



COLEÇÃO PÓS LETRAS

*Da putrefação do corpo
ao aniquilamento social e
psíquico: as faces da morte
em A desumanização, de
Valter Hugo Mãe*

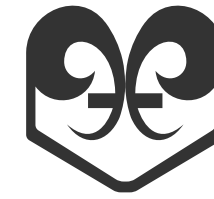


VOLUME 10

Letícia Simões Velloso Schuler
Eider Madeiros
Hermano de França Rodrigues



Desenho em tinta sobre cartolina - Pilar Roca



COLEÇÃO PÓS LETRAS

Conselho Editorial



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

Projeto Gráfico:

CDM Design e Consultoria Empresarial Ltda
Camille Barbosa de Aquino
Roberta Lima Designer

Diagramação:

Roberta Lima Designer

Da putrefação do corpo ao aniquilamento social e psíquico: as faces da morte em A desumanização, de Valter Hugo Mãe



Letícia Simões Velloso Schuler
Eider Madeiros
Hermano de França Rodrigues

S386p Schuler, Letícia Simões Velloso.
Da putrefação do corpo ao aniquilamento social e psíquico:
as faces da morte em A desumanização, de Valter Hugo Mãe /
Letícia Simões Velloso Schuler, Eider Medeiros, Hermano de
França Rodrigues. - João Pessoa: Editora do CCTA, 2021.
(Coleção Pós Letras; v.10)

Recurso digital (1,92MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN: 978-65-5621-192-3

1. Morte e Literatura. 2. Morte - Aspectos psico-sociais.
3. Morte e Cultura. I. Medeiros, Eider. II. Rodrigues, Hermano de
França. III. Título.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 128:82

Elaborada por Susiquine Ricardo Silva – CRB 15/653

Sumário



09	Lista de Figuras
12	Introdução
16	Breves retratos históricos e estéticos da marcha da morte
36	Delineações do inconsciente psicanalítico face à morte
54	Um olhar sobre a arte da vida e a morte na arte de Mãe
74	Considerações Finais
76	Referências
82	Sobre os autores e a autora

Lista de Figuras



Figura 1 – Madonna (1895)	32
Figura 2 – Ninã con máscara de calavera (1938)	32
Figura 3 – Morte e vida (1915).....	33
Figura 4 – Retrato do suicídio de Evelyn Francis McHale, popularmente conhecido como “O suicídio mais belo” (1947).....	34

Túrgida-mínima
Como virás morte minha?

Intricada. Nos nós.
Num passadiço de linhas.
Como virás?

Nos caracóis, na semente
Em sépia, em rosa mordente
Como te emoldurar?

Afilada
Ferindo como as estacas
Ou dulcíssima lambendo?

Como me tomarás?
(Hilda Hilst)

Introdução



A morte age de maneira indiscriminada, nivelando os seres humanos a um único destino. Sua presença, independente de civilizações e de culturas, em muitas ocasiões inquietou, angustiou e aterrorizou. Houve momentos em que a busca por maneiras de afastá-la dos olhares se fez presente, e, as tentativas de reprimi-la ou encobri-la foram recorrentes, o que colaborou, por exemplo, para a consolidação de tabus à morte. Muito raramente, esse enigma que é o fim da vida fora encarado como uma fase tranquila de nossa própria existência. Assim, cada época, cultura e sociedade resignificou a morte à sua maneira, com suas tradições, crenças e costumes. Entretanto, talvez, esses comportamentos não tenham ficado restritos a tempos passados, já que ainda não houve superação ou descoberta do segredo para a imortalidade.

First man (2017), um documentário que propõe expor a evolução biológica humana, destacando os avanços conquistados por alguns de nossos ancestrais grandes símios, esboça, de modo muito singular, a maneira pela qual o fim da vida foi recebido, por exemplo, pelos Toumai⁰¹. Em uma das cenas, um filhote é atacado por um jacaré durante os breves momentos em que está sozinho, tornando sua morte algo inevitável. Por não conseguir assimilar o ocorrido e por aquela realidade lhe ser ininteligível, a mãe arrasta o corpo morto do filhote por algum tempo. Isso nos mostra que, para ela, não houve a associação entre o letal acontecimento e o fato de o corpo do filhote não mais responder aos estímulos que ela provoca a fim de despertá-lo para seguir o bando.

Fica claro que, até então, para essa espécie, a morte ainda não tinha o mesmo sentido que o nosso. A morte estabelece um limite de sentido que lhe é intransponível, restando reagir com negação – comportamento este, que é retratado nas ocasiões em que o filhote tem seu corpo carregado – que dá início ao luto. Naturalmente, o mistério que a morte carrega, permanece, e, para sentirem a realidade menos insustentável e para tentar criar um sentido ao que vem depois dela, os Toumai velam, de certa forma, o corpo morto. É nesse momento também que percebemos os primeiros possíveis indícios dos ritos fúnebres, que nos acompanham até a contemporaneidade.

⁰¹ De nome científico Sahelanthropus tchadensis, o Toumai é o fóssil mais antigo de um homínido descoberto até então.

Mas, a morte, pode nos conduzir a outras reflexões para além daquilo que comumente nos defrontamos, ou seja, entre ter a certeza que ela vem, sem saber muito de onde ela vem, ou aonde nos leva. Pensando nisso, nossa pesquisa se divide em três momentos que carregam consigo suas singularidades, mas, ao mesmo tempo, suas aproximações, possibilitando o diálogo entre diferentes campos de saber, tendo sempre como guia, a literatura.

A construção de linha de reflexões tem início com a constatação de que a morte foi, e ainda é, para muitos escritores, inspiração para a elaboração de suas narrativas. Nossa proposta se baseia em observar, em primeiro lugar, de forma historicamente situada, a maneira pela qual a noção de morte pode ser descrita e assimilada em alguns textos literários, desde algumas das epopeias ocidentais a exemplos da literatura de testemunho contemporânea. Para tanto, um recorte foi necessário e algumas épocas e obras foram privilegiadas, considerando as limitações de nos debruçarmos sobre cada uma delas.

A noção de cultura foi o nosso ponto de partida para a seção seguinte, ao acreditarmos que o pós-guerra e seus efeitos, a modificaram. Nesse sentido, nosso olhar recai sobre algumas tradições locais que resignificaram a ideia de finitude, em confronto com aquilo que era propagado em países europeus, e, cada uma com suas particularidades, vêm reintroduzindo a morte nas suas formas de manifestação cultural nativa. A fim de ilustrar essa questão, contemplamos alguns elementos de destaque dos povos africanos, dos mexicanos e dos ameríndios da Amazônia. É ainda nesse ponto do nosso capítulo que outros conceitos, que se situam no contemporâneo, são abordados.

Percebemos que a morte, além de cultural, pode ser vista sob uma perspectiva estética. Dessa forma, conseguimos apreender que ela reflete algo do obscuro e do sombrio, mas, que também pode se enquadrar, quando representada, dentro daquilo que é do sublime, mesmo que muito pressuponha ou possa se reservar a expor algo do feio. As artes plásticas, os textos literários e o cinema cumprem esse papel de dar corpo e voz à morte e a partir de alguns exemplos elencados, se evidencia que ela não é evitada ou desenhada com traços sempre macabros, mas com adornos que naturalizam e a recolocam sob outro foco nas representações artísticas.

De maneira a dialogar, embasar teoricamente nossa pesquisa e privilegiar a literatura, nosso enfoque recai, ao longo do segundo capítulo, sobre a teoria psicanalítica freudiana. Buscamos discutir o entendimento e as conclusões distribuídas ao longo de alguns de seus escritos que, de certa forma, contribuísem para nosso pensamento em torno da morte. Percebemos que para além do cultural, o tema também se reverbera a nosso inconsciente, revelando e justificando alguns comportamentos do sujeito.

Retomando como referência o documentário citado anteriormente, em determinada fase da evolução das espécies, somos convidados a assistir ao surgimento das histórias orais, quando, ao redor da fogueira, os homínidos evocam o passado, falam do futuro, recontam histórias e imaginam o que pode haver nas terras que estão além do horizonte. Não muito depois desse período retratado, a palavra narrada se transmutará em escrita, abrindo, assim, possibilidades de explorar a capacidade interpretativa

e de registrar a realidade com a própria saída da pré-história. Sendo assim, é nesse lugar que a literatura, ainda que arcaica, passará a fluir, movimentará o imaginário humano e se consolidará como esse campo plural. Porém, é importante salientarmos que tal fato merece destaque por ser uma mudança do contexto histórico do período e, as histórias contadas, sejam com a oralidade ou a escrita, cada uma em seu tempo, permanecem vivas enquanto instrumentos que instigam a imaginação da humanidade.

Ao considerarmos que a literatura permite que a nossa sujeição, de indivíduos que pensam e falam, aflore, percebemos que a viabilidade de um diálogo entre essa arte das letras e o campo de saber desenvolvido por Sigmund Freud, se faz presente. Além disso, ao revisitarmos alguns dos textos elaborados pelo pai da psicanálise, notamos neles a forte influência da literatura, das artes plásticas e da escultura.

Entendemos, portanto, que a teoria psicanalítica, mais especificamente, aquela consagrada por Freud, é um dos elementos fundamentais que nos auxilia durante o processo de decifração de uma obra literária, tendo em vista que a subjetividade atravessa e se faz presente em ambos os campos de saber.

Ao longo do tempo, a busca por respostas para os mistérios que envolvem nossa existência tornou-se inevitável, assim como os questionamentos e explicações em torno desses caminhos encontrados. Freud, ao pontuar seus entendimentos a respeito da cultura em alguns de seus textos, desenvolve ideias que versam sobre o tabu da morte e o tratamento dado aos mortos pela civilização. Além disso, em meio ao contexto de guerra, ele reflete e questiona acerca das atitudes humanas e da destruição que fomos capazes de causar a nossos iguais, e afirma que, em nosso inconsciente não ocorre a inscrição da morte, pois não conseguimos lidar com ela plenamente. A angústia e o medo diante da incerteza nos dominam, e a negação se torna uma alternativa indesejável. Portanto, dificilmente a encaramos como algo próprio de nossa natureza, por mais que ela nos seja.

A elaboração de possíveis antídotos contra a certeza da morte pode ser comumente observada no cerne de diversas culturas, e as religiões não se distanciam desse lugar de criação de respostas de alívio. Freud, ao mencionar, de maneira geral, os ideais religiosos, tece críticas e os questiona, além de considerar a religiosidade como uma simples ilusão.

Da mesma maneira que ela se constitui como relevante elemento cultural, a morte também se revela em nossa psique. Isso fica evidente no momento em que a compreendemos como esse fenômeno capaz de representar a ausência, a perda e a separação. O luto, este afeto que advém quando alguém amado morre, carrega consigo uma série de fases de enfrentamento, que se caracterizam como reações comportamentais. Nesse sentido, a melancolia também pode acontecer como um processo de desabamento psíquico e, por sua vez, manifesta algumas características no sujeito que nos permite diferenciá-la do luto.

A relevância da literatura e sua profícua interface com a psicanálise nos levou a esse percurso trilhado, caracterizado por uma delimitação que buscou tecer conside-

rações que abarcam o fenômeno da morte e sua manifestação na arte e na cultura. Na parte final de nosso trabalho, direcionamos nosso olhar para o corpus, uma das obras que compõem a literatura escrita em terras lusitanas, intitulado *A desumanização*.

Dentre os autores contemporâneos, Valter Hugo Mãe figura como um dos mais importantes representantes da literatura portuguesa. Sua obra, composta de poesia, de teatro, de crônicas, de contos e de romances, tem sido bem recebida pelo público por, principalmente, conseguir trabalhar com a linguagem de maneira sutil e bela, de modo a alcançar em seus leitores a verve das emoções e o horizonte do encantamento. Além de abordar temas que, muitas vezes, nos devolvem àquele lugar de seres reflexivos e hominídeos curiosos ao redor da fogueira, ao nos revelar comportamentos que dizem da crueza da própria natureza humana.

Diante da força que a obra emana, selecionamos como corpus um de seus últimos romances publicados até então. Assim, nossa pesquisa, seguindo uma metodologia do tipo descritiva explicativa, se propõe a investigar a morte em *A desumanização*, por meio de uma leitura que nos possibilite lançar um olhar diante não apenas da morte no seu sentido biológico, de putrefação do corpo, mas também no seu sentido de aniquilamento social e psíquico e em como, de certa maneira, essas noções estão entrelaçadas entre si. Percebemos, então, que a morte não é algo a ser enfrentado exclusivamente ao final de nossa existência.

Observar as relações estabelecidas entre as personagens é de grande relevância para a análise de nosso corpus. Halldora, nossa protagonista, – desde a morte de sua irmã gêmea, Sigridur –, passa a ser vista, pela sua mãe e pela comunidade, como a menos-morta. Daí, sugerimos que a morte, em suas diversas manifestações, sonda a personagem desde então, atravessando suas relações e afetando sua trajetória. A morte se torna a grande companheira de seus dias nos fiordes islandeses.

1

Breves retratos históricos e estéticos da marcha da morte



Ao entender que a morte se configura como elemento que nos possibilita inúmeros olhares, algumas escolhas foram necessárias para este capítulo inicial. Optamos por tentar compreendê-la em sua relação com o indivíduo em alguns aspectos históricos, sociais, artísticos, culturais e literários, ainda que, em determinado momento, tais elementos estejam imbricados entre si.

Situar a morte, historicamente, nos coloca diante de uma multiplicidade de questões políticas, sociais, culturais e ideológicas. Assim, para enfatizar o eixo principal de nosso trabalho, o início do capítulo foi construído a partir de uma demarcação histórica com base na literatura. Nosso recorte seguiu uma cronologia que privilegiou épocas e obras que contemplassem os muitos olhares lançados sobre a morte, percorrendo desde algumas epopeias de referência canônica a alguns exemplos da prosa contemporânea, e situando-nos especificamente até o período do pós Segunda Guerra Mundial.

O pós-guerra gerou uma nova configuração na noção de cultura. Diante disso, nesse momento, tradições locais não eurocêntricas ganharam espaço e a noção de finitude da vida foi ressignificada, por exemplo, pelo regaste de saberes de africanos, de mexicanos e de ameríndios da Amazônia, cada um com suas crenças e maneiras de elaborar tal ideia. Mas, para além disso, a contemporaneidade também problematizou as causas e efeitos das duas grandes guerras e a concepção de “cultura da morte” vem se tornar pertinente, sobretudo para a reflexão continuada sobre a morte. Com isso, optamos por discutir brevemente os conceitos de necropolítica⁰², fim do indivíduo e morte social⁰³.

Ao percebermos a busca humana de representação formal à morte, contemplamos, na última parte das discussões propostas neste capítulo, a arte em algumas diferentes manifestações, mais especificamente a terceira, a sexta, a sétima, a oitava e a nona. Partindo do conceito estético do sublime, como aquele que lida com o obscuro e o sombrio, entendemos que a morte se insere neste lugar, mas, também pode ser contemplada como pertencente ao feio. Diante disso, traçamos um percurso que se baseou numa seleção de pinturas das artes plásticas, que corporificassem a morte, de textos da literatura, que dessem voz a ela como personagem, por exemplo, e da fotografia e do cinema que, cada qual com suas particularidades, também retratassem a morte.

⁰² Entendemos por necropolítica, a partir de Mbembe (2018), o processo que está associado à noção de maquinário sócio-estatal da morte. É uma prática política em que vidas perdidas em nome da manutenção do status quo têm menos importância do que a perda do lucro de alguns mantenedores do poder e perpetuadores da ideia de que a morte, como solução para as crises econômicas, é necessária a certas parcelas populacionais que não entregam resultados suficientes e lucrativos, na exploração que embasa o sistema capitalista-neoliberal.

⁰³ Por fim do indivíduo, o compreendemos como um conceito que se relaciona à constatação de que a noção de “indivíduo” esmaeceu mediante a aceção filosófica de que todos estão ou vivem, atualmente, sujeitos, em maior ou menor grau, a um modo de vida estabelecido via sujeição, domesticação, vigilância, disciplina, controle e desempenho. A sua subjetividade, que se afasta da noção de individualidade como supremacia da liberdade, do singular, do individual simbólico e universal, se assujeitaria, assim, cada vez mais, através de constantes reformulações na sociedade e na cultura, a modos e normas que lhe são compulsórios. O indivíduo, em sua psique, residiria, para mais ou para menos, neste horizonte entre ser sujeito e reconhecer-se como tal dentro de um mecanismo de subjetivação que não lhe é exclusivo.

1.1 Inscrições literárias da morte em momentos da história

Surpreendemo-nos com a morte como se ela não fosse o único fenômeno absolutamente previsível.
(Carlos Drummond de Andrade)

Como todo elemento social e cultural, a morte também tem sua história. Desde as primeiras civilizações, ela é questionada, pensada, representada e cultuada. As transformações na concepção dos vivos em relação ao tema do fim da vida, nos remete a uma reflexão que se dá historicamente interferida, de tal modo que é preciso privilegiar as mudanças, as doenças, as guerras, a religião, a literatura e alguns pensamentos que se faziam presentes e que marcaram cada período, para que a noção de morte, em cada tempo, seja resgatada de forma aproximadamente nítida.

As relações que podem ser vislumbradas entre a história do mundo ocidental e a literatura nos proporcionam um ponto de partida para a reflexão; esta última priorizando suas estéticas, enquanto a primeira apresenta suas maneiras de delinear um período, o que as tornam singulares, mas não menos distantes. A história e a literatura conservam uma memória e auxiliam na construção da identidade de um povo, por exemplo. Com isso, lançamos um olhar à maneira pela qual os indivíduos integravam, assimilavam e estabeleciam relação com a morte, por meio do artefato cultural da escrita.

Historicamente situado antes dos textos bíblicos, de Homero e de Hesíodo, o poema que narra uma das versões do mito de Gilgámesh tem seu fragmento mais antigo datado do ano de 2100 a.C. Ele que o abismo viu tem autoria atribuída a Sin-léqi-unnínni (séc. XIII a.C.) e nos apresenta a tradição epopeica acádia ao narrar as aventuras, feitos heróicos e experiências existenciais do quinto rei de Úruk, Gilgámesh, que o levaram a compreender os limites impostos pela própria natureza humana, até mesmo para alguém como ele, dois terços divino e um terço humano. Em certo momento do poema, a deusa Arúru cria, a partir da argila, aquele que se assimilaria a um homem primitivo, nomeado Enkidú, e que deveria estar à altura do rei de Úruk, a fim de reter a tirania deste. Porém, após uma batalha, eles vêm se tornar grandes companheiros.

Mais adiante, a morte abala essa amizade, deixando Gilgámesh enlutado pelo amigo que se foi, diante da única certeza que carregamos conosco, a brevidade da vida humana, pois, “ser homem, portanto, é antes de tudo saber-se mortal.” (BRANDÃO, 2018, p. 254), e que não há esperança de nos salvarmos dela. Assim, Gilgámesh, diante do luto, reflete e adquire consciência: “Morro eu e como Enkidu não fico? /Luto entrou-me às entranhas, /A morte temo e pela estepe vago.” (SIN-LÉQI-UNNÍNINI, 2018, p. 104).

A morte de um herói, aspecto este que, de maneira similar, também acompanha a história de outras civilizações da Antiguidade, está envolta por uma certa prática, de velar e enaltecer a vida do morto. A preparação dos ritos fúnebres é o momento em que são apresentadas as oferendas ao morto. No texto, percebemos que há os ritos, as honras e as oferendas a Enkidu, em que a participação de Gilgámesh é fundamental.

Além disso, há a crença de que aqueles que, em vida, exerceram certo poder perante os outros, ao morrerem, devem se despojar de suas coroas, vestimentas e adornos, e, totalmente nus, descerem à terra dos mortos sem nada que os coloquem em posição de superioridade. (BRANDÃO, 2018). Fica claro, portanto, que os ritos prezam mais pela espiritualidade do que pela materialidade, seja do corpo ou daquilo que ele conquistou em vida.

