alcovas, nos recônditos. Todavia, sobretudo no fim do século XIX e início do XX, grandes poetisas vieram à luz com seus textos em prol da resistência feminina e, valendo-se do erótico, gritaram que as mulheres também podem sentir prazeres, uma vez que, no passado, havia textos que orientavam as mulheres a controlarem todos os seus órgãos dos sentidos, pois estes eram vistos como uma porta para o desejo sexual (VAINFAS, 1986).

É nesse entremeio, dessarte, que versa a persona poética de Martha Medeiros. Como forma de grito feminino e resistência das mulheres, os textos da poetisa gaúcha, ao versarem acerca do erotismo, desnuda os desejos do

feminino, sobretudo, pois foram renegados pela sociedade durante a história. Em seus versos, inclusive, a mulher tem livre escolha do seu amado, podendo deitar-se com mais de um, sem ser julgada e/ou interditada pela sociedade patriarcalista. Martha permite à mulher sentir desejos voluptuosos, gozar com próprio corpo e *resistir às pressões da cultura no que tange ao sexo*

REFERÊNCIAS

SILVA, Thaís Cristófaro. *Fonética e fonologia do português:* roteiro de estudos e guia de exercícios. São Paulo: Contexto, 2003.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

GOLDESTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. São Paulo: Ática, 1985.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2013.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

LOWEN, Alexander. *Amor, sexo e seu coração* [1910]. São Paulo: Summus, 1990.
ELLIS, Havelock. *Psicologia do sexo*. Barcelona: Editora Bruguera, 1971.

FREUD, Sigmund. Desenvolvimento da libido e as organizações sexuais (1916) (Conferência XXI).

*In:*_____. FREUD, Sigmund. *Amor, sexualidade e feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 211 – 236.

FREUD, Sigmund. O tabu da virgindade (1918). *In:*_____. FREUD, Sigmund. *Amor, sexualidade e feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 155 – 178.

FREUD, Sigmund. Sobre um tipo particular de escolha de objeto nos homens (1910). *In:*_____. FREUD, Sigmund. *Amor, sexualidade e feminilidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 121 – 136.

MEDEIROS, Martha. *Poesia Reunida*. São Paulo: L&PM, 1999.

LOWEN, Alexander. *Amor, sexo e seu coração* [1910]. 1. ed. São Paulo: Summus, 1990.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20:* mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

BORGES, Luciana. *O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina:* um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20:* mais, ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

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

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é a escrita feminina*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

MORAES, Eliane Robert. *Antologia da poesia erótica brasileira*. Lisboa: Tinta da China, 2017.

MORAES, Eliane Robert. *O que é pornografia*. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

PAIXÃO, Sylvia. *A fala-a-menos:* a repressão do desejo na poesia feminina. Rio de Janeiro: Numen Editora, 1991.

VATSYANYANA, Mallanaga. *Kama Sutra*. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

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

CAPÍTULO 7

LITERATURA E PSICANÁLISE: APROXIMAÇÕES FREUDIANAS[28]

Frederico de Lima Silva[29]
Hermano de França Rodrigues[30]

No momento em que colocamos literatura e psicanálise como objetos de coalizão para um mesmo objetivo, temos que ter em mente que tais elementos constituem dois campos do saber completamente distintos, díspares, próprios. Todavia, também podemos ver neles a possibilidade de uma interlocução perfeitamente possível, principalmente quando levamos em consideração que, de um lado, a literatura é uma forma de representação da subjetividade humana e, do outro, a psicanálise é uma teoria e prática clínica que visa, por meio da escuta, o entendimento das angústias que constituem e revelam as inimagináveis e inúmeras facetas da subjetividade humana.

[28] O presente texto corresponde a um dos *caputs* da minha dissertação de mestrado, defendida em 2017, sob a orientação do Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues. Para esta publicação, o texto foi devidamente revisado e ampliado, de modo a abarcar outras contribuições, as quais não puderam compor a publicação original.

[29] Mestre em Letras (Literatura, Teoria e Crítica) pela Universidade Federal da Paraíba. Especialista em Teoria Psicanalítica pela União Brasileira de Faculdades. Membro do Grupo de Pesquisa em Literatura, Gênero e Psicanálise – LIGEPSI-UFPB.

[30] Doutor em Letras. Professor de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba. Coordenador do Grupo de Pesquisa em Literatura, Gênero e Psicanálise – LIGEPSI-UFPB.

Desde já, podemos assinalar que talvez não houvesse um olhar tão profundo sobre a escrita literária — um que se debruçasse de tal forma sobre a representação da subjetividade — antes do empreendimento psicanalítico freudiano.

É justamente o pai da teoria psicanalítica quem primeiro realizou a aproximação entre literatura e psicanálise. No entanto, é importante ressaltarmos que o pioneirismo freudiano, segundo o que propomos com este trabalho, não se originou, e tão somente, por meio da aproximação entre o texto literário e a psicanálise, mas por um fator mais profundo e constitutivo do próprio psicanalista.

Antes de qualquer justaposição de matérias, é mister termos em mente que Freud, em sua própria constituição enquanto postulador de uma teoria da mente, é marcado por seu profundo conhecimento literário — não apenas como espectador (leitor), mas como autor (escritor) e personagem de sua própria escrita (obra), e tal conhecimento se refletiu na sua escrita por meio de uma intensa excitabilidade investigativa e acolhedora para com os jogos do seu inconsciente, para com suas vicissitudes, bem como em relação aos processos e as maleabilidades psíquicas de seus pacientes, fatores que podem ser vislumbrados em sua obra por meio das composições e recomposições do seu pensar e da sua teoria, repensando-os e reescrevendo-os como um autor reescreve seu personagem até que este reflita os anseios da sua subjetividade.

Partindo desse ponto de vista, falar sobre a teoria psicanalítica de Freud seria, juntamente com as demais características que a compõem, o mesmo que se debruçar

sobre uma narrativa do sintoma, que pode ser incrivelmente ficcional, dependendo de como o sujeito e a sua subjetividade se arquitetam em relação às angustias de si, e como estas são narradas ao analista. É a partir dessa narrativa do sintoma[31] que a psicanálise se ampara e institui-se. Dessa forma, Freud, assim como qualquer outro psicanalista que atue como clínico e teórico, constitui-se como ouvinte/investigador/pesquisador, personagem e narrador, erigindo, a título de aproximação, a história dos seus casos.