A tradição mesopotâmica nos revela que a morte foi imposta aos homens pelos deuses sem, naturalmente, lhes revelar o dia em que a vida seria espiada. Nesse sentido, Brandão (2018) afirma que há duas possibilidades para o momento em que os deuses impuseram tal fenômeno, fazendo referência a outros escritos. A primeira delas aparece no Proeminente entre os reis, versão da Babilônia antiga do mesmo poema, em que “a morte foi imposta à humanidade no momento mesmo de sua criação” (BRANDÃO, 2018, p. 273). Já a segunda possibilidade está descrita em A morte de Bilgames (O grande touro selvagem), poema sumério, em que há o momento no qual o herói ouve dos próprios deuses o motivo que os levou a tomar a decisão de privar a humanidade da vida eterna.

Na Grécia, onde o gênero trágico deu seus primeiros passos, o fardo da mortalidade é incorporado em muitos de seus escritos, inclusive nas epopeias, textos que têm sua importância reconhecida na própria definição do cânone universal.

Duas grandes epopeias gregas, produzidas durante o período arcaico da literatura pertencente a essa civilização, cujas obras estão situadas no intervalo que se estende entre os séculos VIII e V a.C., revelam um teatro de morte e dor. Os poemas que marcam esse momento da história ocidental são *Ilíada* e *Odisseia*, de autoria atribuída a Homero. Esses textos sobreviveram a uma tradição oral, que garantiu a sua consolidação cultural e perpetuação para que, no século VI a. C., a narrativa fosse traduzida para a palavra escrita.

Os planos do humano e do divino são a base para a construção das narrativas homéricas. Os Heróis, aqueles que representam a humanidade, têm seus feitos cantados com a finalidade de não serem relegados ao esquecimento. Os Deuses determinam a ordem dos acontecimentos – eles são a causa e a explicação –, concepção de destino esta que também pôde ser observada na epopeia *Ele que o abismo viu*.

O Canto XXII da *Ilíada* narra um aspecto bastante peculiar que envolve o caráter da finitude do herói. Esse trecho em específico do poema narra o momento em que o maior herói troiano, Heitor, é morto e tem seu corpo ultrajado por Aquiles. É interessante destacar que esse poema épico é ambientado na guerra, o que colabora para que a “excelência guerreira” seja discutida. Esse valor tem sua importância naquilo que se refere aos feitos do herói, especificamente aqueles que não são soldados rasos, mas que são descendentes dos deuses. Estes, por sua vez, irão lhe proporcionar a glória imperecível, consolidada através da “bela morte”. Esse acontecimento, de valor tão significativo, ocorre no momento em que, durante uma luta contra um adversário, o jovem guerreiro perece no campo de batalha. Após sua morte, é necessário que ele receba os ritos fúnebres, garantindo, assim, sua “imortalidade”. Sua glória é consagra-

da e seus feitos serão cantados pelos aedos, tornando sua lembrança sempre viva na memória e na inspiração nas gerações vindouras.

A “bela morte” é referenciada no momento em que Príamo, um ancião e pai de Heitor, durante seu discurso para o filho – revelando toda sua sabedoria e prevendo toda a destruição que será causada pela batalha de seu filho contra Aquiles –, afirma que “tudo fica bem ao homem novo/ chacinado pela guerra, quando jaz golpeado pelo bronze/ afiado./ Morto embora esteja, tudo nele é belo, tudo o que está à vista.” (HOMERO, 2013, p. 600, *Íliada*, XXII.71-75).

Porém, mesmo diante da súplica para que seu corpo seja preservado, o desejo de Heitor não é atendido pelo adversário. Sua morte é ironizada pelo povo inimigo, que o fura com suas lanças; suas belas armas ensanguentadas são despidas e seus pés são furados e atados para que seu corpo seja levado no carro de Aquiles; Heitor é ultrajado na própria terra.

O destino reserva para Aquiles a morte na juventude para que ele tenha a glória eterna. O herói tem consciência de que sua vida curta lhe proporcionará renome, e, para isso, sua entrega durante a luta é total. Porém, sua morte não é cantada nesse poema de Homero, mas, como fora previsto por Heitor, ainda em seus últimos suspiros, seu destino já está traçado: “Mas reflete bem agora, para que eu para ti não me torne/ maldição dos deuses, no dia em que Páris e Febo Apolo/ te matarão, valente embora sejas, às Portas Esqueias.” (HOMERO, 2013, p. 611, *Íliada*, XXII.358-360).

A morte para os heróis representados na *Íliada*, especificamente, caso ela seja gloriosa e bela, reflete diretamente na imagem que este guerreiro terá na memória daqueles que virão e nos revela uma satisfação em não ter seu corpo ultrajado. Eles não a temem, pois desejam ter seus feitos lembrados; é uma finitude que se concretiza apenas no campo da matéria.

Seguindo ainda com a tradição homérica, *Odisseia* nos auxilia na compreensão acerca do lugar aonde os mortos são levados quando já não mais fazem parte do mundo dos vivos e nos possibilita um outro olhar relacionado à bela morte. Nos momentos finais do Canto XI, há o encontro entre Ulisses e a alma de Aquiles, quando o rei de Ítaca desce ao Hades, lugar que significa o fim de todos os heróis. Durante o diálogo de ambos, Aquiles questiona ao filho de Laertes o motivo que o levou a descer até o Hades, “onde moram os mortos/ sem entendimento, fantasmas de mortais estafados.” (HOMERO, 2011, p. 313, *Odis.*, XI.475-476). Sua insatisfação em estar naquele mundo fica evidente nesta indagação, mas não apenas neste momento. Após Ulisses lembrar as honras dadas pelos Argivos a Aquiles e afirmar que este reina poderosamente sobre o reino dos mortos, o filho de Peleu nos revela: “Não tentes reconciliar-me com a morte, ó glorioso Ulisses./ Eu preferiria estar na terra, como servo de outro,/ até de homem sem terra e sem grande sustento,/ do que reinar aqui sobre todos os mortos.” (HOMERO, 2011, p. 313, *Odis.*, XI.488-491).

Essa passagem nos conduz a uma reflexão acerca daquilo que é conquistado com a bela morte, porém, não mais relacionado à imagem do herói que permanece

para os vivos, mas, ao que se recebe ao chegar a seu destino final, o Hades. A glória de Aquiles de nada lhe serve depois de sua morte. Os mortos não têm memória para que seus grandes feitos sejam lembrados. Então, para ele, a pior forma de viver seria, como é exemplificado durante o diálogo, ainda assim, melhor do que estar morto. A morte é uma certeza que todos carregam consigo, mas, seguindo a tradição grega, ela não representa necessariamente um fim, apenas a determinação do destino, sobre o qual os deuses e as Moiras⁰⁴, têm total controle.

A literatura do poeta latino Virgílio traz a mesma configuração da “bela morte”. Em sua célebre obra, *Eneida*, epopeia publicada em 19 a.C., há o episódio da morte de Palas, filho do rei Evandro e aliado de Eneias, herói que tem suas errâncias narradas na obra. Após o embate, Palas é mortalmente ferido e recebe as honras fúnebres; seu corpo é conduzido sobre o seu escudo e seu funeral é preparado.

No Livro X da *Eneida*, destacamos a seguinte passagem, traduzida em Albertim (2012) e que descreve e ilustra, de maneira muito pontual, nossa reflexão acerca da morte do herói, remetendo novamente à ideia da “excelência guerreira”: “a cada um está estabelecido o seu dia, o tempo de vida para todos é breve e irreparável; mas estender a fama pelos feitos, esta é a obra da virtude.” (ALBERTIM, 2012, p. 58).

O período da Idade Média, que compreende o espaço de tempo entre os séculos V e XV, trouxe outro entendimento, uma outra atitude, diante da morte. A familiaridade e a proximidade para com esse fenômeno são características que resumem a relação do homem com a morte; não havia o medo ou o desespero. O dia em que a morte ceifava a vida do indivíduo era considerado um evento público; as portas do quarto do moribundo eram abertas para aqueles que desejassem comparecer. A naturalidade com que a população europeia encarava esse momento predominou durante grande parte dessa época. Ariès (2017) destaca “a simplicidade com que os ritos da morte eram aceitos e cumpridos, de modo cerimonial, evidentemente, mas sem caráter dramático ou gestos de emoção excessivos.” (ARIÈS, 2017, p. 38).

Entretanto, é ainda durante esse período que acontece um dos eventos mais mortíferos da história da Europa, a peste bubônica. As manchas negras dominavam não apenas os corpos da população, mas suas vidas, de maneira rápida e violenta. Corpos eram atirados às vias públicas, já não havia mais caixões suficientes ou terras para enterrá-los, e a crença de que o contato com as roupas ou objeto tocados pelo morto poderia ser uma via de contaminação, surgiu nessas ocasiões. Morrer se tornou um ato banal.

Escrita entre os anos de 1348 e 1353, *O Decamerão*, do italiano Giovanni Boccaccio, narra, em dez jornadas, a história de um grupo, constituído por sete mulheres e três homens que se refugiam numa igreja durante os terríveis dias da peste. No início da primeira jornada, há uma contextualização histórica do período em que a mortífera pestilência atingiu a cidade de Florença, em 1348. Em determinado momento, há uma

⁰⁴ Na mitologia grega, elas eram as responsáveis por tecer e determinar o destino tanto dos deuses, quanto dos seres humanos.

retomada de certo costume, que acabamos de apresentar, acerca das cerimônias que eram realizadas nas casas dos mortos. Porém, elas “quase cessaram, no todo ou em parte, assim que começou a aumentar a ferocidade da peste. Não somente morriam as pessoas, sem ter muitas mulheres ao redor, mas também eram inúmeras as que se retiravam da vida sem qualquer testemunha.” (BOCCACCIO, 2018, p. 35).

Durante o século XIV o indivíduo vem se deparar com o horror da morte, resignificada a partir da peste negra, e se vê obrigado a lidar também com a fisiologia do corpo e sua putrefação, ou seja, com a “evocação da morte realista e verdadeira, essa presença do próprio cadáver.” (ARIÈS, 2017, p. 138). Com o decorrer do tempo, a noção de pós-morte vem ganhar espaço.

A morte como passagem para o submundo ou para o paraíso surge a partir daquilo que foi pregado pelo cristianismo. A ideia do Juízo Final carrega consigo a noção de que aquilo que fazemos em vida, será colhido como resultado na vida posterior e isso, naturalmente, reflete numa recusa em assimilar o fim da existência ou a dissolução física do corpo. Dante Alighieri escreveu, entre os anos de 1304 a 1321, a obra *Divina Comédia*, organizada em versos e dividida em três partes: Inferno, Purgatório e Paraíso. Ao retratar esses lugares, o escritor coloca em cena os destinos que são temidos ou almejados pelos cristãos.

A Idade Moderna traz, em seu alvorecer, um rompimento com os valores medievais que eram sustentados na crença de uma ordem universal pelos ideais religiosos, e uma retomada, naquilo que diz respeito à adoção e à adaptação de modelos estéticos consagrados durante a Antiguidade greco-romana. Nessa época, ensinamentos teológicos universais perdem o protagonismo e a atuação humana é elevada ao antropocentrismo. É nesse momento da história do mundo ocidental que William Shakespeare capta esses avanços, conflitos e dualidades do ser humano e publica suas peças.

Romeu e Julieta, tragédia publicada em 1595, ao mesmo tempo que nos apresenta a história de amor de dois jovens, nos revela também uma outra face do ser humano: o controle sobre a natureza. Em nome do amor, Julieta finge sua morte, a partir de uma intervenção moderna medicamentosa, mas a informação que chega até Romeu é a de que o irreversível realmente aconteceu e, em meio ao desespero, consome o veneno ao se deparar com sua amada na cripta – desacordada sob efeito da morte fingida. Julieta acorda, e, ao compreender o que havia acontecido, desfere contra si um golpe no peito com um punhal. Diante dessa decisão, é evidente a tentativa de controle da natureza, no momento em que o texto dramático opta por fingir a morte e, de certa forma, brincar com ela.

Na Alemanha de Goethe, há a publicação de uma obra considerada o marco inicial do romantismo literário, *Os sofrimentos do Jovem Werther*, publicada em 1774. Nesse romance epistolar, o protagonista, Werther, envia para seu amigo, Guilherme, cartas que relatam suas frustrações amorosas por não poder dar a Carlota seu amor. Diante desse impasse, ao final da narrativa, o narrador comete suicídio.

A morte vem como uma solução diante do desabamento de Werther em con-

tinuar lidando com as angústias, desilusões e tristezas que lhe rodeavam. Com o impedimento amoroso, esses sentimentos escapam à palavra e se tornam insuportáveis, assim, a única saída encontrada é pela via do ato suicida. É importante ressaltar que, após a publicação do romance, a relação entre realidade e ficção se sensibiliza a tal ponto que leitores entusiasmados pela paixão de Werther, reproduzem seu ato, seu destino trágico de herói – que concretiza uma passagem ao ato de um caso crônico de melancolia –, e já é uma maneira de pressupor que a morte é uma escolha romântica, porque o amor é mortífero.

A modernidade surge e as incertezas e angústias continuam a caminhar no imaginário dos indivíduos quando são tomados por pensamentos a respeito da morte. A literatura russa, nesse contexto, retrata, em uma de suas obras, as inquietações que a certeza da finitude da vida nos traz. Em 1886, é publicada *A morte de Ivan Ilitch*, novela escrita por Lev Tolstói, que narra a vida de Ivan, e, principalmente, um aspecto que optamos por destacar, a consciência da morte. Em determinado momento, a personagem relembra os momentos vividos na infância e percebe que a vida em todas aquelas lembranças, não dura para sempre e que ele não pode impedi-la de se esvaír. Nesse momento, ele reflete: “Eu não existirei mais, o que existirá então? Não existirá nada. Onde estarei então, quando não existir mais? Será realmente a morte? Não, não quero.” (TOLSTÓI, 2009, p. 47). Mesmo que a ideia o aflija, a morte, enquanto este medo terrível, é uma certeza a que todos estão condenados.

Em meados do século XX, o mundo assistiu a um dos maiores absurdos já cometidos na história recente da humanidade: o extermínio genocida de judeus durante a Segunda Guerra Mundial. Tal momento nos revela um pouco a respeito do que propusemos refletir brevemente durante esta sessão, já que é possível observar a morte como arma estratégica, como uma limpeza étnica, mas, não apenas isso. A morte, para aqueles que estavam presos em campos de concentração, era diária, pois a cada dia sofriam um tipo de morte diferente. Morte da esperança, das lembranças e da humanidade.

Em 1947, é publicado o relato de Primo Levi a partir da sua experiência em Auschwitz, intitulado *É isto um homem?*. A vida se torna, no momento em que ele e os demais adentram no vagão do trem, para serem levados ao campo, a maior batalha pela qual cada um daqueles judeus já lutou. Levi afirma que: “Acabara o tempo no qual os dias seguiam-se ativos, preciosos e irreparáveis; agora o futuro estava à nossa frente cinzento e informe como uma barreira intransponível. Pra nós, a história tinha parado.” (LEVI, 1988, p. 172-173).

O fim da Segunda Guerra Mundial proporcionou grandes impactos nas esferas políticas, sociais e culturais, e, considerar o momento em que a Europa deixa de ser o centro do mundo, ou seja, a detentora de toda a cultura canônica, se mostra relevante. A abertura dos campos de concentração colabora para que os ideais que eram propagados nesse eixo continental, sejam questionados para que a busca por identidades locais, não mais centradas na Europa, passe a ser privilegiada.

1.2 Alguns percursos culturais da concepção da morte

Durante o século XX, a ideológica superioridade, seja em seus sistemas econômicos, seja em seus modelos sociais, de alguns países europeus, dominou praticamente de modo hegemônico outros territórios colonizados que, por sua vez, eram regidos pelo que era proposto por aqueles, de modo tal que, em uma desenfreada corrida, não fossem “deixados para trás pela máquina mortífera da história.” (HOBSBAWM, 1995, p. 199). Naturalmente, uma hegemonia cultural eurocêntrica já estava bem estabelecida desde antigos imperialismos, e neste tempo reforçaria ainda mais assustadoramente seus poderes no campo das ideias. Porém, durante o período do pós-guerra, o mundo assiste ao declínio dessa autoridade, e à oposta elevação de uma noção de morte da cultura, em virtude da catástrofe humana que resultou do nazifascismo⁰⁵. É interessante pensarmos na maneira pela qual a própria substância dos limites da crueldade humana se transformou após essa catástrofe, considerando que, baseado em uma convicção de limpeza étnica, o horror se instaurou naquela época como um sistema, como uma máquina de morte. No período anterior às guerras, costumes europeus eram seguidos e aquilo que era considerado como pertencente às belas artes ou à cultura erudita, por exemplo, adinham deste mesmo lugar comum. Mas, muito passou a ser questionado. Com isso, a percepção de modelo de homem moderno se dissolve, daquele responsável pela revolução científica, pelo desenvolvimento das máquinas de outrora, que estava colhendo os frutos de seu desenvolvimento – mas que ao mesmo tempo foi capaz de construir campos de concentração.

O mundo volta-se a conjecturar uma consciência de cultura que não é mais a eurocêntrica. Diante disso, é possível observar um resgate de certos costumes que não podiam ser vivenciados; em um retorno a certos aspectos “descolonizados”, dentre eles, aquele sobre o qual iremos nos deter: a morte. Culturas locais, que fogem do eurocentrismo, aliadas às suas ressignificações, nos mostram a possibilidade de olhar para a ideia de finitude de uma outra maneira. Para isso, selecionamos alguns exemplos que contemplam aquilo que nos propomos a refletir.

As Áfricas carregam em sua história marcas de um episódio marcante e trágico: a escravidão de seus habitantes em boa parte do mundo. E muito do que, inicialmente, temos conhecimento a respeito desse povo se deu a partir desse momento de diáspora. Quando os africanos chegaram ao Brasil, pouco de sua cultura se perpetuou de modo íntegro, mas, podemos observar que algumas cerimônias fúnebres ainda foram praticadas em terras brasileiras. A relação dessa população com a morte se reflete das religiões seguidas por eles, e, em geral, os rituais e atos sagrados são etapas que as aproximam.

Para a matriz africana, a morte não é concebida enquanto um aniquilamento, mas como parte de um ciclo, em que ocorre uma mudança de plano de existência; ela não é o fim, é um recomeço ou a possibilidade de nos reintegrarmos em um outro lugar. Quando algum indivíduo morre, ele é homenageado com cantos, danças e oferendas,

⁰⁵ Termo utilizado a fim de unir o fascismo, que ascendeu na Itália de Benito Mussolini, e o nazismo alemão, propagado por Adolf Hitler, como um sistema de governo.

das, para que, durante sua travessia, seja recebido pelas divindades. Em Moçambique, por exemplo, esse momento é chamado de óbitos, enquanto que na Angola, acontece o komba. Como nos assevera Bandeira (2010), morte e celebração caminham lado a lado, considerando que, para esse povo, morrer não significa ser o fim de nossa existência; somos todos parte de um infinito ciclo, no qual a morte é apenas uma fase.

A cultura mexicana não difere muito disso quando consideramos o fator celebração. O Día de los muertos é uma tradição que tem sua origem ainda nas civilizações pré-colombianas, ainda que diferindo com algumas particularidades do período. Atualmente, é uma festa que marca o calendário do povo mexicano; e a naturalidade com que o macabro é assimilado é uma de suas marcantes características. É uma intimidade que já está consolidada no imaginário popular e que se revela na celebração, nas flores, nas caveiras coloridas e nas oferendas; a morte é encarada como algo familiar.

Vida e morte, para o povo mexicano, são entendidas como inseparáveis, pois, quando a segunda é cultuada, a primeira também é colocada neste lugar. Há a noção de que se estamos vivos é por termos nascido daqueles que já se foram. Portanto, recordá-los é uma forma de dar concretude à nossa existência. (ARGUETA, 2009, p. 5).

A representação iconográfica da morte é um aspecto cultural que revela a inexistência de um temor e reafirma a naturalidade com a qual ela é encarada ou incorporada nas celebrações. São desenhos que nos mostram uma comicidade e uma ironia, pois, as caveiras recebem elementos que as aproximam do ser humano, como trajes de roupa, acessórios, etc. São colocadas em posição de igualdade com o próprio indivíduo vivo, mas mortal, afinal.

Seguindo o mesmo percurso, notaremos que os ameríndios da Amazônia muito têm a nos falar sobre a morte e o morrer. Privilegiando sempre a ancestralidade e os mitos de origem, que explicam a condição mortal da espécie humana, a morte foi inventada seguindo esses indicativos, sendo o momento de sua chegada, para o povo munduruku, o encontro com seus imortais ancestrais se concretizando. Para tanto, o morto é enterrado dentro da própria casa e, com ele, são colocados objetos que lhe seriam necessários para sua viagem ao encontro com os antepassados. Assim, a morte é concebida enquanto um processo natural e necessário, em que o corpo será devolvido à natureza que tão bem cuidou dele.

O culto aos mortos não é uma prática presente nessa cultura e não há cemitérios em suas terras, pois, “cada lugar é considerado sagrado porque os mortos estão enterrados em diferentes lugares transformando todo o território num grande campo santo.” (MUNDURUKU, 2018, p. 127).

Essas culturas nos ensinam que é possível olhar a morte de outra maneira; e esse resgate de práticas locais, decorrente da dissolução da ideia da Europa enquanto centro, mostra a importância dessas ressignificações. As similaridades entre os exemplos elencados se fazem presentes, de tal forma que a celebração está presente em duas delas e o morrer, enquanto um processo que deve ser encarado de forma natural, em todas que foram contempladas.

O fim das duas grandes guerras mundiais além de abrir novos olhares para outras culturas, deixou outras consequências em nossa contemporaneidade. Ao nos encontrarmos diante de uma cultura esfacelada pelos horrores do que o homem foi capaz de organizar pela banalização do mal e de executar em campos de extermínio, o indivíduo contemporâneo estabelece uma íntima relação com a morte, no sentido de que lidar com ela de modo geral, não é mais uma tarefa tão árdua. Ainda que permaneça extremamente traumática para muitos, ela termina por se tornar companheira da humanidade que contempla seu próprio horizonte, pois se chegou a ser o projeto de toda uma nação, não seria menos estranha sua presença nos solavancos globalizados da contemporaneidade. A ideia de que estamos a viver, em certa medida, uma cultura da morte se torna uma realidade. Com isso, os conceitos de necropolítica e de morte do indivíduo se tornam comuns em nossa atual sociedade.

Quando pensamos em cultura da morte, direcionamos nosso olhar para um lugar do social em que as políticas que o governam não prezam pela vida. Atingimos um patamar em que a ideia de que não vale a pena lutar por aquelas vidas que não são rentáveis se consolidou. A partir de políticas de austeridade e exclusão, esses corpos, que não produzem nem consomem, são condenados. É uma discreta violência que se estabelece e que nos leva a refletir a necropolítica. Fica claro, então, que a cultura da morte persiste porque se sofisticou, como nos revela Anselm Jappe (2013):

Os sujeitos [...] sofrem um desarranjo das estruturas psíquicas que por muito tempo definiram o que é o homem. Esses novos sujeitos imprevisíveis se encontram ao mesmo tempo na posição de gerir potenciais de destruição impressionantes. Finalmente, a redução da criação de valor em todo o mundo traz consigo o fato de que [...] existem – e em todo canto – populações em excesso, supérfluas, que não servem nem mais a serem exploradas. [...] é a humanidade que começa a ser um luxo supérfluo, um gasto a ser eliminado, um “excedente”. (JAPPE, 2013, p. 61).

Cortes orçamentários, mercantilização e privatização são algumas das evidências de que as privações concedidas pela política de morte não ocorrem de maneira explícita. Esse fato nos revela que o deixar viver ou matar se tornou indicativo de uma soberania alcançada pelo Estado. Mbembe (2018, p. 5) complementa essa reflexão ao afirmar que “ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder.” É definir e categorizar aqueles que importam em detrimento daqueles que são descartáveis.

Clarice Lispector, em sua *A hora da estrela* (1998), revela que Macabéa, personagem principal da novela, teve sua vida colocada como promessa para Nossa Senhora da Boa Morte. Tal trecho pode ser compreendido como uma interessante ilustração desse conceito. A construção dessa personagem enquanto sujeito foi elaborada tendo como requisito central o descaso e o abandono, sua mãe não dá a sua vida uma importância, mas, a enxerga como alguém sem valor. O “deixar morrer”, então, seria privilegiado diante da impossibilidade de ser fornecido a Macabéa, um mínimo valor

ou significância.

Na última cena da obra, quanto estava saindo do encontro com a cartomante Madama Carlota, em que esta lhe havia decretado uma sentença de vida, Macabéa é atropelada por um carro de luxo. É nesse momento que, segundo o narrador, ela “teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte.” (LISPECTOR, 1998, p. 84). Tal descrição nos remete diretamente à sua constituição enquanto sujeito, que, desde o seu nascimento, é precária. A hora da estrela Macabéa havia chegado. Mas, não podemos deixar de perceber a dualidade da potência da personagem, que goza com esse lugar, e Lispector, de certa forma, brinca com a insignificância da protagonista, ao descrever o sentimento de úmida felicidade no momento de sua morte.

A necropolítica, ao possibilitar a submissão da vida ao poder da morte, proporciona a máxima destruição das pessoas e cria aquilo que Mbembe (2018, p. 71) denomina de “‘mundos de morte’, formas únicas e novas de existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de ‘mortos-vivos.’”

Safatle (2018) apresenta contribuições que nos são muito caras ao refletir acerca da dimensão psicológica do medo, em contexto de capitalismo tardio. Esse afeto surge no momento em que o sujeito teme o fracasso de não ser bem-sucedido no aspecto econômico; quando não segue as regras econômicas. Assim, diante dos discursos sociais, a crença no risco de morte social se instaura.

Nesse sentido, é válido atrelarmos a essa discussão ao conceito de morte social, já que ela é impingida como uma punição, de vias de deslocamento ou aprisionamento, a quem, dentro de determinado contexto, seja ele econômico ou social, não está dotado das características que lhe deem o direito de pertencimento, ou, à relativa aceitação como parte de um coletivo; é um indivíduo que carrega consigo a incapacidade de integração.

As reflexões que se voltam a compreender a morte social utilizam-na, por exemplo, para os contextos de saúde pública, de velhice ou de encarceramento de populações específicas. Pois, medidas calcadas na institucionalidade do Estado permitem os casos de abandono a pessoas com doenças que carregam estigmas sociais, como por exemplo, a hanseníase e a aids, além dos idosos e aposentados que não contribuem mais enquanto mão-de-obra ativa, e os doentes mentais, moradores de rua, pobres e marginalizados. Esse distanciamento pode ocorrer de forma voluntária ou não, nos aproximando, em certa medida, daquilo proposto por Mbembe (2018), pois, considerando esse contexto, é viável deixar morrer ao invés de pensar em meios ou soluções que possibilitem a continuidade da vida.

No contexto contemporâneo, como bem ilustra Safatle (2018), apesar de fazer apontamentos que privilegiam as organizações econômicas e sociais da atualidade, vislumbramos a elaboração de que a morte do indivíduo é considerada uma possibilidade filosófica e que esta, por sua vez, se dá em decorrência de uma série de fatores, sejam eles inconscientes, sociais, econômicos ou afetivos.

Somos parte de sociedades que se constituem enquanto circuito de afetos, estes, responsáveis pela coesão social. Pois, elas “enquanto sistema de reprodução material de formas hegemônicas de vida, [...] dotam tais formas de força de adesão para produzir continuamente afetos que nos fazem assumir certas responsabilidades de vida a despeito de outras.” (SAFATLE, 2018, p. 16). Para que essa demanda se consolide, modos de gestão social do medo são usados, ou seja, para que os indivíduos respeitem as leis ou sigam as normas estabelecidas, é utilizado como estratégia a produção e circulação do medo. E esse afeto é sentido pelos sujeitos de diferentes maneiras, como a invasão da privacidade, despossessão dos bens ou medo de sofrer uma morte violenta. Assim, o medo é colocado na sociedade como aquele que desempenha concretamente o papel de afeto político central, o que nos leva a compreender, por exemplo, a natureza de comportamentos sociais. Vínculos sociais passam a ser baseados nesse afeto.

A sociedade, ao criar sujeitos que devem reproduzir sentimentos e sofrimento, possibilita a incapacidade de sermos legisladores por nós mesmos. Nessa esteira, modelos de determinação de sujeitos e de identidades coletivas são criados, e, ao passo que, os laços e os afetos se perdem, o questionamento acerca do fim do indivíduo ganha espaço.

Lidar com a morte do indivíduo é, inevitavelmente, confrontar-se com sua subjetividade. O fim dos vínculos sociais, das relações regadas pelos afetos, a indiferença social às diversas e discretas formas de violência cotidiana, aponta diretamente para um desamparo. O sujeito se torna vulnerável e alienado diante dessa força superior que a todo instante o oprime e dificulta sua construção de laços com o outro. É um estado afetivo de impotência e desabamento psíquico.

O mortífero se reelabora sob diferentes formas e contextos. O pós-guerra torna possível que outras culturas que não compõem o eixo eurocêntrico retomem, de certa forma, suas tradições, e, dentre elas, o culto à morte. Esta, enquanto elemento que compõe nossa própria natureza é celebrada e familiarizada, seja para os africanos, mexicanos ou indígenas brasileiros. Mas, para além dos costumes, a contemporaneidade se revela mortífera. O lugar dos indivíduos é repensado e aqueles que não contribuem socialmente não têm a vida como prioridade, além disso, a sociedade se estruturou de tal forma que o indivíduo, enquanto aquele detentor de afetos e de sua autonomia, tem sua categoria destinada ao fim.

Mas, a morte enquanto elemento da cultura também pode ser vislumbrada a partir de uma perspectiva estética, seja daquilo que se apresenta enquanto algo do grotesco, do alegórico, do gótico ou a morte enquanto “persona” em textos literários. Assim, tentaremos pensar de que forma a arte literária dialoga com as múltiplas faces da morte e, por isso, realizar a tarefa de transformá-la em uma representação, um símbolo ou um ícone por meio da sua característica forma artística, a linguagem.

1.3 O deleite sombrio nas artes com a morte

Mors sola fatitur quantula sint hominum corpuscula⁶
(Juvenal)

O sublime, enquanto conceito estético, privilegia aquilo que é do obscuro, do sombrio e do ameaçador. Ao estarmos diante desses efeitos, vislumbrados, por exemplo, em representações artísticas, conseguimos sentir a união do prazer e da dor, ou seja, para Silva (2005), tal elemento se revela quando lidamos com algo que nos ameaça ou oprime e, ao mesmo tempo, revela o quanto somos insignificantes.

Ao considerarmos esse prazer ambíguo, causado por essas sensações, e nos detendo ao que Burke (2013) reflete acerca da experiência do sublime, como sendo a mais forte emoção que a alma pode sentir – o que o teórico denomina de deleite –, torna-se interessante pensarmos em como a morte se revelaria nessa forma de expressão estética. O medo ou o terror são vistos, pelo teórico irlandês, como uma percepção da morte, ou seja, podem nos aproximar de uma ameaçadora sensação mortífera.

Espaços isolados, em que o vazio e a vastidão predominam, tornam o inacessível uma premissa. Assim, a morte pode ser invocada e, de certa maneira contemplada, para assim constatarmos que “a mais profunda das mortes, a verdadeira morte, é a morte solitária, quando a própria luz torna-se um princípio de morte. São tais momentos o que nos separam da vida, do amor, dos sorrisos, dos amigos – e mesmo da morte.” (CIORAN, 2012, p. 8).

É possível percebermos que, em consonância com esse sublime sentimento, que nos aterroriza e proporciona sensações inquietantes, a morte, quando representada, pode ser captada como algo do feio. Esse elemento, visto nas artes, retrata, quase sempre, a desarmonia, a desfiguração, a deformação, e nos causa, por exemplo, repulsa, horror ou medo. (ECO, 2007). A morte, quando desenhada em sua crueza, é uma forma de causar essas reações.

Seguindo essa perspectiva, é válido pontuarmos, de modo histórico e estético, acerca de um gênero, a Dança Macabra. Situada na Idade Média, essa temática alegórica artístico-literária destaca o caráter universal e imprevisível da morte. Essas delineações representavam a ideia da união que a dança da morte proporcionava e tinham no esqueleto humano, sua principal forma de corporificar a morte.

Muitos pintores se dedicaram a esse tema e, a cada época e seguindo estéticas distintas, ele foi pensado e elaborado. Em grande parte das obras, a morte é representada em sua forma mais difundida, de uma caveira humana. Essa figura se faz presente nas manifestações artísticas com inspirações baseadas nas penitências, em um contexto religioso, nas guerras que assolavam civilizações ou na ideia da própria finitude humana e seu estado de putrefação.

⁶ Tradução: “Somente a morte revela quão pequenos são os corpos dos homens.”

Edward Munch, pintor expressionista norueguês, rompe com uma tradição artística ao expor sua *Madonna* (1895). Em uma de suas versões, a figura central da obra é desenhada com traços cadavéricos na face, seu corpo está exposto, nu, envolto por uma sombra. Ele chega a ser mortalmente sensual em sua palidez curvilínea. No canto esquerdo da tela há um feto, que, além de reafirmar que Munch se propôs a pintar a Virgem, com seu olhar e aspecto fantasmagórico, manifesta a presença da morte. Assim, a ambiguidade e a interdependência entre vitalidade e mortalidade se concretiza nas pinceladas desse expressionista.

A alegoria da morte também foi pensada pela artista mexicana Frida Kahlo, em sua *Niña con máscara de calavera* (1938), interessante exemplo de associação semiótica da presença da caveira como esse símbolo representativo. Em meio a uma paisagem desértica, e segurando apenas uma flor amarela, há a menina vestindo uma máscara de caveira olhando fixamente para o espectador. Ao seu lado, uma outra máscara propõe à composição um certo terror e suspense. A cultura mexicana não passa despercebida nesta tela, pois, há no país o costume de comemorar o Día de los muertos, de tal maneira que os habitantes utilizam a caveira como elemento principal, utilizando-a tanto como adereço, quanto como objeto de decoração.

Figura 1 – *Madonna* (1895)



Fonte: Edward Munch.
Ohara Museum of Art, Okayama, Japão.

Figura 2 – *Niña con máscara de calavera* (1938)



Fonte: Frida Kahlo.
Museum of Art, Nagoya, Japão.

Seguindo a mesma perspectiva, a caveira também é associada à morte em *Morte e vida* (1915), do pintor simbolista austríaco, Gustav Klimt. Na tela, polos opostos podem ser delineados. À esquerda, a morte, representada pelo icônico esqueleto macabro, está isolada, sozinha e à espreita. Suas cores são escuras, sombrias e sem grande variedade. Do lado oposto, há a imagem de várias mulheres e um homem,

encabeçadas por uma jovem de olhos fechados, serena, que carrega um bebê, este, a representação do início da vida. As cores são vivas e múltiplas, e se destacam em relação ao restante da obra.

A dualidade, e, ao mesmo tempo, a complementaridade, são premissas básicas para esta tela, pois, é impossível concebermos a morte sem a vida. Há, ainda, um interessante detalhe, os contornos dos mantos que recobrem as imagens se encaixam, demarcando, assim, o encaixe perfeito entre essas duas noções.

Figura 3 – *Morte e vida* (1915)



Fonte: Gustav Klimt.
Leopold Museum, Viena, Áustria.

acerca de uma espetacularização midiática da morte, isso não lhe é exclusivo, visto que no gênero trágico, especialmente o greco-romano, também era possível notar a espetacularização da morte em suas encenações.

Tal constatação é interessante ao considerarmos o fato de que a morte sempre foi relacionada como algo do feio, que deveria ser posto fora de cena, que não podia ser visto ou contemplado. Em sua visualidade, a depender da maneira como é representada, seja na pintura, no cinema ou na espetacularização clássica teatral, ela pode, ou não, vir à cena. Sua exposição visceral, obscena, lida com o feio na medida em que retrata o que é próprio da morte, a putrefação. Só chega a ser bela ou sublime na medida em que, o que se visualiza da morte busca seguir as noções limiares da inquietação estética pressuposta nos efeitos de ambas essas caracterizações estéticas.

Figura 4 – Retrato do suicídio de Evelyn Francis McHale, popularmente conhecido como “O suicídio mais belo”



(1947) - Fonte: Robert Wiles.
Life Magazine, issue of 12 may 1947, p. 43.

ratura, através das palavras e da sua estética, dá corpo àquilo que nos é desconhecido, mas que, ao mesmo tempo, nos é familiar, já que sempre se faz presente.

É no contexto de Segunda Guerra Mundial que *A menina que roubava livros* (2013), de Markus Zusak, é ambientado. Como narradora, temos aquela que foi uma das grandes protagonistas nesse período histórico, pela frequência com que realizou seu trabalho, a morte. No início da narrativa, após afirmar acerca do pequeno fato de que vamos morrer, ela se apresenta: “Por favor, confie em mim. Decididamente, eu sei ser animada, sei ser amável. Agradável. Afável. [...] Só não me peça para ser simpática” (ZUSAK, 2013, p. 9), e completa afirmando que pode ser tudo, menos injusta. Em outro momento, afirma: “Eu não carrego gado nem foice. Só uso um manto preto com capuz quando faz frio. E não tenho aquelas feições de caveira que vocês parecem gostar de me atribuir a distância” (ZUSAK, 2013, p. 271). A morte acompanha e descreve os passos dados por Liesel Meminger, a personagem principal do romance, até o momento em que aquela tem que fazer seu trabalho e levá-la do plano terrestre. Em paralelo à narrativa, dialogando com o leitor, a morte vai nos fornecendo informações acerca do seu trabalho, numa espécie de diário, em que contabiliza a entrega das “almas à esteira rolante da eternidade” (ZUSAK, 2013, p. 25), e revela alguns fatos que já são de nosso conhecimento, mas que sempre optamos por tentar esquecer-los. Ela afirma que algumas vezes chega cedo, mas que não é maldosa nem violenta, apenas um resultado.

O desaparecimento momentâneo e o posterior retorno da morte são a pre-

Seguindo em direção à sétima arte, o filme *O sétimo selo* (1956), do diretor sueco Ingmar Bergman, ambientado na Idade Média, durante as Cruzadas, retrata, dentre outros momentos, o encontro de um cavaleiro com a personagem de face clara e manto negro, a Morte. Durante a sequência de cenas que sucede esse acontecimento, mais especificamente ao desafiar a Morte para uma partida de xadrez, há uma tentativa de tardar o inevitável e de controle daquilo que sempre esteve ao nosso redor. O cavaleiro não aceita que o seu fim chegou e o teme, e esquece, ainda que momentaneamente, que a Morte é invencível, até mesmo em um jogo de tabuleiro.