Sem o intuito de cometermos um crime de digressão, lançamos, aqui, uma citação de Rubem Alves (1988) que, ao tecer comentário sobre a escrita literária de Adélia Prado, também nos apresenta o quão fortemente viável é a aproximação entre literatura e as ciências humanas, deixando claro como aquelas ciências investigatórias do psiquismo humano podem se lançar sobre tão frutífero *corpus*:

> Por favor, leia a Adélia Prado, mulher comum que os deuses, brincalhões, dotaram desta graça incompreensível de poder transfigurar o banal em coisa bela, aquilo de que ninguém gosta de fazer em coisa erótica [...]. Tudo é parte de um mesmo universo maravilhoso, espantoso, que nos faz tremer de gozo e de terror, quando nos abrimos

[31] Neuter (1994) vai nos dizer "O sintoma fala mesmo àqueles que não sabem ou que não querem ouvi-lo, ele não diz tudo, mais ainda, esconde o fundo do seu pensamento, mesmo àqueles que quereriam lhe dar ouvidos" (p. 248). Dessa forma, podemos entender o sintoma como sendo uma saída encontrada pelo indivíduo em relação ao conflito existente entre os elementos que constituem o seu psiquismo; regidos tanto pelo desejo de satisfação, como pelas forças cerceadoras que agem no intuito de garantir a probidade do indivíduo ante a realização de seus desejos reprimidos.

> para o seu fascínio e penetramos os seus segredos. Há o mistério das coisas, há o mistério das pessoas, universos inteiros dentro do corpo, mundos bizarros que afloram nas alucinações dos psicóticos, e que nos arranham vez por outra, dormindo ou acordados, as funduras marinhas da Cecília Meirelles, as florestas de Rilke, Édipos, Narcisos, pessoas grandes por fora onde moram crianças órfãs, grandes solidões que buscam a presença de outras, os mundos da cultura e da sociedade, das festas populares e das grandes celebrações coletivas e, repentinamente, damo-nos conta de que os enigmas da Via Láctea são pequenos demais comparados àqueles das pessoas que vemos todo dia. Só que nossos olhares ficaram baços, e não percebemos o maravilhoso ao nosso lado. Se fôssemos tomados pelo fascínio, então pararíamos para ver e veríamos coisas de que nunca havíamos suspeitado. (ALVES, 1988, p.14-15)

É por meio desse entendimento de que a literatura, através de sua escrita simbólica e sintomática, consegue alcançar aquilo que constantemente se esquiva da realidade externa ao sujeito, que nossa aproximação se fundamenta. Bellemin-Noël (1978), em seu livro intitulado *Psicanálise e Literatura*, mostra-nos como a escrita literária se apresenta profundamente eficiente no que se refere ao fornecimento de um meio de interpretação do real[32] que foge aos ouvidos do analista, ou mesmo do leitor menos atento, pois, "a atenção aos detalhes é consubstancial a uma conduta científica preocupada em ouvir as palavras exatas

[32] Como já fora dito anteriormente, o real a que nos referimos é o que diz respeito à realidade em que vivemos, e não o Real lacaniano, cujo sentido se aproxima mais do simbólico do que da realidade em si.

de um paciente, em saborear o discurso preciso de um escritor" (p.19).

A partir desse desdobramento convergencial, podemos ainda aludir ao fato de que existe, na relação psicanalista/paciente, um processo articulatório que se registra por meio de uma narratividade. Isso se dá pelo fato de que, se por um lado, existe um sujeito que traduz suas angústias por meio da narrativa do sofrimento, do outro, deparamo-nos com um analista que está ali, acima de tudo, para ouvir essa narrativa de cura e, a partir dela, investigar suas entrelinhas, quase sempre, tortuosas e que, assim como qualquer texto literário, está impregnado de uma escrita do dito e do não-dito.

Afastando-nos um pouco desse processo de esclarecimento dos trâmites de fundação e sustentação da teoria psicanalítica por meio da narratibilidade — e, por que não dizer, literariedade — dos arranjos metodológicos que a constituem, passemos, agora, a uma delineação, talvez não cronológica, mas expositora, de como a relação psicanálise e literatura encontra-se vívida desde os primórdios da instituição desse método terapêutico por seu fundador.

Como mencionado anteriormente, é justamente Freud o primeiro a introduzir a relação de convergência entre os dois campos; aproximação esta que, a priori, se mostrou um pouco tendenciosa, tendo em vista que, aparentemente, a teoria psicanalítica usava a literatura como subterfúgio para suas postulações, mas que, hoje, com inúmeros estudos acerca do tema, chegou-se a um pensamento mais amplo e frutífero em relação a ambas as

áreas. Se, por um lado, psicanalistas, assim como Freud, utilizam a escrita literária para alicerçar suas considerações acerca da subjetividade humana, que se mostra, em nossos dias, fortemente marcada por conflitos, sobretudo, de ordem instintiva, por outro lado, a academia também faz da teoria psicanalítica um suporte bastante útil ao se lançar nas entrelinhas dos romances, poesias, contos, crônicas etc., procurando, com seu auxílio, desvendar as veredas do texto, do eu lírico, da escrita, dos ditos e, principalmente, dos não-ditos.

A literatura se revelou fundamental para o desenvolvimento da ciência psicanalítica desde sua gênese. Um corolário claro desta afirmação é o fato de que Freud fez nascer da literatura grega as representações necessárias para evidenciar vários de seus postulados — dentre eles, alguns dos mais famosos —, mostrando não somente que existe certa dialogicidade entre a literatura e a nova ciência que estava fundando, mas que tais demandas psíquicas já se faziam presentes na subjetividade humana desde os princípios da sua existência civilizatória, e é essa relação atávica que Freud busca ao se lançar sobre a literatura clássica.

Esse empreendimento freudiano em relação à literatura grega se fundamenta, sobretudo, pela certeza de que todo processo de cognição de um "novo" pensar tem por baliza a habilidade que o pensador/teórico tem da depreensão desse pensar, ou desses sintomas, em outros arcabouços, outras fontes, outros tempos, demonstrando a existência ou inexistência do conhecimento em outras civilizações. A esse respeito, podemos asseverar que o

célebre fundador do método psicanalítico fez da revisita histórico-literária/historiográfica um meio de contemplação dos fenômenos que ele, milhares de anos depois, viria a desenvolver enquanto conceitos, como apontam Winograd e Mendes (2012):

> Esta idéia se apresenta de maneiras diversas em muitos momentos da obra freudiana: por exemplo, através do conceito de recalque originário (inauguração da clivagem psíquica), do conceito de complexo de Édipo (ponto chave da organização libidinal), do mito original da horda primitiva (nascimento da cultura), da teoria das pulsões (definida por Freud como mitológica), da hipótese filogenética (tempo herdado e pré-individual) etc. (WINOGRAD; MENDES, 2012, p. 226)

Desse interesse pela literatura/cultura clássica, Freud extraiu inúmeras contribuições. O complexo de Édipo, por exemplo, já surge por volta de 1897, quando o pai da psicanálise, em uma correspondência a Fliess, já sugere algumas considerações acerca da problemática que, anos depois, viria a ser lapidada e instituída como um dos conceitos direcionadores da sexualidade humana. O Complexo de Édipo funda uma das problemáticas fundamentais da teoria e da clínica psicanalítica, mas, enquanto conceito, percorreu um longo e paulatino caminho na obra de Freud, tanto em seus artigos como em seus livros, desde 1897 até 1938, sendo, a cena edípica, para a teoria freudiana, o momento crucial da constituição do sujeito. Laplanche e Pontalis (2001), e seu consagrado verbete de termos psicanalíticos, nos instrui que o complexo de Édipo pode ser entendido como um:

> Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. Segundo Freud, o apogeu do complexo de Édipo é vivido entre os três e os cinco anos, durante a fase fálica; o seu declínio marca a entrada no período de latência. É revivido na puberdade e é superado com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto. O complexo de Édipo desempenha papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano. Para os psicanalistas, ele é o principal eixo de referência da psicopatologia. (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 77)

Notemos que o verbete trata do complexo ainda bastante ligado à tragédia do rei Édipo, mas sem apresentar grandes apontamentos acerca do mito. Já o dicionário confeccionado por Roudinesco e Plon (1998) nos apresenta uma visão que, aparentemente, tenta se voltar a uma explicação mais detalhada, acenando para o modo como, nele, se elaboram o conteúdo e a dinâmica descrita por Freud, ao informar que:

> Correlato do complexo de castração e da existência da diferença sexual e das gerações, o complexo de Édipo é uma noção tão central em psicanálise quanto a universalidade da interdição do incesto a que está ligado. Sua invenção deve-

> se a Sigmund Freud, que pensou, através do vocábulo Ödipuskomplex, num complexo ligado ao personagem de Édipo, criado por Sófocles. O complexo de Édipo é a representação inconsciente pela qual se exprime o desejo* sexual ou amoroso da criança pelo genitor do sexo oposto e sua hostilidade para com o genitor do mesmo sexo. Essa representação pode inverter-se e exprimir o amor pelo genitor do mesmo sexo e o ódio pelo do sexo oposto. Chama-se Édipo à primeira representação, Édipo invertido à segunda, e Édipo completo à mescla das duas. O complexo de Édipo aparece entre os 3 e os 5 anos. Seu declínio marca a entrada num período chamado de latência, e sua resolução após a puberdade concretiza-se num novo tipo de escolha de objeto. Na história da psicanálise*, a palavra Édipo acabou substituindo a expressão complexo de Édipo. Nesse sentido, o Édipo designa, ao mesmo tempo, o complexo definido por Freud e o mito fundador sobre o qual repousa a doutrina psicanalítica como elucidação das relações do ser humano com suas origens e sua genealogia familiar e histórica. (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 180)

A par das formas conceituais que a nomenclatura enseja, voltemo-nos ao processo de metaforização do complexo por meio da tragédia de Sófocles, tendo em vista que ela, de certo modo, constituiu-se, em nossos tempos, como a narrativa mais aceita acerca do mito do rei grego. Prosseguimos, então, para os instantes em que Freud, ante a inquietação em relação à investigação das angústias oriundas das sexualidades humanas, acaba se deparando com sua própria angústia libidinal e identitária em relação aos seus genitores. Essa angústia serve-lhe de apoio e ponto de concentração para um debate pessoal, uma autoanálise,

como fica fulgente na epístola endereçada a Fliess, de 15/10/1897, onde o célebre fundador da psicanálise mostra-se inclinado a apoiar-se na cena edípica tal como nos fora transmitido pela tragédia de Sófocles:

> Descobri também, em meu próprio caso, o fenômeno de me apaixonar por mamãe e ter ciúme de papai, e agora o considero um acontecimento universal do início da infância, mesmo que não ocorra tão cedo quanto nas crianças que se tornam histéricas [..] Se assim for, podemos entender o poder avassalador do *Oedipus Rex*, a despeito de todas as objeções que a razão levanta contra a hipótese de uma inexorável fatalidade; e podemos entender por que os recentes 'dramas do destino' estavam destinados a fracassar tão lastimavelmente. Nossos sentimentos se rebelam contra qualquer compulsão individual arbitrária, como se pressupõe em Die Ahnfrau e similares; mas a lenda grega capta uma compulsão que todos reconhecem, pois cada um pressente sua existência em si mesmo. (MASSON, 1986, p. 273).

Notemos a excitação de Freud que, diante da dialogicidade da sintomática da sua angústia em relação ao mito grego, lança sobre esse material um valoroso elogio. Vale salientar, no entanto, que o pai da psicanálise se distancia do valor trágico do mito, atendo-se, quase que exclusivamente, às feições essenciais do mito. Prova de tal suposição se evidencia em outra menção freudiana ao mito do rei Édipo, encontrada em seu *A Interpretação dos Sonhos*, onde o autor evoca e discute, de forma mais contundente e esclarecedora, os enlaces do mito em relação às vicissitudes humanas. Vejamos:

> Essa descoberta é confirmada por uma lenda da Antiguidade Clássica que chegou até nós: uma lenda cujo poder profundo e universal de comover só pode ser compreendido se a hipótese que propus com respeito à psicologia infantil tiver validade igualmente universal. O que tenho em mente é a lenda do Rei Édipo e a tragédia de Sófocles que traz o seu nome. (FREUD, 1969 [1900], p. 277).

Entranhada à cena edípica, ainda podemos ver uma grande menção freudiana ao mito castrador primordial, que tem no escrito [33] de Hesíodo a versão mais amplamente aceita do embate paterno-filial que veio a surgir como símbolo do temor à castração, nomeado por Freud como complexo de Castração.

Apesar do aparente equívoco original ao mencionar a foice no embate Cronos e Zeus, Freud (1969 [1901]), em seu *Psicopatologia da vida cotidiana*, sinaliza o erro cometido e, embora tenha ocorrido esse erro [34] na associação inicial do mito castrador, sabemos que Zeus se torna, posteriormente, a reedição de seus antecessores paternos, tanto no que se refere à questão da tirania, como no medo de que seus filhos o "castrassem"[35]. A associação da obra de Hesíodo e, consequentemente do mito, nos faz atentar para outra importante perspectiva, a de que o evento traumático só se manifesta, se (re)apresenta, por meio de uma dinâmica retrospectiva, ou seja, ao debruçar-se sobre o

[33] Referimo-nos, aqui, ao seu texto Teogonia.
[34] Na verdade, segundo a versão de Hesíodo, a foice foi usada por Cronos para castrar Urano.
[35] Para o melhor entendimento do temor de Zeus em ser castrado como seus antecessores paternos, consultar o mito da origem de Aquiles.

mito da origem dos deuses, Freud vai, além de metaforizar seus postulados, elucidar como os eventos traumáticos se dão por meio de sua origem, demonstrando como esse lançar-se temporalmente no inconsciente funciona como meio para um (re)descobrimento, uma reconstrução, uma arqueologia do sujeito, possível por meio das lacunas individuais, das falhas constitutivas, tão próprias dos seres humanos e que até os deuses possuem.