Nas artes plásticas, na fotografia e no cinema, como foi possível perceber, nos exemplos elencados, os traços e as cores nos fantasiam uma realidade e nos apresentam aquilo que, muitas vezes, não queremos ver. De maneira similar, a lite-

missa que norteiam a parábola de *As intermitências da morte* (2017), escrita por José Saramago. Nessas linhas, temos a morte como personagem, que em alguns momentos não é “nem visível, nem invisível, nem esqueleto, nem mulher” (SARAMAGO, 2017, p. 153), enquanto que em outros, “a morte estava muito bonita e estava jovem, teria trinta seis ou trinta e sete anos, como haviam calculado os antropólogos.” (SARAMAGO, 2017, p. 181).

Essa alegoria, capaz de articular planos e de angustiar e aterrorizar as personagens, nos revela ainda que, a momentânea imortalidade dos seres humanos, habitantes de um país fictício, causa um colapso nas estruturas políticas, sociais e religiosas, assim, a personagem da morte se mostra essencial para que o equilíbrio do contexto socioeconômico se mantenha. Nos últimos momentos da narrativa, a morte vai a um concerto a fim de entregar ao violoncelista a carta que anunciaria sua partida, mas, ela não o faz. Afetos são despertados e o envolvimento entre eles torna-se inevitável, e, mais uma vez, no dia seguinte ninguém morreu.

Na literatura infantil de Wolf Erlbruch, *O pato, a morte e a tulipa* (2009), a morte é alegoricamente explicada para crianças. A partir de uma amizade incomum, carregada de afeto e companheirismo, entre o pato e a morte, somos levados a refletir aonde somos levados no momento em que nossa vida chega ao fim. Na obra, a personagem, ilustrada como uma caveira vestida com uma bata xadrez e carregando uma tulipa, é apresentada sempre com um sorriso amigável e simpática.

Considerando que nosso contemporâneo insensibiliza o nosso olhar perante a morte, percebemos que a obra trilha o caminho contrário, ou seja, há a intenção de naturalizar e humanizar o tão temido fim; de que é preciso abraçarmos a morte, assim como o pato faz algumas vezes ao longo da narrativa.

Neil Gaiman, escritor britânico, ao elaborar sua mais famosa série de histórias em quadrinhos, *Sandman*, com sua primeira publicação em 1988, cria sete personagens, os Perpétuos, que compartilham de um aspecto: todos eles são arquétipos de algo que é comum aos seres humanos, como Destino, Morte, Sonho, Destruição, Desejo, Desespero e Delírio. A série é inspirada no mito europeu do homem de areia, figura que sopra areia nos olhos das crianças para que elas durmam, e tem como protagonista, Sonho.

A personificação de nossa ideia de finitude é apresentada como uma mulher e uma das irmãs perpétuas de Sonho, de longos cabelos pretos, magra, pálida e com uma personalidade amigável. Suas roupas são sempre pretas e carrega consigo uma “ankh” pendurada em seu pescoço, sendo este, o símbolo egípcio que, ironicamente, remete à vida e que é para a personagem atributo de poder. O próprio autor afirma que seu desejo era que a personagem fosse alguém com quem ele gostaria de encontrar, por isso, notamos um distanciamento daquela representação esquelética e macabra, por exemplo. (GAIMAN, 2014).

Em suas aparições durante a série, Morte vai ao encontro de suas vítimas e, com sua presença leva suas vidas; ela está em todos os lugares e perto de todos e

afirma que para alguns ela é libertação, enquanto que para outros, abominação, mas que no fim, ela chega para todos. Considerando essa constatação, em *The Sandman* 8 (1989), Sonho, seu irmão, reflete: “Eu me indago a respeito da humanidade. A atitude das pessoas para com a dádiva de minha irmã é tão estranha. [...] É tão natural morrer quanto nascer. Mas todos têm medo dela. Angustiam-se. Inutilmente, tentam aplacá-la.” (GAIMAN, 2014, p. 30).

Nesses exemplos selecionados, é possível observar um outro lado daquilo que estamos acostumados a lidar. A morte aqui não é escondida ou evitada de ser citada, mas é o eixo principal das narrativas, a ponto de ser personificada. Nas histórias em quadrinhos ou nos livros infantis, quase sempre ilustrados, temos a possibilidade de olhar para ela e perceber a sua caracterização, que, nas obras que contemplamos, foge do macabro. Nas narrativas em que não é desenhada, é tida como voz principal, seja como aquela que decide não mais exercer seu trabalho, ou como essa que narra seus feitos e descontentamentos com a humanidade.

Fica evidente, portanto, que a tentativa de naturalizar e retratar a morte atravessa as letras dos mais variados gêneros literários, as telas em suas cores e linhas, o cinema com sua linguagem imagética e os instantâneos peculiares das fotografias.

Mas, da mesma maneira que Gaiman se inspira nos mitos para elaborar sua série de quadrinhos e suas personagens, E. T. A. Hoffmann, em *O homem da areia*, publicado em 1817, também segue a mesma proposta. Adentrar pelos caminhos do inconsciente é um recurso que podemos notar a partir do olhar da literatura, dando espaço a discussões em torno da morte e do sonho, por exemplo. A literatura nos permite fantasiar, este, por sua vez, estabelece relação direta com o sonhar, que, por ter um caráter onírico, nos diz de uma capacidade criativa que o indivíduo possui, e é em nosso inconsciente que esses elementos estão presentes.

Como é sabido, essa discussão foi desenvolvida de maneira mais profunda por Sigmund Freud. Assim, na tentativa de focalizar nosso olhar na arte literária e sua possibilidade de dar corpo e voz a esse fenômeno que nos assusta e angustia, é lícito fazer uma interface desta área com outro campo de saber, a psicanálise.

2

Delineações do inconsciente psicanalítico face à morte



Neste capítulo, perpassamos temas que circundam o eixo principal de nosso trabalho, o da literatura e suas aproximações com a psicanálise. A partir desse diálogo, norteamos nossa discussão a fim de construirmos uma relação com um tema que se faz presente nesses dois campos teóricos: a morte. Ela, esse enigma que escancara a condição de impotência do ser humano.

A literatura lida com a obscuridade, com aquilo que nos inquieta, nos sensibiliza; ela, enquanto arte da palavra e importante elemento cultural, nos coloca diante do real que se privilegia com a ficção; utiliza-se de uma linguagem que rompe com regras gramaticais; entrega chances de nos tornarmos sujeitos críticos, a partir das possibilidades que ela nos apresenta. Atravessamos aquilo que está escrito e caminhamos por aquilo que está além daquela ordem de palavras, ou seja, através de nossa sensibilidade, enveredamos pelo desconhecido.

Além disso, a arte, em suas outras manifestações, tais quais a pintura e a escultura, se faz presente nas discussões propostas por Sigmund Freud, tendo estas, o objetivo de reafirmar a importância dessa herança cultural em nossa formação. Diante disso, procuramos elucidar, no início do capítulo, as proficuas aproximações entre esses campos de saber, a partir de uma seleção de textos elaborados pelo pai da psicanálise.

Ao longo desse caminho, percebemos, em nosso segundo tópico, que a morte se estabelece enquanto importante elemento cultural de nossa sociedade e as maneiras de lidar, entender e aceitá-la, variam conforme o indivíduo e as relações que ele estabelece com o mundo, com os acontecimentos que ele vivenciou e com as religiosidades. Procuramos traçar uma linha de pensamento que acompanha as delimitações dos textos de Sigmund Freud, direcionados ao entendimento de fenômenos da cultura, esta enquanto um mal-estar, mas, tendo como recorte, o mortal acontecimento que demonstra nossa finitude.

Em nosso último tópico, percebemos que as perdas e as dores acompanham o indivíduo ao longo de toda sua trajetória de vida. O luto emerge no momento em que algo ou alguém muito amado passa a não mais se fazer presente. Para superá-lo e deslocar sua libido para outro objeto, o sujeito passa pelas cinco fases desse afeto dito normal, que é o luto. Por extensão, somos conduzidos à enigmática e complexa condição melancólica. Dessa forma, nosso objetivo foi esclarecer e compreender questões que, desde muito tempo, estiveram presentes na vida do ser humano; além de nos possibilitar um entendimento acerca dos enigmas que recobrem o inconsciente do indivíduo.

2.1 A literatura e a psicanálise entre diálogos

o poema não tem estrofes, tem corpo, o poema não tem versos, tem sangue, o poema não se escreve com letras, escreve-se com grãos de areia e beijos, pétalas e momentos, gritos e incertezas, a letra p não é a primeira letra da palavra poema
(José Luís Peixoto)

A fabulação é uma prática que está presente na vida do ser humano desde tempos primevos. Evocar o passado, cogitar o futuro, criar, questionar e imaginar realidades, compõem aquele ato ou pulsão ficcional que tanto influencia na nossa formação humana, cultural e literária. Após todo o período caracterizado pelo predomínio das histórias orais, a palavra narrada transmutada em escrita forneceu possibilidades para expandir a capacidade interpretativa, para expressar e explorar os fatos e temas que se assemelham à realidade, ao nosso espaço social, agora registrados na materialidade das letras. Ela se consolida como um dos meios capazes de nos desafiar; de nos fazer imaginar.

Tal reflexão não ignora a relevância da tradição oral para a perpetuação das histórias, pois, a consolidação da arte literária da palavra independe do canal, já que a tentativa dos indivíduos de buscarem um sentido para suas inquietações ou refúgio, é algo que tanto a oralidade quanto a escrita compartilham entre si.

O significado de “literatura” não é rígido, não existe termo que a defina totalmente, ela é mutável ao largo das culturas, transcende as normas gramaticais, agrada a muitos e desagrade a outros. Para a sua produção não existem fórmulas; é confissão de que a vida não basta, como escreveu Fernando Pessoa. Assim, até o tempo presente, “o que chamamos de literatura escrita tem uma função performativa quase única e insubstituível na cultura humana, mesmo em tempos de globalização e crescente dominação das mídias teletecnocomunicacionais.” (MILLER, 2016, p. 64, tradução nossa).

Considerando que a literatura permite que tenhamos consciência de nossa humanidade (CANDIDO, 2011), condição esta que coloca o indivíduo como aquele que pensa e fala, a viabilidade de um diálogo entre a arte literária e a ciência desenvolvida por Sigmund Freud (1856-1939) torna-se possível e se consolida enquanto caminho para refutarmos, investigarmos e elaborarmos relações teórico-reflexivas. O homem está em um constante questionamento sobre si mesmo e sobre sua história, e a articulação da linguagem, face a isso, oferece uma perspectiva sobre sua realidade. Essas duas áreas de saber, a literatura e a psicanálise, lidam com o imaginário, os sentimentos, o desejo, a subjetividade.

A psicanálise surge no fim do século XIX e se estabelece enquanto campo de saber a partir da descoberta do inconsciente, investigando os processos mentais sob um prisma distinto dos meios até então consagrados. A literatura, por sua vez, transmite, muitas vezes, mensagens dotadas de significados, metáforas e sentidos que ultrapassam o texto, e exigem conhecimento, interpretação e sensibilidade. Assim, para que a convergência entre arte literária e a psicanálise se desenvolva, é necessário observar “que a visão do mundo das belas-letas e a marcação dos efeitos do inconsciente funcionam do mesmo modo: são duas [...] maneiras de ler. [...] ‘lêem’ o homem na sua vivência cotidiana tanto quanto no seu destino histórico.” (BELLEMIN- NOËL, 1978, p. 13). É o elemento humano que as aproximam, bem como as diferenciam.

Ter a teoria psicanalítica como caminho para análise do texto literário, é tentar enxergar além daquilo que está escrito e se manifesta por escrito. É propor uma interface que permite muitas possibilidades de leitura, que se dispõe a desvendar aquilo

que não está dito, mas que é possível inferir a partir de uma observação mais sensível, privilegiando um dizer; é nos aventurarmos em terras desconhecidas, sem nos perdermos. A morte, de certa forma, está nesse lugar do desconhecido, do inabitado, e que recorrentemente tentamos ir ao seu encontro de modo a tentar decifrá-lo.

Não podemos nos precipitar, portanto, ao esperar que um romance, por exemplo, nos forneça algo fixo, imutável, pois ele simplesmente explora realidades, ao passo que, abre portas para que o leitor possa perscrutar luzes ou sombras, fronteiras ou horizontes, sem sugerir quais limiares ele deve cruzar. O escritor português José Saramago, em seu romance *A Caverna* (2007), refletiu sobre essa ideia, sobre esses múltiplos caminhos pelos quais a palavra nos permite enveredar:

[...] há quem leve a vida inteira a ler sem nunca ter conseguido ir mais além da leitura, ficam pegados à página, não percebem que as palavras são apenas pedras postas a atravessar a corrente de um rio, se estão ali é para que possamos chegar à outra margem, a outra margem é que importa, A não ser, A não ser, quê, A não ser que esses tais rios não tenham duas margens, mas muitas, que cada pessoa que lê seja, ela, a sua própria margem, e que seja sua e apenas sua, a margem a que terá de chegar. (SARAMAGO, 2007, p. 77).

Em muitos dos escritos produzidos por Freud, é possível notar que ele foi um leitor de grandes clássicos da literatura universal e que estas obras exerceram uma forte influência sobre seu pensamento. Dostoiévski, Goethe, Shakespeare, Hoffmann e Schiller, foram alguns dos autores que tiveram sua importância e inspiração citadas em seus estudos. (PONTALIS; GÓMEZ MANGO, 2014). O pai da psicanálise não distancia os criadores e suas criações, mas os aproxima, ao evidenciar que fez extensas pesquisas biográficas, citando não apenas detalhes do enredo literário, como também os relaciona com fatos da vida do escritor. É interessante destacar, ainda, que as reflexões freudianas visam entender de que forma as contribuições da literatura influenciam a relação do inconsciente com a linguagem. Assim, ao entrar em contato com certos textos, percebemos o quanto o trabalho com a palavra nos impulsiona, nos fascina e nos emociona.

A arte e suas várias formas de expressão estiveram sempre conectadas ao sentir. No momento em que estamos de frente para uma escultura, uma pintura ou um poema, dificilmente conseguimos descrever completamente os efeitos provocados por essas obras. Em 1908, Freud, n’O poeta e o fantasiar, questiona justamente esse aspecto, em como a criação poética, especificamente, nos inquieta. A figura do poeta é base para sua discussão, já que o coloca como responsável por despertar em nós, leitores, espectadores ou destinatários, emoções outrora sentidas, mas recalçadas, por ser capaz de aproximar aquilo que lhes é único e o que faz parte da condição humana em geral.

Com o intuito de iniciar a construção de seu caminho nessa busca por possíveis explicações, Freud indaga se seria possível identificarmos a criação poética logo

nos primeiros anos de vida, partindo da observação de uma das atividades inerente à essa fase: o brincar. A imaginação, a construção de um próprio mundo, a irrealidade, podem ser confrontadas ao processo de criação do poeta, ou seja, elas reúnem todas as suas afeições, fantasias e usam a linguagem para manter essa relação entre a brincadeira e a realidade e para transformar os significados daquilo que já faz parte de nossa realidade.

Os escritores, em geral, usam constantemente artifícios a fim de que o leitor desenvolva uma certa afinidade com sua criação, se envolva, se identifique. Freud ([1908] 2017c) compara o poeta a um “sonhador no dia mais luminoso” e sua criação artística ao “sonho diurno”, considerando alguns aspectos importantes e necessários na composição dos sonhos diurnos, como, por exemplo, a construção das personagens. A relação da vida do autor com sua obra é um aspecto destacado pelo mestre vienense.

O paralelo estabelecido entre o poeta e a criança, agora mais especificamente voltado para a sua infância, é retomado para a discussão:

[...] uma forte vivência atual deve despertar no poeta a lembrança de uma vivência antiga, em geral uma vivência infantil, da qual então parte o desejo que será realizado na criação literária [Dichtung]; a própria criação literária permite que se reconheçam tanto elementos de acontecimentos recentes quanto também antigas lembranças. (FREUD, [1908] 2017c, p. 62).

Suas antigas lembranças e de que forma elas influenciam durante o processo de escrita do poeta são colocadas em foco. A conclusão descrita é a de que partindo de uma forte vivência atual, o escritor reativa lembranças do passado, e desse ponto surge o desejo, que será inconscientemente transcrito. Possivelmente, esse é um ponto forte para a criação literária: a rememoração de fatos marcantes que exercem atuação direta durante o processo de escrita, ou seja, a liberação das tensões da nossa psique colabora para a sublimação na obra poética.

Então, toda essa carga de emoções antigas, que acabam sendo transformadas em algo decerto admirável, em arte, reflete em nós, leitores, um prazer, ou um gozo, contribuindo na prática desse exercício tão importante para a nossa constituição subjetiva e cultural, a leitura. A transformação de imagens sensoriais e de sentimentos, vividos pelo escritor, que resultam de um processo de elaboração psíquica, transfiguram-se em um dizer poético, ou seja, na criação literária, capaz de preservar as sensações dessas experiências memoriais primeiras.

O poeta, essencial para a disseminação da literatura, é um intérprete das forças do mundo que são desconhecidas por nós; é a personificação da liberdade, é um mediador que deixa o mundo se revelar a partir de suas próprias mãos, é um condutor que permite que o leitor entre, sem retorno, num território estrangeiro.

Na letra de Cristovão Tezza (2017), a literatura se constitui enquanto um pro-

cesso em que, partindo de escolhas, sentimentos e delimitações, o escritor/poeta transforma esse conjunto de fragmentos, de imagens, “num todo orgânico regido estritamente pela gramática da escrita, que é sempre um roedor e moedor de sentidos, uma válvula de restrições, um incrível e angustiante funil semântico, um organizador do caos.” (TEZZA, 2017, p. 51).

Percebemos, com base na reflexão da relação entre o poeta, o fantasiar e a criação literária, que, a partir do produto final das elaborações artísticas e fantásticas, determinadas por aquilo que esse criador vivenciou, os leitores se veem diante de uma produção capaz de provocar questionamentos e inquietações. Tais efeitos reafirmam a pertinência do laço entre a literatura e a psicanálise, pois, a partir desta última, teremos a possibilidade de evocar indagações, de criar relações; é antever numa, aquilo que a outra não alcança.

Ao estreitarmos essa antevisão ao fato de, por exemplo, a morte de entes queridos serem tocantes à recuperação de memórias vivenciadas com eles, a literatura como lugar desse fantasiar do poeta, aos olhos freudianos, nos lembra a finitude comum a todos. Mas, por ser finitude, retém, na arte da palavra, a lembrança de que o que não se alcança na realidade, após a morte, pode se transmutar em um alívio existencial na criação de aléns-da-vida imagináveis e reconfortantes. A literatura, em resumo, nos manteria vivos, lá e cá, ou nos iludiria ajudando a reduzir a sensação de desamparo, de solidão ou de finitude.

Uma outra forma de expressão da arte se concretiza através da escultura. Em um de seus textos mais elogiados, Freud decide desvendar os mistérios e os detalhes presentes na célebre estátua de Michelangelo, Moisés, além de reforçar a afirmação de que obras de arte, especialmente as literárias e esculturais, exercem sobre ele um considerável efeito já que, algumas delas, as “mais extraordinárias e mais irresistíveis permanecem obscuras ao nosso entendimento. Nós as admiramos, sentimo-nos dominados por elas, mas não sabemos dizer o que elas representam.” (FREUD, [1914] 2017b, p. 183-184).

Freud se debruça não apenas na escultura de Michelangelo, mas vai além e tece análises sobre a arte plástica do grande mestre florentino em Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci (1910), como demonstração dos vínculos ainda mais profícuos da arte para com os escritos psicanalíticos.

Essa perspectiva se faz presente também em obras de reconhecidos escritores da tradição ocidental. Em Dostoiévski e o parricídio, escrito em 1928, ele faz reflexões a partir do entrelaçamento entre vida e obra do autor, e recolhe detalhes da trajetória do escritor que possam justificar suas escolhas durante a escrita de Os irmãos Karamazov. Essa é uma abordagem em que, com base em um personagem ou no enredo, as conclusões alcançadas são estendidas para a figura do autor analisado; deita-se sua figura no divã. Embora essa perspectiva de análise deixe escapar algo que nos parece ser uma característica peculiar nos textos literários, a poeticidade, ou ainda, seu caráter ficcional ou dramático, ela nos anuncia o quanto a literatura pode ser vista como sintoma, como itinerário do desejo.

Em face das múltiplas dimensões nas quais a literatura está presente, percebemos a relevância de uma abordagem psicanalítica em seu extenso campo de atuação sobre o ser humano, inclusive, com base em argumentos desenvolvidos pelo próprio Freud. Considerarmos a criação literária como um documento capaz de revelar as vicissitudes da alma de um indivíduo ou povo, a partir de nossas próprias interpretações e reflexões posteriores à leitura, nos faz perceber que existem modos de aproximação entre a práxis psicanalítica e o fazer poético. Grosso modo, o setting psicanalítico que Freud introduz para compreender aquilo que constitui o humano, por se amparar em uma relação de sensibilidade e empatia, poderia ser visto como um mecanismo dotado de criatividade. “Verdadeira arte é criação, e criação está além de todas as teorias. [...] Aprenda suas teorias tão bem quanto possa, mas afaste-as ao tocar o milagre da alma humana. Não por teorias, mas sua criativa individualidade deve sozinha decidir”, diria Jung ([1928] 1942, p. 361, tradução nossa), contemporâneo e controverso amigo do pai da psicanálise.

Tendo em vista que o sentido excede qualquer atividade poética, Bellemim-Nöel (1978) nos revela que:

Em suma, já que a literatura carrega nos seus flancos o não-consciente e já que a psicanálise traz uma teoria daquilo que escapa ao consciente, somos tentados a aproximá-las até confundí-las. O conjunto das obras literárias oferece um ponto de vista sobre a realidade do homem, sobre o meio onde ele existe tanto quanto sobre a maneira como ele capta ao mesmo tempo este meio e as relações que mantém com ele. [...] A doutrina psicanalítica apresenta-se de maneira quase análoga: um aparelho de conceitos que reconstróem o psiquismo profundo, e modelos de decifração. (BELLEMIM-NÖEL, 1978, p. 13).

Desde a criação da teoria do inconsciente, Freud dedica-se a desvendar os mistérios que envolvem essa dimensão psíquica do ser humano, desenvolvendo conceitos, explicações e indagações que abarcam aquilo que constitui o sujeito nas suas instâncias mais íntimas.

Entender a relação que o indivíduo estabelece com a sociedade e todos os aspectos que nela estão envolvidos, também fez parte de suas extensas pesquisas. Sendo a literatura um meio de reverberar muitas situações e emoções particulares em direção ao mundo externo, entendemos que a teoria freudiana é uma das peças fundamentais ao processo de decifração da arte literária, cuja matéria-prima é a palavra, e considerando que ambas estão atravessadas pela subjetividade.

Respeitar a singularidade da obra e utilizá-la como base para nossas reflexões, de maneira que ela não seja convertida em uma mera instrumentalização da teoria, é buscar absorver as particularidades das personagens construídas no texto e essas são um dos pressupostos básicos para o desenvolvimento da relação que iremos estabelecer adiante.

Dessa forma, considerar os temas abordados por Freud em seus trabalhos, encarar o diálogo entre a literatura e a psicanálise como uma prerrogativa que conta com uma intimidade diluída e, ao mesmo tempo, sólida, e ter como base o fato de que o psicanalista se apropria da literatura para fazer os primeiros arranjos da psicanálise, nos fez perceber que todo esse contexto nos lança uma chance de empenhar-nos em uma leitura sobre a morte através desta afinidade psicanalítico-literária.

A morte como temática na presente pesquisa se manifesta com similitude ao que habita os mistérios da psique humana. Os artistas que Freud privilegiou em seus escritos, nos legou uma herança cultural e estética que imortaliza nossa complexa relação com a linguagem no domínio do que nos cerca e nos aterroriza. Em outras palavras, a arte nos fez e faz humanos, pois a finitude dos nossos corpos, das nossas impressões sobre o mundo, dos nossos monumentos artísticos, nos impulsiona a uma infinita jornada para desvendar a maior certeza de cada um e de todos que tocam nossas almas, a morte.

São as narrativas poéticas, as do tecido ficcional que a realidade busca para se tornar suportável, que continuam a remeter-nos ao desvelamento deste fenômeno da mortalidade; sem negligenciarmos sua antagônica face ofuscante do desamparo, que nos faz crer no além dela, no paraíso, na imortalidade. A psicanálise, como visão de mundo, põe nossas angústias individuais em paralelo com as intermitências da poderosa morte, brilhante alegoria de Saramago (2017, p. 100), a qual habita coletivamente “o supremo medo ao coração dos homens”, e prova-se de tal maneira consentânea para delinear nossa travessia por estas linhas.

2.2 Considerações sobre o mortífero nas teorias freudianas

A vida, tal como nos coube, é muito difícil para nós, traz demasiadas dores, decepções, tarefas insolúveis. Para suportá-la, não podemos dispensar paliativos.
(Sigmund Freud)

Tentar entender a literatura enquanto um importante componente para a nossa formação na qualidade de sujeitos críticos, e fundamental elemento para a caracterização das culturas, foi um dos primeiros passos para a delimitação e realização desse presente estudo. O amplo conceito de cultura engloba, – excetuadas algumas polissemias do âmbito das ciências exatas e da natureza –, a arte, as crenças, as leis, a moral, os costumes e as capacidades adquiridas pelo homem e que o marcam como membro de uma sociedade. A influência de todos esses aspectos é determinante para entendermos o comportamento humano diante de acontecimentos ou fenômenos que, muitas vezes, não parecem tão simples de ser compreendidos, como é o caso da morte. Assim, tendo em vista as contribuições dadas por Sigmund Freud acerca da arte e sua influência, prosseguimos com suas principais ideias e reflexões críticas acerca da cultura, que é intimamente articulada com as bases do saber psicanalítico.

Em paralelo aos estudos relativos ao inconsciente, Freud desenvolveu importantes contribuições teóricas sobre o social, estendendo seu entendimento tanto acer-

ca do modo de se refletir e pensar a cultura, quanto de compreender os sintomas e o mal-estar presentes nesse coletivo. As investigações psicanalíticas não estariam, assim, apenas restritas ao patológico, mas, a ética da clínica se estenderia à arte, à filosofia e à religião. Dessa forma, a psicanálise inova ao buscar colocar em um espaço de elucidação, essas múltiplas vozes capazes de estabelecer sentidos sobre a vida e a morte.

Para Freud, a cultura humana está relacionada à interioridade e à exterioridade. A primeira se refere a uma situação individual, ou seja, a manifestações relativas aos impulsos que vêm desde o íntimo do sujeito. A segunda tem caráter de um código universal, implícito àquilo que regulamenta os comportamentos do sujeito com o outro e aos processos de subjetivação. (FREUD, [1927] 2014b). A partir dessa constatação, notamos o quanto esse aspecto relacional é capaz de exercer forte influência e como ele foi construído enquanto fator determinante tanto na constituição do indivíduo, quanto nas organizações e instituições que compõem a civilização.

Tudo aquilo que acreditamos foi moldado por uma representação de uma força maior, sob a qual não teríamos controle e que iniciaria nossa organização em sociedade desde os tempos primevos. A arte, a filosofia, o totem, o tabu, a religião, são componentes determinantes nas mais variadas culturas e vão possibilitar ao ser humano entendimentos, olhares, formas de lidar e encarar situações que o afligem, ou ainda, que regularizam suas ações ao estabelecerem leis e regras que devem ser obedecidas.

A compreensão dessa dimensão que está além de nosso alcance, e mais especificamente um de seus componentes constitutivos, inerente à vida do ser humano, a morte, atravessam boa parte da obra de Freud. A fim de entender suas concepções acerca desse fenômeno cultural, que ao mesmo tempo é histórico, transgeracional e psíquico, tão intrigante, e enigmático para muitos, optamos por traçar uma linha diacrônica de raciocínio e análise, que será construída desde as funções controladoras de um totem, que refletem nos tabus construídos socialmente, na regulação de nossas pulsões pelas exigências da cultura e no conflito existente entre ambos. Em 1913, Freud escreve “Totem e Tabu”, texto que estabelece claramente a relação da Psicanálise com a Antropologia e recorre à construção do mito, desenvolvendo importantes concepções acerca da proibição do incesto, da organização política, da moral e da religião. É um estudo amplo, que formula diversos pensamentos acerca do comportamento de nossa sociedade. Porém, a fim de situarmos nossa pesquisa, delimitaremos os aspectos analisados para compreender especificamente a caracterização da morte para os povos primitivos, e como se dava a relação com aqueles que se foram, ou seja, de que forma esse tabu foi construído e estabelecido socialmente. Porém, visando uma melhor compreensão no que se refere aos significados dos termos que dão título ao texto freudiano, optamos por desenvolver uma breve contextualização.

A criação de uma figura onipotente, a quem os homens devem respeito e obediência, auxiliou, de certa forma, o estabelecimento de proibições e restrições que, obrigatoriamente, devem ser respeitadas, sob o risco de punição. Esse representante, que tem essa função regulatória, é denominado “totem” e exerce grande influência na construção dos “tabus”. Ser reverente a este primeiro traz ganhos que estão relacionados à proteção e sensações de alívio à culpa, por exemplo. Assim, percebemos que o

totemismo é, em Freud, a primeira base cultural criada e é o elemento que vai unir a comunidade, é a marca de um grupo que fundamenta todas as obrigações sociais.

O segundo termo, de origem polinésia, “traz em si um sentido de algo inabordable [...]. Nossa acepção de ‘temor sagrado’ muitas vezes pode coincidir em significado com ‘tabu’” (FREUD, [1913] 1996, p. 37). O totem tem um sentido de algo inacessível, expresso por meio de impedimentos e formas de controlar proibições, tabus. Estes, possuem origem desconhecida, mas são tidos como naturais por aqueles que as sofrem, pois acreditam que toda violação será passível de uma severa punição. É digno de observação ainda que “as mais antigas e importantes proibições ligadas aos tabus são as duas leis básicas do totemismo: não matar o animal totêmico e evitar relações sexuais com membros do clã totêmico do sexo oposto.” (FREUD, [1913] 1996, p. 49). Além disso, o tabu ganha categorias do sagrado a partir do conceito de “sacer”, no sentido de que ao tocar o sagrado o sujeito rompe o tabu e será impuro; é uma lei que está sendo infringida.

Percebemos, então, que essa criação cultural denota tudo aquilo capaz de despertar respeito e horror e que coincide com os mais antigos desejos humanos de origem inconsciente, ou seja, sua base se estabelece a partir de ações proibidas que demandam forte inclinação para sua realização. Assim, é nítido que só há lei onde existe o desejo.

A morte enquanto tabu e a relação dos vivos e suas atitudes diante dos mortos são particularidades que perpassam a história de muitos povos. O mestre vienense observa que um dos objetivos do tabu está relacionado “à precaução contra os perigos decorrentes do manuseio ou entrada em contato com cadáveres [...]” (FREUD, [1913] 1996, p. 38), ou seja, os mortos estavam associados à infecção e ao contágio; a algo impuro. Além disso, o tabu coloca-os em posição de inimigos, mesmo que, quando em vida, fossem entes queridos. O que era colocado em discussão não era o fenômeno em si, mas o lugar que era dado àqueles que da morte foram vítimas; é um tabu baseado no temor aos mortos.

Considerando as noções transmitidas pelos povos primitivos quanto aos cadáveres e daqueles que entravam em contato com eles, e entendendo a relevância desses pensamentos para a formação dos indivíduos que viveram naquela época, nosso percurso se dirige agora para tempos mais modernos. É pouco provável imaginarmos um cenário de guerras e não refletirmos automaticamente acerca de quantas vidas que são findadas durante esses episódios de conflito humano. A destruição e a morte são acontecimentos que estão diretamente relacionados e nos inspiram a refletir sobre nossa própria finitude.

Em “Considerações atuais sobre a guerra e a morte” (1915), Freud teoriza sobre esses pontos e promove interessantes reflexões. O texto foi publicado um ano após o início da Primeira Guerra Mundial, acontecimento este que é tido como base para o desenvolvimento desse escrito. Estar inserido em uma guerra, direta ou indiretamente, nos coloca em um lugar de questionamento sobre a própria noção de humanidade que construímos, e “a desilusão provocada pela guerra” (FREUD, [1915] 2010b, p. 211) para além disso, suscita olhares para nossas atitudes em face da morte. A imagem das

perdas na guerra nos desperta para o fato de que “a morte, por si mesma, sozinha, sem qualquer ajuda externa, sempre matou muito menos que o homem.” (SARAMAGO, 2017, p. 107).

Esses dois fatores que destacamos anteriormente resumem a sensação de não pertencimento neste mundo, de nos sentirmos estrangeiros. Assim, as tentativas de encarar a morte como algo natural, inevitável e incontestável, são postas em contradição quando estamos inseridos nesse contexto perturbador, “numa atmosfera de pânico nascente” (CAMUS, 2018, p. 102), que nos coloca frente a uma destruição não apenas física, mas humanitária.

Reduzir o fenômeno da morte pela guerra que representa o desfecho da vida coletiva ao silêncio, é uma atitude comumente abraçada pelos indivíduos, ainda que, por outro lado, nos disponhamos a sustentá-lo enquanto algo que deveria ser eliminado da própria vida e que é inconcebível em sua crueza. Freud afirma que “no inconsciente cada um de nós está convencido da sua imortalidade” (FREUD, [1915] 2010b, p. 230), ou seja, a morte não se inscreve no inconsciente; o Id não consegue lidar com ela. Quando alguém que nos é próximo morre, há uma crença e um cuidado em tocar nesse assunto, sob o risco de que o morto escute. A relevância que damos às causas da morte, por exemplo, refletem muito em nossas condutas em relação a ela, pois, “enfaticamente a natureza causal da morte, um acidente, uma doença, infecção ou idade avançada, e desse modo traímos nosso empenho em vê-la como algo fortuito, em vez de necessário.” (FREUD, [1915] 2010b, p. 231).

Mas, é inegável que o caminho rumo ao desconhecido fim desperta em nós uma certa inquietação. Tal sensação resume-se àquilo que podemos denominar de angústia, a reação de desprazer que sentimos ante uma situação de perigo. Esse contexto tem seu significado relacionado à “avaliação de nossa força em comparação com sua grandeza, a admissão de nosso desamparo em relação a ela [...] do desamparo psíquico, no caso do perigo real.” (FREUD, [1926] 2014a, p. 115). Planejamos nossa vida de tal maneira que dificilmente pensamos naquilo que nos será inevitável, na única certeza que temos, e a construção dessa negação negligente, desse adiamento, se desenvolveu de tal forma que passamos a encarar esse destino final como um perigo, um monstro.

Essa crueza é personificada no texto daquele que é considerado uma importante influência na prosa poética de Valter Hugo Mãe, escritor sobre cujo romance iremos nos debruçar. José Saramago, em *As intermitências da morte* (2017), ao retratar o desaparecimento repentino e o posterior retorno da morte, nos coloca diante de uma figura macabra; persona vil, que, de forma muito ardilosa e irônica, brinca com a vida e a angústia humana. No momento em que tentamos lidar com esse desconhecido, criamos imagens para representá-lo, procuramos dar corpo àquilo que nos inquieta e assusta.

O efeito desse direcionamento ocorre a partir da criação de uma expectativa, ou seja, uma angústia, de um medo diante de algo que nos é mostrado como sendo bastante incerto. Uma característica encontrada nesse processo seria a ausência de objeto e a indeterminação, mas, como é nítido que o sujeito é capaz de reconhecer este

objeto, podemos substituí-lo por temor, como conclui Freud em seu texto “Inibição, sintoma e angústia” (1926).

Enterramos, junto com o corpo, a esperança, a alegria e os planos futuros; construímos, dentro de nós, uma recusa em substituir, de certa forma, aquele que morreu ou aquilo que essa pessoa representava, ou seja, morreremos psiquicamente. Pois, “talvez quando a decomposição orgânica chegar ao morto, ele, o vivo, comece a apodrecer também dentro de seu mundo animado.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2014, p. 35). Essa é uma atitude que será explicada de maneira mais detalhada no próximo tópico do nosso trabalho, no momento em que traçaremos breve características da melancolia e do luto e suas nítidas relações com a morte.

Na medida em que vamos tentando absorver e lidar com a falta e as lembranças, passamos a supor uma possível continuação da vida mesmo após a morte, nos questionando e buscando respostas para essa transcendência. Naturalmente, como podemos notar, ao longo da construção das sociedades, o meio que a grande maioria dos seres humanos encontrou, para as explicações e soluções das suas indagações, foi o sagrado. Negar a morte com base nas justificativas e explicações dadas por tudo aquilo que é considerado sagrado, tornou-se uma atitude comum; passamos a crer numa imortalidade, com o intuito de prolongar, de certa forma, nossa existência em plano espiritual.

Retomando a base de nossa discussão sobre a cultura, instância responsável por esses processos que nos propomos a discutir, percebemos que a religião se estabelece em nossa sociedade enquanto importante componente que a edifica e como um dos elementos necessários para entendermos outras questões relacionadas à morte e suas relações com a vida e o ser humano.

Refúgio, identificação, explicações, sentido e convicção para questões que não possuem entendimento concreto, são alguns dos motivos que constantemente ouvimos daqueles que se identificam com alguma doutrina religiosa ou, como Freud nos resume, com uma ilusão. Além disso, sabemos que “a principal tarefa da cultura, sua autêntica razão de ser, é nos defender contra a natureza” (FREUD, [1927] 2014b, p. 246), então, no momento em que nos encontramos frente ao angustiante enigma da morte, a religião, um dos pilares que sustenta nossa cultura, nos tranquiliza e protege mediante seus símbolos, tradições e percepções. Nos eleva para um ambiente em que “o tempo permanece suspenso e infinito.” (PEIXOTO, 2013, p. 172).

Partindo para um pensamento mais crítico a partir da relação entre a morte e as doutrinas religiosas, perceberemos que uma tem a outra como um dos elementos fundamentais para a disseminação, já que, “todas elas, por mais voltas que lhes dermos, não tem outra justificativa para existir que não seja a morte, precisam dela como do pão para a boca.” (SARAMAGO, 2017, p. 36).

É nítido que, ao lidarmos com as doutrinas religiosas, percebemos que algo relacionado a uma inteligência superior, tem o propósito de nos levar a lidar de uma forma mais tranquila com aquilo que nos perturba. Elas nos propõem a ver a morte

não como um castigo ou uma “aniquilação, retorno à inorgânica ausência de vida, mas sim o começo de uma nova espécie de existência que se acha no caminho para um desenvolvimento superior.” (FREUD, [1927] 2014b, p. 251).

Toda essa relação que construímos com a morte, toda essa insistência em negá-la e de tentar encontrar explicações para ela, está diretamente relacionada com nosso inconsciente, a camada mais profunda de nossa alma, como bem explica Freud, e nossa crença em acreditarmos numa possível imortalidade. O psicanalista explica que, “não existe em nós nada instintual que favoreça a crença na morte” (FREUD, [1915] 2010b, p. 242), mas reflete sobre a seguinte questão:

Não seria melhor dar à morte o lugar que lhe cabe, na realidade e em nossos pensamentos, e pôr um pouco mais à mostra nossa atitude inconsciente ante a morte, que até agora reprimimos cuidadosamente? Isso não parece uma realização maior, seria antes um passo atrás em vários aspectos, uma regressão, mas tem a vantagem de levar mais em conta a verdade e nos tornar a vida novamente suportável. Suportar a vida continua a ser o primeiro dever dos vivos. A ilusão perde o valor se nos atrapalha nisso. (FREUD, [1915] 2010b, p. 246).