Em sua obra psicanalítica, Freud vai recorrer aos mitos e à literatura clássica outras inúmeras vezes, alcunhando, aqui e ali, suas descobertas a partir de nomes de personagens e elementos míticos, tais como: o **Narcisismo**, "designação para a conduta em que o indivíduo trata o próprio corpo como se este fosse um objeto sexual, isto é, olha-o, toca nele e o acaricia com prazer sexual, até atingir plena satisfação mediante esses atos" (FREUD, 2010 [1914], p. 14). Tal nomenclatura surge a partir da descrição do mito do jovem Narciso, que se apaixona por sua imagem refletida nas águas de um rio; **Eros**, referente às pulsões de vida; elemento esse que impulsiona ao contato, ao embate com o outro e com a realidade, sendo uma tensão permanente, um conflito incessante. Eros é o deus grego do amor. Foi considerado por Hesíodo um dos filhos de Caos, sendo assim, um deus primordial. Outras versões o colocam como sendo filho de Afrodite, deusa do amor; **Tânatos** seria o princípio que renega a separação do corpo uterino, que principia o retorno ao estado fetal, ao repouso, à aniquilação das tensões e que está vinculado às tensões de morte, remetendo-se à personificação grega para a morte; o **complexo de Electra**,

"expressão utilizada por Jung como sinônimo do complexo de Édipo feminino, para marcar a existência dos dois sexos, *mutatis mutandis*[36], de uma simetria da atitude para com os pais (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p.81)[37] etc..

Mas, sobretudo, o esforço freudiano em relação ao olhar psicanalítico sobre a literatura mitológica clássica parece-nos ainda mais interessante no tocante à isomorfia na busca pelas origens, pela infância, pelos traços distintivos perdidos ou distantes diacronicamente, o que nos mostra o quão importante é a história do indivíduo, bem como o fato de que nossas histórias não se resumem a um passado remoto, distante, inatingível e incapaz de qualquer influência posterior a sua ocorrência temporal, já que, ao falarmos em psicanálise, o presente se constitui a partir de constantes revisitas traumáticas, que mesmo não sendo

---

[36] Terno em latim que significa "mudando-se o que se deve mudar", ou, ainda, "feitas algumas alterações".

[37] Aqui, vale ressaltar uma diferenciação apontada por Halberstadt-Freud (2006) para os mitos de Édipo e Electra, a partir da forma como são utilizados pela psicanálise, afirmando que: "Os mitos de Édipo e de Electra diferem em suas essências –mesmo que ambos tratem da rivalidade com o genitor do mesmo sexo e do amor pelo genitor do sexo oposto. O confiante Édipo, o lamentável filho do rei de Tebas, que quase foi assassinado pelos próprios pais, não tinha a mínima intenção de matar seu pai. Ele nem o conhecia e fugiu de seus supostos pais (na verdade adotivos) para escapar do presságio do oráculo, que anunciava que mataria seu pai. Electra planeja durante muitos anos o assassinato da sua mãe, que executará sorrateiramente. Édipo, por outro lado, mata um estranho em um cruzamento de Delfos, em um ataque de raiva irracional. Electra alimentará um rancor pelo resto de sua vida em relação a sua mãe pelo fato de que esta, junto com o amante Aegisthus, matou seu pai, Agamêmnon, e a amante deste, Cassandra. Após anos de espera, Electra consegue executar sua vingança com a ajuda do irmão, matando a mãe, Clytaemnestra" (p. 33).

percebidas tão claramente em nosso cotidiano, influenciam nossa vida de forma intensa.

Na mesma correspondência que Freud direciona a Fliess, em 15 de outubro de 1897, onde se apoia no mito do rei Édipo para metaforizar a constatação de sua inquietante teoria recém autoexperimentada, que pressupõe uma universalidade do fenômeno edípico, também testemunhamos outro empreendimento freudiano no universo literário, mas, desta vez, por meio de um romance moderno:

> Cada pessoa da plateia foi, um dia, um Édipo em potencial na fantasia, e cada um recua, horrorizado, diante da realização de sonho ali transplantada para a realidade, com toda a carga de recalcamento que separa seu estado infantil do estado atual. Passou-me fugazmente pela cabeça a ideia de que a mesma coisa estaria também na base do Hamlet [...]. Como explicar sua hesitação em vingar o pai através do assassinato do tio -ele, o mesmo homem que manda seus cortesãos para a morte sem nenhum escrúpulo e que é positivamente precipitado ao assassinar Laertes? Como explicá-lo senão pela tortura que ele sofre em vista da obscura lembrança de que ele próprio havia contemplado praticar a mesma ação contra o pai, por paixão pela mãe, e "a se tratar cada homem segundo seu merecimento, quem 'escapa do açoite"? Sua consciência moral é seu sentimento inconsciente de culpa." (MASSON, 1986, p. 273)

A utilização das peças de Sófocles e Shakespeare, dois ícones do ocidente, serviram, no discurso de Freud, como uma peça-chave no percurso de elaboração daquela matéria que viria a se tornar o elemento basilar da sua teoria

psicanalítica — o complexo de Édipo —, respeitando, é claro, as disparidades de cada momento histórico e os respectivos enredos que as compõem, ou seja, na mesma correspondência, o célebre psicanalista parte de uma conjectura particular, como foi a contemplação de seus desejos incestuosos, até apontar no universal, por meio do clássico grego e da tragédia do período elisabetano.

As obras marcam o universal do ponto de vista em que seus núcleos arrazoam sobre os aspectos incestuoso e parricida que constituem as entrelinhas das narrativas; sendo que em *Édipo* vemos um filho que mata o pai e se casa com a própria mãe, e, em *Hamlet*, um filho que vê o lugar do pai sendo tomado e se institui como vingador do vulto paterno. Na lógica freudiana, ambas mostram como a figura do pai morto é importante para dar contornos à própria figura paterna na subjetividade humana; é a partir da morte desse pai que a figura paterna assume o seu papel, ou seja, a instância temerária, instituidora das leis, operadora do temor à castração e, concomitantemente, de um recalque[38] que foge à contemporaneidade freudiana, o que acaba se tornando justamente o principal anseio no debruçar literário de Freud: contemplar o registro dessa angústia primordial que nucleia o desenvolvimento psíquico humano, bem como seu avanço na narrativa/história da civilização.

[38] "Operação pela qual o sujeito procura repelir ou manter no inconsciente representações (pensamentos, imagens, recordações) ligadas a uma pulsão. O recalque produz-se nos casos em que a satisfação de uma pulsão – suscetível de proporcionar prazer por si mesma – ameaçaria provocar desprazer relativamente a outras exigências." (LAPLANCHE; PONTALHIS, 2001, p. 430)

Édipo nos revela, em si mesmo, a cena fantasmática parricida e incestuosa contida no inconsciente humano — ele é o decifrador de esfinges —, sendo, para Freud, um personagem desprovido de inconsciente ou do próprio complexo que alcunha, e sim a sua pura representação. Vale ressaltar que Freud não aplica à narrativa de Sófocles o que denominamos "psicanálise aplicada", ou seja, o princípio interpretativo que faz convergir psicanálise e as artes, constituindo apenas um elemento que primeiro metaforizaria os alicerces da sua psicoterapia recém-inaugurada. Hamlet, por outro lado, é totalmente o oposto de Édipo no que tange à operação do núcleo edípico. Enquanto Édipo é a personificação pura do complexo, Hamlet — que não decifra esfinges, pois é sua própria esfinge — vai além, referindo o que na narrativa clássica não se destaca: o sintoma. Hamlet seria uma representação mais clara dos sintomas do desejo edípico. Se, por um lado, ele não vacila em arquitetar e matar suas inimizades, por outro, quando se refere à tarefa de matar seu tio, Cláudio, ou seja, com a tarefa de assassinar o homem que matou seu pai e tomou o lugar deste, desposando sua mãe, Hamlet se confronta com o hesitar típico do conflito edípico, tendo em vista que, ao dar cabo da tarefa, realizaria, simultaneamente, seu desejo arcaico de parricídio e, consequentemente, uma insuportável constatação do horror derivado da correção de consciência própria do recalque (VIDAL, 2014, p.79-80).