Nesse sentido, partiremos para um outro encaminhamento que se relaciona diretamente com a que acabamos de expor, as consequências sofridas pelo inconsciente diante da perda de um objeto amado, ainda com base na teoria psicanalítica, ou seja, de que forma lidamos com a ausência de alguém, cuja presença nos solicitava uma grande quantidade de afeto. Adentrar pelas particularidades da instância psíquica do sujeito nos permite uma melhor compreensão a respeito da melancolia, do luto e da morte.

2.3 Afetos mortíferos que se revelam em nossa psique

Somos los que se van. La numerosa
nube que se deshace en el poniente
en nuestra imagen. Incesantemente
la rosa se convierte en otra rosa.
Eres nube, eres mar, eres olvido.
Eres también aquello que has perdido.
(Jorge Luis Borges)

Os enigmas que recobrem a tentativa de lidar ou entender o fenômeno da morte estão envoltos por questões intransponíveis, que jamais conseguiremos decifrar. É algo que está fora de nosso alcance. Os mistérios que caminham ao lado desse fenômeno se inscrevem não apenas no campo sociocultural, mas também perpassam nosso inconsciente. Por em relevância essa instância do psiquismo, atrelando-a ao fenômeno da morte, nos proporciona uma melhor compreensão acerca daquilo que sentimos quando um vínculo se rompe. O momento em que o fio que sustenta a vida, aquele

tecido pelas Moiras, que para a mitologia grega são responsáveis por determinar nosso destino, é cortado.

Ao nos encontrarmos diante de um cenário de perdas, a solidão, a angústia, a fragilidade, a descrença naquilo que um dia idealizamos com o outro, o vazio, são postos em primeiro plano. É uma experiência que nos exige uma elaboração psíquica mais complexa.

O luto, essa morte do outro em nós, exige um trabalho de simbolização e elaboração da perda, mesmo que, muitas vezes, esse trajeto seja tortuoso e provoque uma identificação com o objeto perdido: a melancolia. A experiência de lidar com a falta é um processo contínuo, a natureza dolorosa do luto rememora não apenas uma pessoa, mas também, sentimentos, lembranças; um tempo que se findou de maneira irreversível. Freud (1926) nos dá um direcionamento a respeito dessa reação emocional à perda do objeto:

Ele surge por influência do exame da realidade, que exige categoricamente que o indivíduo se separe do objeto, porque esse não existe mais. Cabe ao luto a tarefa de executar esse desprender-se do objeto em todas as situações em que o objeto era alvo de grande investimento. O caráter doloroso dessa separação condiz com a explicação acima, a do elevado e irrealizável investimento com anseio no objeto, na reprodução das situações em que a ligação ao objeto deve ser dissolvida. (FREUD, [1926] 2014a, p. 123).

Ao se adquirir a consciência da ausência e da separação diante da morte do outro, é necessário ter em mente uma sequência de fases pela qual o indivíduo está sujeito a passar; são reações comportamentais a uma perda que constituem o processo de luto, que tem o tempo como um importante aliado. Maria Júlia Kovács, em seu texto “Morte, separação, perdas e o processo de luto” (1992), nos apresenta, a partir de duas perspectivas complementares de outros teóricos, as fases do luto, o que é necessário para que elas se realizem, e os aspectos que auxiliam para a formação de um quadro patológico.

Quando a ausência do morto é sentida em sua crueza, somos tomados pelo repentino choque, por um elevado nível de tensão, que aflora sentimentos de caráter negativo, tais como, o pânico, a raiva e o desespero. Seu tempo tem menor durabilidade, em relação às subsequentes. Logo, há uma tendência à busca incansável pela pessoa que se foi e ao desejo pelo seu retorno, pela sua presença. A raiva, o desespero e a inquietação tomam conta do enlutado, que insiste em acreditar num regresso ilusório ou fantasístico. Uma esperança que logo é acometida por desapontamentos, quando a constatação da perda definitiva se estabelece e, como consequência, a sensação de impotência e falta de significação, para a vida sem aquele outro, ganha vez.

Após a penúltima fase, caracterizada pela desorganização e desespero, nota-se o delineamento de um caminho inverso para a última delas. A aceitação e a reorganização se estabelecem enquanto comportamentos significativos, em que será possível per-

ceber uma tentativa de conciliação de desejos, de conformação da perda e constatação de que um novo ciclo precisa ser iniciado. Porém, o retorno da tristeza não está isento de acontecer, já que o caráter gradual do processo do luto é algo que precisa ser considerado. É válido citar ainda que, “o traço mais permanente no luto é um sentimento de solidão.” (KOVÁCS, 1992, p. 154).

A literatura nos permite compreender de maneira, muitas vezes, poética e subjetiva, os reflexos que a morte traz para nossas vidas, como bem relata José Luís Peixoto, em seu romance *Morreste-me* (2015). Nele acompanhamos o angustiante e comovente caminho percorrido pela personagem após a morte do seu pai. Uma carta de despedida que dá espaço para relatos, memórias, tristeza e luto.

Para que os cinco estágios que compõem o processo de luto, descritos anteriormente, ocorram, são necessárias algumas atitudes, como nos descreve Raimbault (apud KOVÁCS 1992). Primeiramente, o vivo precisa estar disposto a se desligar do morto e não estabelecer mais uma identificação com este; além disso, é necessário que nosso caráter de mortalidade seja concebido e, por fim, que a possibilidade de encontrar um substituto para a libido que não é mais investida, deva ser considerada.

Quando falamos em perda, naturalmente nos remetemos a um vínculo, um investimento afetivo que não existe mais. E a intensidade desse investimento irá refletir diretamente na energia que será necessária para que ocorra o fim dessa ligação. Assim, as causas e as circunstâncias da morte do outro são fatores que exercem certa influência durante esse processo de elaboração. Em mortes inesperadas, por exemplo, “pode haver dificuldades no processo de luto consciente. Podem se manifestar sentimentos de culpa muito fortes [...]” (KOVÁCS, 1992, p. 155).

O luto infantil, para o qual iremos direcionar nosso olhar em um dos momentos de nossa análise, ocorre de maneira similar àquele descrito anteriormente, ou seja, há uma influência daquela sucessão de aspectos normalmente sofrida pelo adulto. Negação da perda, tomar para si a responsabilidade da morte do outro, verificação de processos identificatórios, esperança pela volta do morto, são características que a criança pode apresentar, além de passar pelas mesmas fases de luto que o adulto. Esconder os fatos ao tentar proteger as crianças da dor, é uma falsa noção de que estamos fazendo o certo e, com efeito contrário, pode contribuir para a manifestação de sintomas patológicos.

Ao discutirmos a respeito do luto normal apresentando suas fases, características e manifestações, é importante direcionarmos nosso trajeto, a partir das vias desse componente que confronta nossa estabilidade psíquica, para um outro aspecto: o patológico que circunda as psicoses, em especial, a maníaco-depressiva.

Em seu artigo “Luto e Melancolia” (1915), Freud nos revela que o luto diz respeito à perda de um objeto em que depositamos um investimento pulsional, que não é necessariamente um ser humano. Temos, assim, a noção de que esse afeto é provocado pelo impacto da morte de algo ou alguém querido, é quando a finitude da vida ecoa em nosso psiquismo. É uma reação natural, em que desligamos uma energia dirigida

anteriormente a um objeto que agora foi perdido, há, ainda, uma inibição e restrição do eu e a autoestima não é afetada, traço que nos permite diferenciá-lo da melancolia.

Esta última, expressão mais autêntica de um desabamento psíquico, é “um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade [...] que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa.” (FREUD [1915] 2010c, p. 172-173). Os melancólicos lidam com a perda que não ocorre de maneira consciente, não há clareza em relação àquilo que se foi junto com o objeto. A melancolia é um jogo em que o sujeito se torna refém, no qual não há chances para uma vitória, que nos revela uma obscuridade, pois, sabe-se quem perdeu, mas não o que perdeu nessa pessoa; um luto que não foi reelaborado.

Freud, de maneira muito direta, ao esboçar os entendimentos a respeito da melancolia, estabelece comparações, citando diferenças significativas, e aproximações com o luto. Semelhanças essas que se relacionam ao desejo de recuperar aquilo que foi perdido, por exemplo, além de ser um trabalho interno, que de certa forma, se assemelha a esse afeto normal.

Um dos pontos de divergência é colocado no momento em que o mestre vienense cita a forma de como o trabalho interno desses afetos reflete nas atitudes e nos olhares do sujeito. Pois, “no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu. O doente nos descreve seu Eu como indigno, incapaz e desprezível” (FREUD, [1915] 2010c, p. 176) e essa insistente autodepreciação, além de impossibilitar investimentos externos, nos diz que a libido ao invés de, após ser retirada do objeto, ser direcionada para um outro, foi deslocada para o próprio eu, o que teve como consequência uma identificação do eu com o objeto perdido.

Assim, a sombra do objeto caiu sobre o Eu, e a partir de então este pôde ser julgado por uma instância especial como um objeto, o objeto abandonado. Desse modo a perda do objeto se transformou numa perda do Eu, e o conflito entre o Eu e a pessoa amada, numa cisão entre a crítica do Eu e o Eu modificado pela identificação. (FREUD, [1915] 2010c, p. 181).

Esse processo de identificação que ocorre com o melancólico é a fase preliminar da escolha objetal, proposta por Freud em seu “Introdução ao narcisismo” (1914). Esse direcionamento nos revela a expressão de uma ambivalência, na qual o eu se vê diante de duas possibilidades de escolha de objeto: a do tipo anaclítico e a do tipo narcisista. Essa segunda se estabelece no momento em que “o sujeito ama a si mesmo no outro, embora não tenha consciência disso.” (EDLER, 2018, p. 35). Nesse caso, a dependência torna-se inevitável.

Esse contexto nos proporciona uma ampliação de noções em relação ao quadro melancólico, pois, quando a identificação é substituída pelo amor objetal, esta torna-se uma condição para as perturbações narcísicas e um dos requisitos que rege o despertar de um quadro melancólico. Além disso, temos a perda do objeto como outro fator que

desencadeia esse estado, já que, “a identificação melancólica ou narcisista, uma forma regredida de identificação, implica condições em que o eu é modificado, devorado pelo objeto, restando empobrecido” (EDLER, 2018, p. 36), ocorrendo assim, uma identificação do eu com o objeto que se perdeu.

Regidos sob o signo de Saturno, a partir daquilo que fora proposto por Hipócrates em sua teoria dos humores, os melancólicos se apresentam detentores de uma ferida que não cicatriza, de uma dor constante; um eu em ruínas que não é capaz de simbolizar a perda. Então, toda atividade é inibida e a abolição do desejo acontece, impossibilitando um investimento do mundo exterior pelo sujeito.

A ficção amplia nosso olhar para as representações de uma instabilidade emocional que ganha, no enunciado literário, por exemplo, espaço para suas manifestações e confissões. No conto “Amor” ([1960] 2016), de Clarice Lispector, percebemos na personagem Ana, uma incompletude, um medo, um vazio, especialmente na “hora perigosa da tarde”, momento em que ela está sozinha e o desânimo e o desinteresse pela vida tomam conta de seu discurso. Ela lida constantemente com a dificuldade de encontrar subterfúgios que aliviem sua falta.

A morte, num sentido mais amplo do termo, que perpassa o real e o ideal, está implícita em todo esse caminho percorrido, ela é a peça fundamental para o desencadeamento do luto e da melancolia. Ela nos coloca perante a dor, nossa finitude e transitoriedade; de modo implacável “impõe ao narcisismo um golpe significativo, e esse confronto implica uma tomada de posição e uma reorganização interna.” (EDLER, 2018, p. 44).

Se, por algum motivo, o indivíduo não realizou o trabalho do luto e desenvolveu, assim, um quadro melancólico, é lícito concluir que o objeto exercia uma função de sustentação, e que sem ele, aquele que ainda não foi acometido pela morte se vê sem rumo. Nesse sentido, é oportuno citar os traços canibalescos do eu melancólico, podendo ser entendidos como uma autofagia, uma morte sem receio para consigo mesmo. Em contrapartida, o luto, apesar da natureza dolorosa, tem, de maneira natural, um fim. Pois, “tendo renunciado a tudo que perdeu, ele terá consumido também a si mesmo, e nossa libido estará novamente livre [...] para substituir os objetos perdidos por outros novos [...]” (FREUD, [1916] 2010a, p. 251).

É válido pontuarmos, ainda, que a melancolia, enquanto elemento do gênio humano, se inscreve, com certa frequência, na literatura. No movimento literário romântico do século XIX, por exemplo, percebemos uma vasta produção que se voltou para temas em que a voz do texto não vê mais sentido na vida; são lamentações, questionamentos e angústias que contornam o que foi desenvolvido durante aquele período, ao verem na morte, a solução para seus problemas. O estilo gótico, que teve início, na literatura no século XVIII, também compartilha dessas características em seu plano estético.

Goethe, em seu *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), e Edgar Allan Poe, romancista gótico inglês – que tem, no universo macabro de seus contos, o deleite, o

embelezamento e a idealização da morte –, em seu célebre poema *O corvo* (1845), são nomes que representam uma época marcada por narrativas melancólicas, pela descrença na vida e a descrição de um horror que dá forma aos mais ocultos pavores do ser humano.

Uma das grandes heranças culturais que temos acesso é a literatura, e esta, em sua abrangência, mutabilidade e subversão às normas, nos coloca diante, muitas vezes, daquilo que há de mais inquietante da psique humana. Ela nos confronta, inquieta e impulsiona a enveredar por aquilo que nos é universal, que nos submete como uma espécie de lei, como é característico a tudo que remete à morte. Ela é tema que atravessa diversos campos de saber e que suscita várias reflexões críticas em cada um deles. Dentre eles, destacamos a psicanálise, que, não apenas se voltou ao estudo do inconsciente, mas também desenvolveu contribuições importantes no âmbito de como o social lida com a morte, ou mesmo a incorpora.

Nessa esteira, a morte, enquanto fenômeno que o sujeito insiste em negar ou evitar, tem suas implicações e particularidades bem delimitadas em nossa instância psíquica. A perda, a ausência e o vazio são sentimentos que colaboram para o desencadeamento de dois afetos que, ao mesmo tempo em que se aproximam, apresentam suas singularidades à luz da psicanálise: o luto e a melancolia. Esses afetos provocam diferentes efeitos no comportamento do indivíduo, nos permitindo, assim, a constatação de que estamos lidando com um enlutado ou com um melancólico.

Levando em consideração a noção que delimitamos acerca da arte com a palavra, da sua interface com a psicanálise e dos temas que as circundam, privilegiando o enigmático fenômeno da morte, investigaremos de que maneira ela se insere no enredo e quais seus efeitos durante a trajetória das personagens, e em especial a protagonista Halldora, no romance *A desumanização*, de Valter Hugo Mãe.

3

Um olhar sobre a arte da vida e a morte na arte de Mãe



Neste último momento, traçamos um diálogo entre nossas discussões anteriores de modo que ele se direcione a nosso objeto de análise. Mas antes de nos debruçarmos sobre o romance, é importante que tenhamos conhecimento de toda a produção bibliográfica deixada, até então, pelo escritor português Valter Hugo Mãe. Além de observarmos as aproximações, semelhanças e distanciamentos que podem acontecer em seus escritos.

Notamos que o risco em explorar diferentes gêneros textuais nunca o assustou, mas, as possibilidades o inspiraram a criar narrativas, versos, personagens e novos mundos. O público ao qual se destina suas produções também é diverso, adultos podem se emocionar, se encantar e se identificar com seus enredos, da mesma forma que as crianças e os jovens podem ser levados a imaginar e se apaixonar pelo ato da leitura. Talvez seja esse o lema que move Mãe, o de levar sua literatura a todos para que o contato com os livros os transformem e os inspirem.

Os temas são múltiplos, assim como a caracterização das personagens. Em sua “tetralogia das minúsculas”, as fases da vida foram contempladas ao narrar as histórias de uma criança, de um jovem, de um adulto e de um velho. É nesse processo que ele estreia nos romances, que os possibilitaram um grande reconhecimento fora das terras lusitanas. Com sua singular forma de narrar, Valter Hugo Mãe se consolida como um dos grandes escritores do contemporâneo o que lhe possibilita o início de sua coleção de títulos premiados.

De maneira a atingirmos o objetivo de nossa pesquisa, selecionamos uma de suas obras a fim de nos apegarmos a suas particularidades e detalhes. A desumanização, publicada em 2013, nos revela que há várias formas de se estar morto. No cotidiano de Halldora, observamos seu olhar sobre o mundo, sobre as pessoas e sobre a morte, e de como esses elementos auxiliaram, ou não, no seu percurso de vida. Existência, esta, acompanhada pela perda de sua grande e fraternal companheira, pelo distanciamento de sua família e pelos (des)encontros dela com sua própria identidade.

3.1 A literatura imaginativa e sensível de Valter Hugo Mãe

Eu não sei se arte nos deve salvar, mas tenho a certeza de que pode conduzir ao melhor que há em nós, para que não nos desperdicemos na vida.
(Valter Hugo Mãe)

Durante a cerimônia de entrega do Prêmio Literário José Saramago, em outubro de 2007, o próprio escritor, cujo nome dá título à premiação, se refere à obra vencedora como um tsunami, não apenas linguístico, mas estilístico, sintático e semântico, destacando ainda, o seu poder de fertilização da literatura. A obra que aqui nos referimos é um dos romances do notável escritor português cuja obra tanto encanta e emociona, e tal elogio já o credenciaria como um dos expoentes autores da literatura portuguesa.

Valter Hugo Lemos nasceu na cidade que atualmente é conhecida como Sauri-

mo, em Angola, no dia 25 de setembro de 1971. Ainda criança, vai morar em Portugal, onde se erradica; faz o curso de Direito, na cidade do Porto, área que chegou a atuar, ao mesmo tempo em que se dedicava à escrita e edição de seus primeiros escritos. Poeta, romancista, cronista, dramaturgo e autor de obras infantojuvenis, ele garante seu espaço no panorama das literaturas de língua portuguesa, com uma bibliografia que é lida em diversos países do globo. Em suas obras, assina seu nome como Valter Hugo Mãe, e, quando questionado sobre o motivo, afirma que percebeu a figura da mãe, num sentido mais amplo da palavra, um ser humano mais dotado do amor incondicional e considera, ainda, que “por utopia, o escritor, ou o artista, procurará suscitar por uma obra o mesmo sentimento de proteção incondicional.” (MÃE apud KODIC, 2011, s/p.).

O escritor ainda flertou com outras manifestações artísticas. Se dedicou à música, ao processo editorial e ainda às artes plásticas, sendo esta, a vertente sobre a qual ele ainda se dedica e exhibe, por exemplo, em uma das edições brasileiras de suas obras.

Em 2011, ao participar da Festa Literária Internacional de Paraty, os olhos brasileiros finalmente se voltaram ao escritor e o acolheram. Em suas recorrentes entrevistas e participações em programas televisivos, ele sempre resgata a importância dos livros para nossa formação enquanto seres críticos, mas, ao mesmo tempo, relembra que a literatura é um espaço propício para que deixemos nossa imaginação fluir. Mãe deposita sua esperança nos livros, que são, para ele, máquinas de fazer sentir.

Em sua estreia na prosa, a estética escolhida por ele se mostra interessante, ao optar por grafar seu nome e os romances apenas com letras minúsculas. Tal fato proporcionou que a comparação com o também escritor português José Saramago se tornasse inevitável. Mãe publica, então, sua tetralogia das minúsculas, composta pelos romances *o nosso reino* (2004), *o remorso de Baltazar Serapião* (2006), *o apocalipse dos trabalhadores* (2008) e *a máquina de fazer espanhóis* (2010). Em cada um deles, podemos perceber que as diferentes fases da vida do ser humano são exploradas: a infância, a juventude, a da idade adulta e a velhice. Sua intenção era dar ao texto, uma maior fluidez, que a natureza do discurso fosse contemplada, já que, ao afirmar em uma entrevista, não pensamos em maiúsculas. Mas, por considerar redutora essa estética e por achar necessária a mudança da fórmula e a busca pelo novo, Mãe opta pelas maiúsculas a partir de *O filho de mil homens* (2011).

Valter Hugo Mãe inicia seu caminho nas letras com a poesia. Sua produção para esse gênero foi vasta e recentemente seus textos foram compilados pela editora portuguesa Assírio & Alvim em publicação da mortalidade: *poesia reunida* (2018) – na edição estão presentes oito de seus livros de poesia. Temas como o feminino, a vida, a morte, o amor, os afetos, a infância e as relações são exemplos recorrentes em seus versos.

Neles, a criação de imagens e a capacidade poética saltam aos nossos olhos e exibem sua possibilidade de expansão e transbordamento para além dos versos da lírica, ao alcançarem a prosa do escritor português. Para Teixeira (2016, p. 55), a poesia de Mãe “não é um fim em si mesma, mas um laboratório de criação, um extraordinário panteão de confiança [sic] improváveis, ora bizantinas, ora minimamente íntimas.”

De modo a contemplar sua poesia de maneira mais elucidativa, destacamos o seguinte poema: “poemas são transumâncias/ de deuses/ pastam nos versos/ a infinita criação.” (MÃE, 2018, p. 14).

Após a poesia e seus quatro primeiros romances, a obra do escritor português ganha um novo gênero, a crônica. Grande parte desses textos foram publicados no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, no qual ele é colaborador. Desde 2010, suas crônicas, “fragmentos de vida reinventados por uma pena literária” (DUARTE, 2016, p. 427), ganham espaço no jornal português. No período de 2012 a 2015, o jornal *Público* também proporcionou aos leitores a possibilidade de conhecer o talento de Mãe ao retratar simples temas do cotidiano, a primeira e a última a serem publicadas nesse segundo jornal foram “Situat” e “Desabrigo”.

Ao partilhar informações com seu leitor, Valter Hugo Mãe utiliza uma linguagem com significados suficientes para que consigamos enxergar aquilo que está descrito como se estivéssemos ao seu lado. Além disso, realidade e fantasia se unem nesses breves textos e, juntos, nos conduzem ao encontro de temas que lidam com o universo cultural, artístico, cotidiano, sexual, político, dos sentimentos, da sua infância e das suas raízes.

Sua produção para o gênero crônica se apresenta de maneira sólida entre os diversos assuntos abordados; o escritor reinventa a si mesmo e a sua realidade, resumindo, literariamente, suas glórias e suas fatalidades e proporcionando ao leitor a possibilidade de ver o mundo com bondade. Dentre suas centenas de crônicas, citamos algumas delas: “Sou um predador” (2010), “Piscinas” (2013), “Modo de amar” (2014) e “Desabrigo” (2015).

O repertório dramático também compõe seus vastos escritos. Produzidas entre os anos de 2007 e 2013, as peças proporcionaram a consolidação da relação entre o escritor e o teatro português, considerando que seus textos surgiram após o convite de companhias teatrais com o intuito de produzir espetáculos.

Sua estreia acontece a partir de uma adaptação de *O Cego de Landim* (1876), uma das *Novelas do Minho*, de Camilo Castelo Branco. A ela, Mãe opta pelo título de *os filhos do esfolador* (2007) e foi encenada em parceria com a *Jangada Teatro*. Ainda com a mesma companhia, desenvolve a peça *a morte dos tolos* (2011). A convite do *Teatro Bruto*, escreve, em 2010, *cratera*, as crianças com segredos, dois anos mais tarde, *Canil*, e, em 2013, *Comida*.

Na sua primeira colaboração autoral, com *cratera*, as crianças com segredos, notamos uma breve ação dramática que carrega consigo a temática do monstro e da monstruosidade, que se expande para a violência doméstica, com momentos de agressão física e psicológica. Em seguida, *Canil* expõe a preparação e o fracasso de uma revolução, inviabilizada pelos problemas pessoais das personagens. Por fim, *Comida* se estrutura em volta da preparação de um estratégico banquete, preparado por um ex-embaixador português, com o objetivo de regressar à Alemanha. Ao final da peça, há a morte de todas as personagens de maneira a recordar o extermínio nazista.

a morte dos tolos, sua parceria com o Jangada Teatro, apresenta um aspecto regionalista, em que a ação é situada numa afastada província que é dominada por uma religiosidade marcada pela superstição e pelo preconceito. Mãe apresenta, em sua atuação no gênero dramático, seu modo peculiar de imaginar e compor criando uma face que retrata, simplesmente, a coletiva degradação do mundo no qual somos parte e, de maneira resumida:

As suas fábulas irrisórias e vãs (a triste figura do vigarista em os filhos do esfolador, a violência criminoso no cotidiano em cratera, a revolução como projeto sem sustento em Canil, a ambição que se presta a tudo em Comida, o obscurantismo que cultiva o medo irracional em a morte dos tolos) são peças centradas sobretudo na elaboração de personagens ao mesmo tempo estranhas e familiares, que ganham vida pela insistência da presença sonora das suas vozes. Em diálogos improváveis (como na morte dos tolos), ou em monólogos intimistas que suspendem o fluxo da ação (em Comida e cratera), estas personagens protagonizam ações que mesclam o dramático e o épico (em Canil). Estas peças dão-nos conta da inutilidade do sofrimento humano, [...] das fragilidades e das misérias da realidade portuguesa atual num mundo em perda de referências. (ZURBACH, 2016, p. 479).

Ao enveredarmos pela literatura infantojuvenil de Valter Hugo Mãe, temas como a solidão, a morte, a melancolia e o amor são recorrentemente atrelados à grande poeticidade de sua escrita e nos colocam frente às subjetividades das personagens. Para o escritor, “as crianças precisam de não ser vistas como incapazes. Quanto melhor esperarmos delas melhores serão, maiores serão as suas capacidades e a segurança com que enfrentarão o mundo.” (MÃE, 2018, p. 89). No Brasil, foram dedicadas três edições para a publicação desses textos, são elas, Contos de cães e maus lobos (2018), O paraíso são os outros (2018) e As mais belas coisas do mundo (2019).

A primeira delas, reúne onze contos, que, como sugere Mia Couto, em seu prefácio, buscam “o questionar das nossas certezas mais fundas, uma visita às profundezas da alma.” (COUTO apud MÃE, 2018, p. 10). As narrativas, de maneira geral, abarcam o real e o imaginário, dando leveza e naturalidade a temas que, por exemplo, nos desestabilizam, como a perda e a morte. “A menina que carregava bocadinhos”, traz o contraponto entre a pobreza material e a riqueza interior, entre o medo e a vontade; através do luto e da solidão, navegamos pelo “O menino de água”; a imaginação e a criatividade protagonizam “Querido monstro”; “A princesa com alma de galinha” nos apresenta a coragem e a perseverança de uma menina; “O rapaz que habitava os livros” e “Bibliotecas” nos permitem a entrada no universo da leitura. Compõem ainda a coletânea, “O rosto”, “Modo de amar”, “O mau lobo”, “Quatro velhos” e “Nossa senhora de Vila do Conde”, inédito para a edição brasileira.

O paraíso são os outros é, como afirmou em entrevista, uma espécie de versão para crianças do romance A desumanização, publicado em 2014. Essa breve narrativa

nos fala de amor, seja entre homens e mulheres, entre seus iguais ou entre o mundo animal e da inocência infantil. Por fim, As mais belas coisas do mundo é um relato de aprendizados e memórias envoltos pela bela amizade de um garoto e seu avô.

É seguindo o caminho da delicadeza das imagens, da crença de que os livros nos ajudam a pensar, do sentimentalismo de seu pensamento em servir às crianças uma ética e sensibilidade, para que elas cresçam melhores do que nós, que Mãe escreve para o público de pouca idade. Mas que não se restringe apenas a ele, permitindo que todos nós possamos ser atingidos por suas afetuosas letras.

Lugar onde se sente um pouco mais inteiro e mais confortável, sua prosa poética é um convite à reflexão. o nosso reino, publicado em 2004, inaugura esse novo gênero narrativo da literatura de Valter Hugo Mãe e coloca como personagem central, aquela que retrata a primeira fase da vida do ser humano, a infância. A obra é ambientada em uma pequena vila de uma Portugal em meio ao regime salazarista do Estado Novo e tem a religião como temática central e a figura de Deus como aquela que inspira benjamim⁹⁷ na sua obstinação pela santidade. Ele decide pela entrega de si a essa figura onipotente e imagina: “terei poderes com o tempo, aprenderei a curar os corpos e salvar as almas, saberei entender a voz de deus e deixarei de temer os seus olhos, pois eles estarão sobre mim em constante piedade.” (MÃE, 2012, p. 32).

Dessa forma, é a partir do olhar infantil da criança de oito anos que a narrativa é construída e, ao mesmo tempo que evoca um passado português, que tinha como valores “Deus, Pátria e Família”, revela suas fantasias, angústias, frustrações, desejos e suas impressões daqueles que o cercam e do lugar no qual ele se encontra.

A juventude pode ser lida, neste segundo momento da tetralogia das minúsculas, em o remorso de baltazar serapião, com publicação no ano de 2006, que entregou à Mãe, já no ano seguinte, o Prêmio Literário José Saramago. O romance relata a história da família dos sargas, que vive em uma situação de extrema pobreza e são explorados por d. afonso. O filho mais velho dos sargas, baltazar, deseja se casar com emersinda, conhecida por ser a moça mais bela do lugar.

O ponto mais inquietante, e talvez central, da narrativa se volta para a relação entre essas duas personagens, pois, os sentimentos que baltazar têm pela amada revelam seu instinto de posse, não apenas de seu corpo, mas de sua alma: “possuí-la de ideias para que nunca se desvie de mim por vontade ou instinto, amando-me de completo sem hesitações nem repugnâncias. e assim me servirá a vida toda, feliz e convencida da verdade.” (MÃE, 2018, p. 32). De modo geral, nos é descrito um lugar onde a comunidade oferece à mulher uma posição de subalternidade, em que a fala deve ser pouca e seu corpo usado apenas para gerar filhos; eram vozes entendidas como perigosas e burras.

Em o apocalipse dos trabalhadores, publicado em 2008, somos apresentados ao dia a dia de trabalhadores e o modo pelo qual são explorados e oprimidos, seja

⁹⁷ Adotamos a grafia utilizada no romance, em minúscula.

pela sua força braçal, seja pelo, em um dos casos, trabalho sexual. maria da graça é não apenas empregada doméstica do senhor ferreira, como também o satisfaz sexualmente, e, após a sua morte ela passa a prestar esses dois serviços a seu novo patrão, mikhailkov. Nos deparamos também com quitéria, outra trabalhadora que mantém um frio relacionamento com andriy, um ucraniano que chega a Portugal com o objetivo de melhorar de vida e ajudar sua família.

Nessa esteira, fica claro que são personagens que nos fazem questionar suas condições de seres humanos e a maneira pela qual a ideia de terem seus corpos comparados a máquinas é construída no texto, para que assim, conseguissem anular o tempo, essa força irreversível e que tanto nos atormenta muitas vezes. Essa é, basicamente, a premissa da obra: levar o leitor a inevitáveis questionamentos.

De maneira a concluir o caminho pelas diferentes fases da vida, Valter Hugo Mãe publica, em 2010, a máquina de fazer espanhóis. O romance foi vencedor, em 2012, do Prêmio Oceanos e do Grande Prêmio Portugal Telecom. Logo nos primeiros momentos da narrativa, nos deparamos com a figura de antónio silva, um senhor de 84 anos, que acaba de perder sua companheira, laura. Em meio ao luto e à melancolia, ele se torna o mais novo habitante do lar feliz idade, um asilo e reflete: “no lar, por todo o lar, as paredes são brancas e entre o vazio mais intenso do céu e a candura das paredes não há diferença. sentimo-nos cegos. [...] esta brancura é um estágio para a desintegração final.” (MÃE, 2016, p. 40).

Ao decorrer dos capítulos, a convivência com funcionários e outros moradores permite que o senhor silva ressignifique seus pensamentos e percepções sobre a velhice, as amizades, os afetos, enfim, sobre a vida. a máquina de fazer espanhóis nos leva a refletir sobre a necessidade de nós, enquanto seres humanos, precisamos estar sempre dispostos a nos permitir, independentemente do quanto tempo de vida ainda temos.

O início do uso das maiúsculas em seus romances ocorre com a publicação, no ano de 2011, de O filho de mil homens. A família e seus arranjos é o fio a partir do qual a narrativa é delineada. De início, temos Crisóstomo, um solitário pescador que sempre teve o desejo de ser pai, até que Camilo, menino órfão de uma anã, cruza seu caminho, assim, eles se tornam pai e filho. Isaura, mulher rejeitada por não ser mais virgem, e Antonino, que rejeitado pela mãe por ser homossexual, busca por abrigo na casa de Isaura, ajudam na formação da nova família do pescador.

Durante o romance, diversas personagens surgem e todas elas, de alguma forma, estabelecem relações umas com as outras. Somos, assim, colocados diante da solidão, do desamparo e da tristeza, mas também da possibilidade desses afetos se transformarem em aceitação, laços, acolhimento, alegria e amor.

O último romance escrito, até então, por Mãe, Homens imprudentemente poéticos, é publicado em 2016 e direciona seu olhar para o oriente, mais especificamente, para o Japão antigo. Itaro é um artesão que dedica sua vida a fabricar e vender leques, para que o sustento de sua irmã cega, Matsu, e da criada Kame, esteja garantido. O protagonista carrega consigo um certo poder de ver o futuro “usando absurdamente o

exacto instante da morte dos bichos.” (MÃE, 2016, p. 26).

Os capítulos se desenvolvem e Itaro, em determinado momento, é aconselhado a fazer um retiro peculiar e passar sete dias em um poço profundo. Até que, em meio a escuridão, um animal, cujo aspecto não é revelado, espreita o artesão. Somos levados a concluir, ao final da obra, que a fera era a materialização do medo sentido pela personagem. É interessante percebermos a maneira pela qual os elementos fantásticos conferem à narrativa um caráter singular.

Considerando esse caminho trilhado, com vistas a compreender o trabalho destinado ao enriquecimento da literatura, desenvolvido, até então, por Valter Hugo Mãe, especificaremos nossa discussão em torno de A desumanização, obra que veio a público em 2013. Nos dedicaremos a lançar um olhar sobre aquilo que o próprio autor considera como fundamental e inevitável de ser semeado nas letras e que já compôs algumas de suas obras, como por exemplo, A máquina de fazer espanhóis. Desse modo, ele afirma que “todos os temas são vida ou morte. No fundo, estamos todos a pensar para que serve estar vivo e em que se definirá a morte. São as questões principais, e a literatura dever ter paciência apenas para as questões principais.” (MÃE apud KODIC, 2011, s/p.).

3.2 Os rastros silenciosos da morte em “A desumanização”

Te sei. Em vida
Provei teu gosto.
Perda, partidas
Memória, pó

Com a boca viva provei
Teu gosto, teu sumo grosso.
Em vida, morte, te sei.
(Hilda Hilst)

Em primeiro lugar, apresentamos A desumanização a partir de alguns de seus elementos narrativos. A morte é incontornável presença já nas linhas iniciais do texto. É pela morte de Sigridur que somos apresentados à premissa central da obra. A família, é composta pela mãe, não nomeada, pelo pai, de nome Gudmundur, e pelas filhas, Halldora e Sigridur. Eles vivem numa pequena comunidade que, dentre os moradores, podem-se destacar alguns que nos serão relevantes para nosso trabalho, sendo eles, o Einar, garoto órfão que jamais soube o que acontecera com seu pai; e o Steindór, responsável pelo bem-estar do lugar e pela igreja. As reações à perda da menina Sigridur é o que vai desencadear as ações e os conflitos narrados. É interessante destacarmos que esta, é a primeira vez que o autor opta pela voz feminina para narrar um de seus romances.

Após escolher as terras lusitanas como lugar para a ambientação e construção de seus romances anteriores, Valter Hugo Mãe se reinventa e opta por dar vida às suas personagens na Islândia. Um lugar gélido, isolado, e abandonado, com seus

imponentes fiordes, onde a maioria de seus elementos paisagísticos nos remete à tristeza e a solidão. Naturalmente, a escolha foi intencional, de forma tal que o enredo se complementa e dialoga com o país nórdico. Ele é um lugar de paisagens que nos levam a enxergar uma falta de vida e, até mesmo, algo do sublime. Essa composição de vazio se transborda para as personagens, e, é com esses elementos que A desumanização se enreda.

A imagem que pode ser elaborada a partir das breves descrições do lugar nos conduz à ideia de que os fiordes islandeses, em sua imensidão, e por nos permitir um certo deleite ao observá-los, revelam aquela estética do sublime defendida por Burke (2013). Entendemos que o sublime é tudo o que, de algum modo, pode incitar a dor e o perigo, ou seja, ele encontra no horror, no que nos impacta, sua fonte, ao produzir em nós, fortes emoções. Silva (2005, p. 33) ainda nos diz que “o sublime exige um envolvimento da parte do espectador; ele exige o sentimento de perda de controle e o face-a-face com a morte.” Sendo essa força que domina aquele que o aprecia, as paisagens que dominam o território da Islândia, com seus penhascos e sua vastidão evocam esse sublime sentimento, capaz de nos atemorizar e levar a uma sensação mortífera.

É com a informação de que a irmã será, a partir daquele momento, uma criança plantada e com a constatação de que o vazio fraternal irá caminhar ao seu lado, que Halldora, nossa narradora, dá início a uma série de episódios que marca sua vida de maneira a abalar a percepção de si e os sentimentos e afetos pelo outro. Sigridur, gêmea da protagonista, se torna uma “criança plantada”, alguém que teve seu corpo depositado à terra e que deixou de herança para Halla⁰⁸, apenas a sensação de que, com a sua morte, tudo o que restara a esta, estivesse, agora, dividido pela metade. Aqui, o eufemismo da criança plantada é utilizado para se referir ao fato de que a menina havia sido enterrada.

As irmãs viviam com a mãe e com o pai, Gudmundur, e, logo nos primeiros parágrafos, o luto, enquanto essa negação da morte, sentido por ambos, se faz presente. Cada um, com suas individualidades, encontra uma forma de torna a realidade mais suportável, mas, são os comportamentos e atitudes da mãe que nos chamam a atenção, se revelando enquanto uma contínua e impensada rejeição para com a filha. No primeiro momento, podemos observar claramente o direcionamento de uma certa responsabilidade para Halla, ou, ainda arriscaríamos afirmar que, ao ouvir da mãe que ela tem duas almas para salvar ao céu, a menina toma para si a morte. Dentro dela, o peso se duplica e o fantasma de sua gêmea passa a habitá-la.

A ausência que passa a preencher o magro corpo de Halla pode ser compreendida como um estado de melancolia que a acompanha desde então. Fica claro que logo no início da primeira parte da obra, a identificação do eu com o objeto perdido se manifesta, pois, como bem nos explica Freud ([1915] 2010c), esse eu se vê incapaz de direcionar sua libido, uma vez retirada daquele objeto, para um outro diferente e, com isso, a desloca para si mesmo. Nossa narradora sente que é sua obrigação possibilitar que sua irmã continue a viver, ainda que dentro dela, e confessa que, mesmo que Si-

⁰⁸ Ao longo da obra, é o seu apelido que predomina quando a narradora se refere a si mesma.

gridur estivesse “igual a uma semente atirada àquele bocado muito guardado de terra” (MÃE, 2017, p. 17), ela, durante as noites, se deitava com a morte. Assim, a impossibilidade de simbolizar sua perda, se faz presente.