Em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud (1969 [1900]) nos apresenta suas considerações sobre como o personagem Hamlet assume os sintomas do complexo de

Édipo, os quais se mostram clara e evidentemente marcados na aparição da figura fantasmática (paterna) e que, por não mais ocupar seu lugar entre os vivos, toma seu lugar na cena edípica:

> Hamlet é capaz de fazer qualquer coisa –salvo vingar-se do homem que eliminou seu pai e tomou o lugar deste junto a sua mãe, o homem que lhe mostra os desejos recalcados de sua própria infância realizados. Dêsse modo, o ódio que deveria impeli-lo à vingança é nêle substituído por auto-recriminações, por escrúpulos de consciência que o fazem lembrar que êle próprio, literalmente, não é melhor do que o pecador a quem deve punir. (FREUD, 1969 [1900], p. 281)

Notemos que Freud destaca justamente a hesitação, pois é esse o elemento que, na sua análise, escancara o revisitar incestuoso e parricida recalcado, ou seja, o protagonista da peça shakespeariana reflete a natureza inconsciente do complexo edípico, tal como compreendia Freud. Podemos até ver dois aspectos de conflito a serem apontados: o primeiro, relacionado ao temor próprio da ameaça de castração como punição ao desejo perpetrado contra aquele que assumira o lugar de seu pai; o segundo, pertinente ao reconhecimento, em Cláudio, dos seus mesmos desejos de deposição paterna e tomada de lugar ao lado de sua mãe, principalmente no que se refere ao fato de Cláudio tê-los "realizado".

O debruçar-se freudiano na literatura talvez tenha sido fruto não apenas de suas investigações frente às inquietações dos momentos de suas descobertas psicanalíticas, mas de um contato anterior com os clássicos,

que se tornou uma vocação útil aos seus anos de pesquisador. Em sua obra, Freud (1969 [1923]), além de recorrer aos clássicos da literatura como forma de dar contornos mais claros às inquietantes angústias tanto por ele, como pelos seus pacientes, mostra-nos sua inclinação à leitura de textos literários e seu fascínio pela escrita criativa, como nos apontou ao dizer que "quando era um jovem estudante, meu desejo de ler o imortal Dom Quixote no original de Cervantes levou-me a aprender, sem mestre, a encantadora língua castelhana" (FREUD, 1969 [1923], p.362).

Freud não nos traz a literatura apenas como um simples ponto de apoio para possíveis sustentações teóricas, isoladas e inertes. A primazia do pioneirismo freudiano vai além da mera aproximação entre os saberes psicanalíticos em relação ao texto literário, pois ele se aprofunda no instante em que adentra a cena da criação literária e põe à tona suas hipóteses acerca do assunto. Freud (1969 [1908]) via na escrita literária um acesso original e próprio dos escritores aos labirintos do inconsciente, como nos expõe de forma até bastante "palpável e lúdica" ao retratar a criação artística de uma brincadeira infantil, através de questionamentos como "Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma forma que lhe agrade?" (p.149). E, posteriormente, também ao afirmar que "O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério" (p.150). Adiante, neste mesmo texto, Freud ainda indica os

meandros que, para ele, fazem do texto literário um exemplar modelo de fuga ante as angústias impostas pala cultura, ao salientar que:

> A irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, consequências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia, e muitos excitamentos que si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer para os ouvintes e espectadores na representação da obra de um escritor. (FREUD, 1969 [1908], p. 150)

Em seu escrito *Um estudo autobiográfico*, Freud (1969 [1925]) retorna à cena edípica nas tragédias de Sófocles e Shakespeare, tratando da universalidade do tema nuclear das obras, sobretudo de como a intenção motivadora faz morada nas entrelinhas do texto e, principalmente, no inconsciente dos poetas:

> A escolha do poeta, ou sua invenção, de um assunto tão terrível parecia enigmática, assim como o efeito esmagador de seu tratamento dramático, e a natureza geral de tais tragédias do destino. Mas tudo isso se tornou inteligível quando se compreendeu que uma lei universal da vida mental havia sido captada aqui em todo seu significado emocional. O destino e o oráculo nada mais eram do que materializações de uma necessidade interna; e o fato de o herói pecar sem seu conhecimento e contra suas intenções era evidentemente uma expressão certa da natureza inconsciente de suas tendências criminosas. (FREUD, 1969 [1925], p. 79)

Mas, com efeito, a obra se torna mais produtiva quando Freud nos apresenta seu ponto de vista a respeito da característica criativa da escrita poética e artística em geral, apontando para uma similitude entre as figuras do artista e do neurótico, mostrando como o primeiro reage de forma a se manter satisfeito, mesmo regido pelo princípio da realidade. Nas palavras de Freud (1969 [1925]):

> O domínio da imaginação logo foi visto como uma 'reserva' feita durante a penosa transição do princípio de prazer para o princípio de realidade a fim de proporcionar um substituto para as satisfações instintuais que tinham de ser abandonadas na vida real. O artista, como o neurótico, se afastara de uma realidade insatisfatória para esse mundo da imaginação; mas, diferentemente do neurótico, sabia encontrar o caminho de volta daquela e mais uma vez conseguir um firme apoio na realidade. Suas criações, obras de arte, eram as satisfações imaginárias de desejos inconscientes, da mesma forma que os sonhos; e, como estes, eram de natureza de conciliações, visto que também eram forçados a evitar qualquer conflito aberto com as forças de repressão. (FREUD, 1969 [1925], p. 81)

Com as palavras acima, Freud nos faz entender um pouco de como a escrita literária é, sobretudo, uma escrita do sintoma, ou seja, ao pôr sua ficção no papel, o escritor não escreve apenas um texto, mas uma narrativa inconsciente de suas angústias, faltas e falhas constitutivas, a qual, mesmo não estando claramente marcadas ante o olhar do leitor, também segura a pena e a tinta no momento em que sua mão rabisca o papel. O escritor teria a capacidade de, mesmo estando regido pelo princípio de

realidade, inscrever nas entrelinhas a satisfação imaginária de seus desejos inconscientes, assim como os de seus leitores, mesmo que de forma indireta. Mas, na mesma obra, adverte que existem:

> "[...] dois problemas que sua teoria não poderá iluminar: a natureza do dom artístico e a técnica artística (o modo pelo qual o artista trabalha). Vemos assim que não era pretensão de Freud esgotar os enigmas da arte, além disso, para ele a investigação psicanalítica de uma obra artística não estragaria a fruição que a mesma pode proporcionar" (CAMPOS; CASTRO, 2014, p.63).

Assim como Freud o fez desde o início de suas postulações, utilizando o texto literário como elemento testemunhal para apontar a universalidade e atemporalidade das teorias fundadoras da doutrina psicanalítica, culminando em um pioneirismo duplo: o de dar forma a um novo método terapêutico de entendimento do psiquismo baseado na associação livre [39] e o de aproximá-lo da literatura, sem que, para isso, sobressaísse sua teoria em relação ao texto, à escrita literária e à particularidade dos escritores em relação ao acesso, que possuem, ao inconsciente. Dessa forma, mesmo que Freud tenha se debruçado sobre o clássico que remonta ao mito do rei grego, inicialmente, apenas com intuito de validar a existência de sua nova descoberta, é visível que seu

[39] "Método que consiste em exprimir indiscriminadamente todos os pensamentos que ocorrem ao espírito, quer a partir de um elemento dado (palavra, número, imagem de um sonho, qualquer representação), quer de forma espontânea." (LAPLANCHE; PONTALHIS, 2001, p.38)

progresso como pesquisador das particularidades da mente e como escritor de narrativas das angústias humanas o fez ter a sensibilidade e prudência de não sobrepor uma à outra, mas atribuir a cada uma sua importância no processo de investigação das lacunas que nos perfazem, dando contorno à interdisciplinaridade, ao diálogo de benefício mútuo de que, hoje, tanto psicanalistas como letrados se utilizam para fundamentar suas pesquisas.

Contudo, é importante salientar que, assim como Freud, não nos cabe, enquanto letrados e/ou psicanalistas, fazer algo como uma clínica do texto literário, tentar traçar o perfil psicológico de um autor ou personagem, assim como diagnosticá-los ou patologizá-los, haja vista que, em primeiro lugar, a psicanálise não tem o objetivo de clinicar escritores com base em suas obras, como consta nas palavras do próprio Freud (1969 [1913]), ao afirmar que "As forças motivadoras dos artistas são os mesmos conflitos que impulsionam outras pessoas à neurose e incentivaram a sociedade a construir suas instituições. De onde o artista retira sua capacidade criadora não constitui questão para a psicologia" (p. 222); segundo, porque a própria prática de analisar um autor afastado no tempo e espaço do contato direto com o psicanalista e, consequentemente, das ferramentas por ele utilizadas no processo analítico como, por exemplo, a associação livre, comprometem seriamente qualquer enquadre possível no *setting* psicanalítico.

Diante do exposto, evidencia-se que o nosso trabalho, seja como letrados ou psicanalistas, deve ser direcionado ao texto literário com vistas não a classifica-lo

clinicamente, mas, a partir das ferramentas que cada área dispõe, vislumbrar como as manifestações da psique acompanham a história do homem em seus registros escritos, assim como faz o analista ao buscar uma revisita do passado, da mitologia traumática do seu paciente, afinal, "o real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade" (HUYSSEN, 2000, p.16).

É por meio desse diálogo iniciado por Freud, e que damos continuidade com nossas pesquisas que, ao nos lançarmos sobre o texto literário, fundamentados pela teoria psicanalítica, podemos entender a primazia observada e comprovada pelo ilustre pai da psicanálise no que se refere à interlocução distinta que se constitui no testemunho das entrelinhas das obras literárias; esse reservatório que armazena singularmente a matéria própria da teoria e da clínica psicanalítica, por meio de suas referências, simbolizações, recuos, elementos velados, formas fantasmáticas e tantos outros elementos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. Ciência, coisa boa... *In*: MARCELLINO, Nelson (org). *Introdução às ciências sociais*. 12ª ed. Campinas: Papirus, 1988.

BELLEMIN-NÖEL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. Tradução de Álvro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMPOS, Marcelo Gonçalves; CASTRO, Júlio Eduardo de. Freud e a Literatura. In: *Psicanálise & Barroco em revista*. v. 12, n. 1: p. 59-73, julho de 2014. Disponível em:

<http://www.psicanaliseebarroco.pro.br/revista/revistas/23/PeBRev23_06_Campos.pdf> Acesso em 16 de março de 2021.

FREUD, Sigmund. (1900). A interpretação dos sonhos. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. IV. Trad. Sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1901). Psicopatologia da vida cotidiana. *In*: _____. Vol. VI. Trad. Sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1908) Escritores criativos e devaneios. *In*: _____. Vol. IX. Trad. Sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1913) O Interesse Científico da Psicanálise. *In*: _____. Vol. XIII. Trad. Sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1914). Introdução ao narcisismo. *In*. *Obras completas* (Paulo César de Souza, Trad., Vol. 12). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. (1923) Carta ao Señor Luis Lopes-Ballesteros y de Torres. *In*: _____. Vol. XIX. Trad. Sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. (1925). Um estudo autobiográfico. *In*: _____. Vol. XX. Trad. Sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

HALBERSTADT-FREUD, Hendrika. Electra versus Édipo. *In*: *Psyche*, São Paulo, v. 10, n. 17,p. 31-54,jun.2006. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=

sci_arttext&pid=S1415-11382006000100003&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 16 março 2021.

HUYSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise* (P. Tamen, trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MASSON, Jeffrey Moussaieff. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

NEUTER, Patrick. *Dicionário de psicanálise*: Freud & Lacan, 1ª Ed. Salvador: Álgama, 1994.

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

VIDAL, Paulo. Édipo sem complexo, Hamlet edípico. In: *ECOS*: Estudos Contemporâneos da Subjetividade; Vol. 4, N. 1, 2014, p. 76-89. Disponível em: <http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/ecos/article/view/1295/976> Acesso em 14 de março de 2021.

WINOGRAD, Monah; MENDES, Larissa da Costa. Mitos e origens na psicanálise freudiana. In: *Cad. Psicanál.* – CPRJ, Rio de Janeiro, v. 34, n. 27, p. 225-243, jul./dez. 2012. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cadpsi/v34n27/a13.pdf > Acesso em 17 de março de 2021.

CAPÍTULO 8

DO GOZO DE *EROS* À AGONIA DE *THANATOS*: DESEJOS NEFASTOS SOB A PENA MACHADIANA

Silvio Tony Santos de Oliveira [40]
Orientador: Hermano de França Rodrigues[41]

Os suicídios são homicídios tímidos; masoquismo em vez de sadismo.
Cesare Pavese[242]

1. Introdução

A história e, consequentemente, a compreensão sobre a sexualidade humana pode ser tranquilamente cindida em dois períodos: um anterior e outro posterior às contribuições teóricas freudianas. Se, inicialmente, a sexualidade se apresentava como restrita a padrões heteronormativos para fins de perpetuação da espécie, a partir do pai da psicanálise, temos uma sexualidade imbricada com o gozo[43] e que se manifesta através de sua característica plástica, algo que nos permite afirmar que a sexualidade apresenta nuances indelimitáveis.Um

[40] Mestre em Literatura pela Universidade Federal da Paraíba e doutorando em Literatura pela mesma instituição.
[41] Doutor em Letras – Português pela Universidade Federal da Paraíba.
[42] 1908-1950) – Escritor e poeta italiano defensor ferrenho dos ideais antifascistas.
[43] O termo gozo é desenvolvido na teoria lacaniana e diz dos sentimentos de prazer e sofrimento que, ao mesmo tempo, estabelecemos com o mundo a nossa volta.

exemplo que demarca a interseção freudiana no campo da sexualidade é a visão científica acerca do sadomasoquismo.Anteriormente a Freud, aliás, existia para alguns nomes da ciência do século XIX uma cisão entre os termos sadismo e masoquismo.

O psicopatologista Albert Von Schrenck-Notzing (1862- 1929) introduziu o termo algolagnia para abarcar as práticas ou os indivíduos que conseguiam o prazer através da dor. Já nessa definição podemos observar uma separação entre sadismo e masoquismo. Um dos defensores desse posicionamento teórico foi Richard Von Krafft-Ebing [44] (1840- 1902). Para este, sadismo e masoquismo eram termos que se opunham quanto às suas manifestações nos sujeitos envolvidos e suas práticas. Nessa perspectiva, enquanto o sádico é caracterizado pelo indivíduo que se satisfaz impondo a dor ou subalternizando o parceiro, o masoquista seria o inverso, ou seja, aquele que se satisfaz ao receber castigos impostos pelo outro. Ainda ressaltamos que tais práticas, na perspectiva de Krafft-Ebing, são concebidas como *patho*s, relegando-as a marginalidade.

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

[44] Psiquiatra alemão que desenvolveu estudos acerca das manifestações sádicas/masoquistas.

Logicamente, se tais práticas eram consideradas, na época como perversas, o psicanalista vienense coloca todos os seres como constituídos pelos desejos perversos.

É salutar mencionar que essas práticas estão presentes em todos os períodos da história e em diversos contextos culturais da sociedade. Esta pesquisa tem por objetivo desenvolver reflexões acerca das configurações melancólicas e sadomasoquistas estabelecidas entre os personagens do conto *A causa secreta*, de Machado de Assis. A narrativa envolve os personagens: Ana Luísa, Fortunato (casados) e Garcia. Os três mantêm imbricações psíquicas que transitam entre a dor e o prazer, proporcionando assim um gozo corrosivo entre os mesmos. Constatamos que as manifestações sadomasoquistas se estabelecem entre os limites do físico e da *psiqu*e e se constroem tensões conflituosas com padrões morais e subjetivos. Na próxima seção, tratamos de discorrer sobre as formulações teóricas psicanalíticas que se debruçam sobre
o fenômeno do sadomasoquismo.

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

O sadomasoquismo se enquadra no âmbitos das parafilias, ou seja, práticas eróticas que transgredem a relação genital. Falar dessas práticas é, assim, recorrer às ideias freudianas postuladas nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905). Nesse texto, de acordo com Freud, a pulsão libidinal não se direciona ou obtém um objeto específico ou, dito de outra forma, a pulsão libidinal

não é determinada pelo objeto.

Esse aspecto, ao nosso ver, é fundamental para uma concepção plástica da sexualidade, que Freud postulava, em desacordo com a visão de sua época, Vale salientar que essa perspectiva abre espaço para a aceitação da existência de múltiplas vivências da sexualidade. Ainda nesse texto, Freud (1905) afirma que todos os seres são constituídos a partir de pulsões parciais como o sadismo. Inicialmente, o psicanalista vienense concebe o masoquismo como um retorno da pulsão libidinal sádica sobre o próprio ser. Tal processo se daria na fase pré-genital, mais precisamente, fase anal. Assim, vejamos como o processo é descrito:

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

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

Tal posicionamento é ratificado no texto *Metapsicologia* (1920). Pode-se notar, aqui, a indicação

deste movimento de reversão intrínseco à pulsão, pois, para Freud, por definição a pulsão sado-masoquista é auto-erótica como toda pulsão parcial. (VALLAS, 1990, p.64). Contudo, em nosso entendimento, a fase anal do desenvolvimento psicossexual nos evidencia a essência humana da obtenção do prazer pela imposição ou submissão a dor. Desde a mais tenra idade, o sujeito logra gozo através dos estímulos que impõem ao próprio corpo. As pulsões sádicas de dominação, submissão, dirigidas ao objeto (o eu – próprio corpo) são recebidas e, sob os efeitos dessas pulsões, revertem tais sensações em gozo masoquista.

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

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

respectivos cuidadores. Entre as três construções da alegoria fantasmática possível: "*o pai bate numa criança que eu detesto"*,"*eu sou espancada pelo pai*" e "*bate-se numa criança"* as duas últimas são as mais significativas para a discussão sobre o masoquismo.

Na primeira construção, temos uma criança que, ao ser espancada pela figura paterna, sente um prazer e a obtenção de um gozo inestimável. O desejo de se colocar passivamente como objeto de desejo desse pai desenvolve um sentimento de culpa que devasta o sujeito. Ao ser espancada, essa criança atinge seu gozo, ser punida por sua culpa e uma satisfação sexual por estar passivamente como objeto do outro.

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

Quanto aos homens, com uma perspicácia muito particular, Freud postula que antes da cena "sou espancada pela mãe" existiria nos escombros do inconsciente a cena de espancamento feito pela figura paterna. O menino se

coloca de forma passiva e deseja ter relações objetais com a figura cuidadora do mesmo sexo. É dessa posição feminina que se originaria o masoquismo masculino. "Com efeito, um menino pode desempenhar o papel passivo, eminentemente feminino, de ser a coisa do pai e fazê-lo gozar". (NASIO,2015, p. 31). As imbricações entre o sadismo e o masoquismo são indissociáveis. As posições de atividade e passividade se imbricam. O sádico, ao impor seus castigos ao parceiro (atividade), identifica-se com a posição de submissão do outro. Seu gozo também vem dessa identificação.

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

3. Entre paixões e desejos: as nuances sob o véu sadomasoquista

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

Valter da Rosa Borges

Nossa análise se detém sobre os personagens Fortunato, Maria Luisa e Garcia, tendo como pedra

angular as características fusionais entre os sujeitos desejantes na busca de um gozo inefável que os tornam entrelaçados. Aliás, essas relações ficam evidentes nas primeiras linhas da narrativa, pois "como os três personagens aqui presentes estão agora mortos e enterrados, tempo é de contar a história sem rebuço." (CAUSA SECRETA, 1885, p. 1). Em passagem inicial da narrativa, o Sr. Fortunato Gomes da Silveira, enigmático desde as primeiras linhas, mostra-se encantado por uma cena de peça teatral composta por requintes de violência e crueldade. Vejamos como é descrita a atenção dispensada pelo personagem à cena mencionada:

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

O narrador, ao que parece, deixa-nos de forma sutil, a descrição de uma satisfação peculiar do personagem em relação aos momentos teatrais que encenam a dor imposta ao corpo do outro Interessante mencionar que tal avidez por esses instantes dolorosos não é notada por ninguém da plateia, apenas por Garcia, "a tal ponto que o estudante suspeitou haver na peça reminiscências pessoais do vizinho." (A CAUSA SECRETA, 1885, p. 1).

Desta forma, é através de Garcia que o leitor tem acesso aos aspectos oniscientes dos outros dois

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

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

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

Outro fator a ser destacado é sobre a natureza humana constituída a partir dos enlaces entre sexualidade e agressividade. Em *Além do princípio do prazer (1920),* o pai da psicanálise discorre acerca das pulsões de vida e

morte que constituem a natureza humana. Segundo o referido autor, todos nós somos constituídos a partir dos desejos eróticos e de destruição e que, por meio da catexia, dirigimos aos objetos presentes no mundo.

Essas forças se encontram, desde os primórdios da infância, em constante conflito, ora uma subjugando ou prevalecendo sob a outra. Nessas passagens que simulam o desejo sádico de Fortunato, temos metáforas que encenam o acorrentamento de *Eros* por *Thanatos*. A causa secreta de todos nós é nossa tendência destrutiva e dominadora. Ao contrário de um discurso humanista, por vezes, defendido no senso comum e nas práticas culturais como a religião, o sujeito é resultado dos conflitos existências entre sentimento opostos, mas que, ao mesmo tempo, mantêm-se fusionados: amor/ódio; prazer/angústia; satisfação/frustração; vida/morte.

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

A expressão pulsional de *Thanatos* que impulsiona o desejo sádico de Fortunato é conhecida por Maria Luisa. As práticas de satisfação sádica provocam na esposa de

Fortunato uma subjugação. Ela aceita resignada, contrariada, porém passiva, as ações do marido. Essa opressão moral pode ser constatada na visita para um almoço de domingo feita ao casal pelo jovem jovem médico: "Garcia, à segunda vez que lá foi, percebeu que entre eles havia alguma dissonância de caracteres, pouca ou nenhuma afinidade moral, e da parte da mulher para com o marido uns modos que transcendiam o respeito e confinavam na resignação e no temor."(A CAUSA SECRETA, 1885, p. 4).

Na ocasião, Garcia relata a Maria Luísa acerca dos préstimos de socorro que o marido realizou a um ferido a punhal dias antes. Ao saber, a mulher fica radiante como se a esperança de recuperar um objeto a tempos perdido – a bondade e generosidade humana do marido- saltasse-lhe os olhos. Contudo, diante do desdém de Fortunato e frieza frente à boa ação narrada, Maria Luísa se resignou em seu silêncio e frustração mórbidos. A situação para ela se agravou em virtude da abertura da casa de saúde, feita em sociedade entre o marido e Garcia:

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

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

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

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

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

p. 179).

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

Garcia, por sua vez, transforma-se em um visitante constante e íntimo do casal. A comunhão dos interesses encurtou os laços de intimidade. "Garcia tornou-se familiar na casa; ali jantava quase todos os dias, ali observava a pessoa e a vida de Maria Luísa, cuja solidão moral era evidente." (A CAUSA SECRETA,1885, p..5). Diante dos acontecimentos, o amor adentrou sorrateiramente em seu peito. O prazer da conquista velada pelos valores morais anti- adultério colocavam o referido personagem em uma situação angustiante e desamparada diante de seus desejos. Contudo, se diante dos impedimentos morais não poderia possuir o objeto de

desejo, o personagem goza dessa posição de eterna conquista. Goza de um amor que, ao mesmo tempo, é sinônimo de prazer e sofrimento. Goza em poder observar o corpo que deseja, mas angustia-se por não poder possuí-lo.

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

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

Apesar dos clamores do médico para findar tais atos, Fortunato diante dos olhos dos outros dois se satisfazia calmamente de cada instante de dor e de cada parte do corpo mutilada do miserável animal. Agora mais que nunca a causa secreta de Fortunato era conhecida por todos. A ação no animal de certa forma ocasionou um sofrimento psíquico na esposa e em Garcia. O sadismo de um encontrou seu complemento no masoquismo dos outros dois através do sofrimento do animal.

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

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

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

> Garcia tinha-se chegado ao cadáver, levantara o lenço e contemplara por alguns instantes as feições defuntas. Depois, como se a morte espiritualizasse tudo, inclinou-se e beijou-a na testa. Foi nesse momento que Fortunato chegou à porta. Estacou assombrado; não podia ser o beijo da amizade, podia ser o epílogo de um livro adúltero. Não tinha ciúmes, note-se; a natureza compô-lo de maneira que lhe não deu ciúmes nem inveja, mas dera-lhe vaidade, que não é menos cativa ao ressentimento. Olhou assombrado, mordendo os beiços. Entretanto, Garcia inclinou-se ainda para beijar outra vez o cadáver; mas então não pôde mais. O beijo rebentou em soluços, e os olhos não puderam conter as lágrimas, que vieram em borbotões, lágrimas de amor calado, e irremediável desespero. Fortunato, à porta, onde ficara,

> saboreou tranqüilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa. (A CAUSA SECRETA, 1885, p. 8)

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em especial, no *corpus*, temos três personagens neuróticos que buscam caminhos obscuros e soluções para os conflitos relacionados aos seus desejos inconscientes. Em constante tensão com a cultura, eles se revezam em posição de atividade e passividade que culmina em fusionamentos sadomasoquistas, que assumem a função de um véu que encobre suas angústias, desamparos, prazeres e, consequentemente, gozos A causa secreta de todos os personagens – ou seja – seus desejos primitivos e suas angústias guardados no íntimo de suas subjetividades são colocados às escancaras a partir das dependências que se entrelaçam na busca de gozos que resultam no reconhecimento de todos como seres desejantes. Assim,

não é por acaso que o narrador afirma que todos estão mortos e enterrados, uma vez que, se não sucumbiram diante da morte física – como Maria Luísa – padeceram de morte moral como Fortunato e Garcia.

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

FREUD, Sigmund. *Metapsicologia* (*1920). In. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud***.** Vol. XVIII**.** Rio de janeiro**,** Ed. Imago, 1974. FREUD, Sigmund. *O problema econômico do masoquismo* (*1924). In. Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud***.** Vol. XIX Rio de janeiro**,** Ed. Imago, 1974.

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

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

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

VALLAS, Patrick. *Freud e a Perversão*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed, 1990 WELLDON, Estela V. *Sadomasoquismo*. Tradução Pedro Dantas *In*: *Conceitos de psicanálise*. Vol. III. Rio de Janeiro, Ed. Segmento Duetto, 2005.

QUER SABER MAIS SOBRE A EDITORA OLYVER?

Em www.editoraolyver.org você tem acesso a novidades e conteúdo exclusivo. Visite o site e faça seu cadastro!

A Olyver também está presente em:

facebook.com/editoraolyver

@editoraolyver

Instagram.com/editoraolyver

EDITORA
OLYVER
www.editoraolyver.org
editoraolyver@gmail.com

Capa 2