Quando percebe que a criança plantada, sua gêmea espelho, não poderá mais retornar, seu olhar se direciona apenas para o vazio daquilo que encontra pela frente; sua solidão reverbera em seu modo de encarar a realidade. Encarar a morte de Sigridur a colocou não simplesmente diante de sua finitude ou transitoriedade, mas diante de uma dor constante que impossibilita a garota de encontrar, de certa forma, um rumo e de realizar qualquer investimento em seu mundo exterior. Dessa forma, quando questionada, ela revela que “perdera o jeito das conversas. Andava por ali a ver no vazio coisas de mentira. Andava a ver o vazio das coisas. Porque, sem a Sigridur, tudo perdera o conteúdo. Estava oco. Como se ela fosse o dentro de tudo. [...] O dentro de mim [...]” (MÃE, 2017, p. 50).

O trabalho de simbolização e elaboração da perda não é algo tão simples e sentimentos de caráter negativo estão sujeitos a se revelarem durante o processo do luto, a raiva, o desespero, o desapontamento e a tristeza, podem ser algum deles. Cada indivíduo lida com a falta de maneira particular e a reação da mãe das gêmeas nos é bastante significativa. A vontade de morrer toma conta dela e a automutilação se revela enquanto prática, para tentar lidar com um investimento afetivo que não se faz mais presente. Deposita sobre a filha apenas ódio, ofensas, ameaças de agressão e, como descreve nossa protagonista, uma resignação calada. Para ela, a mãe:

perdera o modo de se apaziguar. Rejeitava cada coisa. Era rigorosa, não desculpava ninguém e não se desculpava. Estava em guerra. Não sabia nada, na verdade, punha as mãos às cegas no mundo. Como se estivesse viva num mundo morto. (MÃE, 2017, p. 39).

Tamanho é o luto sofrido por sua mãe que o sofrimento desta mulher é despedido sem qualquer cautela na própria filha, como forma de a culpar pela perda da outra gêmea. Para aquela, já não é mais suficiente ver suas gotas de sangue caindo devido a seus cortes no braço, mas, ela deflagra sobre a menina um corte capaz de desfazer-lhe o mamilo e deseja sua morte. Vazia de afetos e tomada por uma grande tristeza, sua mãe não mais consegue controlar seus atos. Halla sente o ódio daquela que lhe deu a vida e afirma que é a metade insuportável que não consegue ser reconhecida, por não se multiplicar. A convivência entre elas a fazia refletir: “Nada me diminuía o desamparo, a frustração, a tremenda atração por inventar que vivia ainda no passado.” (MÃE, 2017, p. 70).

Da mesma maneira que Halla sofre com o distanciamento daquela que a gerou, sua comunidade, a quem ela se refere como “nossas pessoas”, passam a enxergá-la a partir de uma outra ótica, assim, com o enterro de sua irmã, ela se torna a menos morta. E revela: “As nossas pessoas olhavam-me sem saber se viraria santa ou demônio. Os santos aparecem, os demônios assombram.” (MÃE, 2017, p. 22). Com isso, a noção de morte social se revela enquanto elemento que impossibilitará à personagem

uma plena integração ou aceitação no próprio meio coletivo em que nascera.

Para aqueles que a rodeiam, a crença de que ela carrega consigo duas almas se estabelece de tal maneira que Halla não é mais digna de compor e pertencer às “suas pessoas”. Para seu futuro previam apenas que da morte não escaparia tão tarde, pois, para eles, a alma da menos morta, já estaria tão encomendada quanto a da sua irmã. Aqueles que assombam, destoam, ou, de certa forma, não colaboram para o crescimento da comunidade, são colocados às margens.

Ao longo da narrativa, o presente se mistura com as memórias e as lembranças de Halla, e a partir delas, vamos nos tornando cada vez mais íntimos de suas vivências, descobertas, medos e angústias. Seu olhar infantil sobre a morte e a tentativa de compreendê-la, descrevê-la, e, por vezes, negá-la, também se manifesta junto a esses sentimentos além de estar, quase sempre, envolto por suas crenças. É de nosso conhecimento que cada cultura dissemina alguma doutrina religiosa como forma de nos ensinar a encarar a morte de maneira menos perturbadora. A Bíblia, enquanto texto literário e sendo um desses veículos de ideias que, possivelmente, inspirou Freud, se revela enquanto um paliativo, enquanto elemento que nos fornece um certo alívio ao elaborar convincentes explicações para o pós-morte, por exemplo.

Esta, por sua vez, é uma das grandes críticas elaboradas por Freud ([1915] 2010b), ao afirmar que seria mais interessante que colocássemos a morte no lugar que realmente lhe cabe, encarando-a como parte de nossa realidade, não sendo necessário, portanto, livrá-la de nossos pensamentos.

As descrições da personagem se alternam entre aquilo que lhe fora ensinado acerca da imprudência em falar sobre algo que “estava proibido à pequenez humana” (MÃE, 2017, p. 36), e entre a lembrança da reflexão de que a irmã “já falava dos mortos como se lhes tivesse perdido o medo. Como se esperasse fazer amigos entre eles, para se sentir normal.” (MÃE, 2017, p. 38). A tentativa de descrever como os mortos se comportam, o que sentem e para onde vão, pode ser vista como um caminho para naturalizar esse fenômeno em seus pensamentos de menina. Ela conclui que a morte é um exagero, pois, deixa conosco apenas lembranças e a sensação de que não há nada mais distante que ela. A morte leva muito de nós e deixa muito pouco.

Além de compartilhar suas vidas com a família, Halldora e Sigridur, quando viva, tinham seus momentos com Einar, um garoto órfão, mais velho, que morava em um pequeno quarto na igreja. Para elas, ele era insuportável, asqueroso, arrogante, feio; alguém que elas nunca teriam amizade devido a suas incômodas brincadeiras. Ambas compartilhavam dos mesmos sentimentos, como se o mal feito por ele, as atingisse na mesma intensidade. Porém, após a morte de Sigridur, Halla encontra nele a figura de um amigo, com quem pode compartilhar suas tristezas e angústias, mas sempre relembrando dos conselhos dados pela sua irmã, de nunca, por exemplo, beijá-lo.

Eles constroem, aos poucos, uma íntima relação, até que a descoberta da sexualidade e dos sentimentos que sentem pelo outro, os tornam reféns de seus desejos, assim, eles se entregam em uma relação sexual, descrita na obra de maneira muito

bela e revelando as percepções, os medos e os anseios de Halla:

Ao início, imaginei mesmo que um animal me entraria corpo dentro e visitaria os ossos, o estômago, o interior dos olhos. Percorreria o meu corpo como em passeio, chegando às portas dos dedos, ao apressado coração, à cova da boca, espreitando para fora. Imaginei que havia um animal inteligente para fazer isso, como se levasse umas carícias ao interior todo do corpo. Entraria, calmamente me percorreria, e haveria de sair. Educado e sempre esperado para voltar. (MÃE, 2017, p. 65-66).

Algo de destrutivo, de mortífero se revela durante a descrição dessa cena. A protagonista sente seu corpo ser invadido, observa-o sangrar, sente-se estranha, suja e dentro de uma tristeza profunda. Ainda que se distancie um pouco de nossa linha principal de análise, é válido pontuarmos que o prazer sexual segue essa trajetória avassaladora, em que Eros, que nos remete ao sexual, e Thanatos, que nos aponta para a morte, caminham lado a lado.

Esse encontro permite que uma vida passe a habitar o corpo de Halla e, quase que inevitavelmente, a preocupação e o pavor afloram. Seus pensamentos se voltam para esse filho, para a proteção deste, mas também para o ódio da mãe quando descobrir “a presença estranha de outra alma na barriga.” (MÃE, 2017, p. 74). Apesar da revolta familiar, nossa personagem admite que, de algum modo, esse seria seu novo começo, um início de outra família, ao considerar que a sua já chegara a seu fim.

De certo modo, quando Halla percebe estar preenchida de um ser que nascia lentamente dentro dela, ao mesmo tempo, o sentimento de voltar a ser alguém tomava conta de si. Seu filho é a sua esperança de conseguir superar a morte da sua irmã, de ser, cada vez mais, menos morta. Somos levados a supor que o processo de identificação do eu com o objeto perdido, como bem elucida Freud ([1915] 2010c), é necessária; ao passo que os investimentos libidinais se deslocassem, a melancolia poderia ser superada. A menina nos confessa que:

E eu levava sempre as mãos à barriga e adorava sentir aquele peso e sentir-me pesada, e esperava todos os ínfimos sinais de movimento. Vivía ansiosa. Ansiava pelo meu filho como quem fizesse o próprio mundo nascer. Depois que ele nascesse, ele ocuparia o lugar inteiro do mundo. Seria o tamanho inteiro de cada coisa e tudo se justificaria pela sua existência. Pensei: será o dentro de tudo. Ocupará o vazio de tudo deixado pela Sigridur. (MÃE, 2017, p. 91).

O caminho trilhado por Halla possibilita, mais uma vez, que os olhares das “nossas pessoas” ao se voltarem para ela, não demonstrem acolhimento, mas, repulsa, ou, como ela descreve, uma paixão esquisita. Era, aos doze anos, uma criança grávida. Mas, para além disso, a comunidade a via como aquela que estava em constante

duplicação, sem identidade própria; para as “suas pessoas”, ela era uma aberração. E “previam apenas coisas más. Elencavam ofensas e pensavam num declínio da povoação.” (MÃE, 2017, p. 88).

A morte social em A desumanização, portanto, se dá a partir de um aspecto que tipifica a cidade onde Halla nasceu e viveu de maneira inclinada ao exílio, à anormalidade, ao não-pertencimento. O trato dado a ela é, de certo modo, um destrato, por estar marcada como a menos morta, a estranha que sobreviveu, a que carrega as marcas de um certo deslocamento, uma descontinuidade com a vida, um anteprojetado de vida que ela parece ter insistido em continuar, quando não lhe cabia assumir tal empreitada diante do fato da morte ser sua marca exclusiva. A personagem, sendo menos, não recebe a dádiva de sua comunidade em ser mais ela, para, em seguida, ir além. Poderíamos afirmar, ainda, que, para ela, viver dessa forma é “experimentar uma condição permanente de ‘viver na dor.’” (MBEMBE, 2018, p. 68).

Seguindo essa perspectiva, não seria incoerente voltarmos para a psique de Halldora e defrontarmos essas noções com outras que confirmam que ela incorpora tudo isso para dentro de si. Os monólogos mentais, ou, narração psicológica, demonstram de maneira enfática que, dentro de si, ela também é tão deslocada, faltosa, vazia, quanto o que a circunda.

Em determinados momentos, Halla manifesta uma nova percepção ao refletir sobre a irmã, ao afirmar que elas já estavam desligadas, ou seja, mortas uma na outra. O vínculo, que outrora parecia inviolável e insuperável, agora mostra sinais de superação, mas não por todos da família. Sua mãe permanece firme em sua instabilidade psíquica e não admite que Halla deixe de representar a vida de Sigridur; essa deveria sempre ser ou carregar a irmã morta.

Mas, subitamente, a crença na possibilidade de essa criança, que está sendo gerada, ser a ressurreição da criança plantada, ilumina os pensamentos de sua mãe, pois, “entre gêmeos, a morte entrega ao sobrevivente a alma do que partiu.” (MÃE, 2017, p. 91). E completa, revelando que Halla não recebe notícias da irmã pois ela está dentro dela e que com o nascimento do bebê, a vida voltaria a ser como tempos atrás. Fica claro que o luto, este afeto dito normal, está longe de ser superado, pois metamorfoseado em uma aglutinação endógena de alguém que se perdeu, mas não permanece mais apenas esse mesmo alguém, pois já não se sabe mais o que se é, ou que tornou, ou o que pode vir a ser, mesmo renascendo.

Com uma vida cercada por perdas e pelos vazios, em que a morte se torna sua fiel companheira, não nos pareceria inconcebível perceber a sobrevivência do filho de Halla e Einar desviando-se de seu destino vitalício. Ao sentir um fio de sangue escorrer por suas pernas, a narradora teve a certeza de que ele não germinaria mais. Atrelado a isso, a culpa e a acusação desferidas por sua mãe se revela mais uma vez.

Quando me puseram um filho quieto nos braços, julguei que o meu próprio corpo se tinha ao colo. Julguei que os meus braços se seguravam. O corpo quieto do meu filho

ainda mal completo. Minúsculo. Enrugado. Uns gramas de filho que não se sustentaram. Estavam no pano postos como uma prensa inexplicável. Era um filho à prensa. A minha mãe disse: fazes tudo assim, maldita, fazes tudo como se fosses um bicho. Vou gostar de te ver morta como um bicho também. (MÃE, 2017, p. 102).

A morte trabalha às pressas, não espera por momentos adequados, simplesmente nos tira vidas sem dar sinais prévios. Tal enigma sempre será visto como indigno, como algo a ser rejeitado. Se considerarmos que Halla incorporou algo do mortífero, seu corpo jamais poderá ser habitado por alguém, sequer por si mesma, lhe restando apenas, o empobrecimento, já que tudo aquilo que era, foi devorado por seus objetos perdidos, como ressalta Edler (2018); em sua melancolia, o vazio a constitui.

Não é difícil de imaginarmos que nossa narradora, constantemente, veste uma máscara da morte, tal como observamos na tela Niña con máscara de calavera (1938), de Frida Kahlo. Nela, ao observarmos a representação da morte enquanto alegoria e símbolo que assusta e atemoriza, a similitude com aquilo que nos é descrito no texto literário, se faz presente. Uma menina que é colocada em posição de igualdade com tudo o que o mortífero revela, pode ser, facilmente encarada, ainda que de maneira metafórica, como aquela que colocou sobre si uma nova versão dela mesma para permanecer sustentando sua constituição vazia.

Halla atira seu filho para dentro da boca de deus⁹⁹, para o interior do corpo da Islândia. Hilmar é o nome escolhido por ela, antes que o encaminhasse para fora do mundo, sem retorno. Por um instante, Einar temeu que ela saltasse para junto do filho, mas ela constata que veio ao mundo para matar, e não para morrer. Com essa recente perda, a personagem retorna a olhar para a direção ainda mais vazia daquilo que a rodeia, lugar onde estaria Hilmar, “no lado vazio das coisas, como uma palavra que se perdia do significado. Ficava apenas para ser dita sem capacidade alguma de chegar ao destino.” (MÃE, 2017, p. 106). Mas conserva em si, a esperança de que Sigridur o encontre e transmita bons ensinamentos, e que a morte poderia ser algo bom, de que haveria de ser feliz.

A boca de deus, enquanto esse lugar onde os corpos sem vida são despejados, transparece que a morte já não é mais algo do humano, mas do metafísico. A presença de Deus é bastante recorrente durante a narrativa, tal fato nos indica que certos acontecimentos não podem mais ser compreendidos, em sua totalidade, pelos sujeitos. Haverá um momento em que a morte, por exemplo, deixará de ser algo terreno para ser jogada à boca de um deus que deglute corpo e alma.

Halldora decide ir embora de casa para morar ao lado de Einar, essa lhe parece a única solução para conseguir trilhar um novo caminho para sua vida. Ela pensa na irmã e percebe que agora ela pertencia a seu passado, como se a criança plantada a tivesse abandonado; de certa forma ela sabia que jamais poderia se estabelecer qualquer comunicação com Sigridur. Pois, “a morte como perda nos revela em primeiro lugar de

⁹⁹ Característica geográfica dos fiordes islandeses que nos remetem à ideia de precipício.

um vínculo que se rompe, de forma irreversível [...]” (KOVÁCS, 1992, p. 150). Seguindo as reflexões da garota, esse fim “talvez não reconheça direito a nada. A morte não dá direito a nada. É a supressão de toda a dignidade.” (MÃE, 2017, p. 112).

É com a certeza de que precisa seguir outros trajetos para conseguir continuar, que Halla acompanha Steindór, o líder da comunidade, e Einar em direção à igreja, sua nova casa. Depois, soubera que sua mãe sangrara com tamanha intensidade que por muito pouco não perdeu a vida. É com esse cenário de mortes, perdas, dores, separações, tristeza, solidão, luto e melancolia, que a personagem decide carregar consigo apenas “sentimentos educados” e a primeira parte do romance se encerra.

Sob os pés tínhamos o futuro. Achei assim. Ia o futuro inteiro no trajeto que traçasse. A vida, agora, era a direção que lhe conferisse. Estava com doze anos, faltava pouco para fazer treze, não me via como uma criança. Era uma mulher tão completa quanto apenas a tristeza as sabia fazer. [...]. Eu não me impedia de chorar. (MÃE, 2017, p. 112).

A incompletude de Halla é constantemente reafirmada por aqueles que compõem a comunidade, pois, para eles, a menos morta nunca seria capaz de viver em sua totalidade. Ela e Einar são as aberrações, representam aquilo que há de assombroso e insuportável. Os comentários e opiniões em torno da figura da protagonista não cessam. Nesse cenário, ela passa a não mais ir à criança plantada e indaga que não talvez pouco vale intensificar o amor pela irmã, já que, todo esse investimento afetivo que ela tem mantido não lhe dá retorno. Diante da morte, essa “silente figura do mundo, participante muda, cretina, criminosa jogadora” (MÃE, 2017, p. 116), nada mais podemos esperar em troca.

O surgimento de uma aceitabilidade, ainda que momentânea, pode ser vislumbrado nesta segunda parte do romance. Ainda que, em nosso inconsciente, segundo Freud ([1915] 2010b), estejamos convencidos da imortalidade, é preciso encarar a morte como um elemento próprio de nossa natureza; enquanto algo necessário e não simplesmente fortuito.

Mas a instabilidade psíquica ainda domina os pensamentos de Halla, e estes voltam a se confrontar, ao passo que suas melancólicas lamentações são descritas. Acompanhada, segundo ela, de toda a dor do mundo, ela reflete acerca do paradoxo entre a vida e a morte; ela acredita que a vida é para aqueles que sobram. Os reflexos da perda do objeto amado voltam a ecoar em sua mente, no momento em que, nitidamente, a sombra deste objeto recai sobre seu eu.

Eu sobrava. Não tinha o caráter da minha irmã. Percebia isso cada vez melhor. Seguiria-a sempre. Ela, cheia de ideias e inspirações. Eu, oca, uma existência pela rama, a ganhar conteúdo pelo que ela exercia sobre mim. Não era nada a metade valiosa da nossa vida. Eu era a metade

fraca. Teria sido apenas justo que eu morresse em troca dela. Toda a maravilha que se queria das crianças estaria contida na Sigridur. O seu sonho concebia tudo e todas as espertezas. O meu era apenas um modo rudimentar de a imitar. Pensei em muitas ocasiões que não éramos gêmeas. Pensei que ela era genuína e eu apenas uma imitação. (MÃE, 2017, p. 126)

A menos morta, quando pensa na irmã, manifesta um abatimento, uma diminuição da própria autoestima, tais comportamentos, por sua vez, são transformados em ofensas e punições para ela mesma. Sigridur é colocada por sua gêmea como aquela detentora das melhores qualidades, as quais ela jamais conseguiria alcançar. Suas lembranças refletem apenas solidão, tristeza e falta; a constatação de que vive apenas no vazio. E a visita à casa dos pais confirma suas constatações. Ver todas as mudanças feitas por eles desde sua partida, a fez perceber não apenas que tudo deixado por Sigridur foi mantido na memória, mas que ela também não mais pertencia àquela casa, sentia-se desligada.

Halla, a gêmea da morte, aquela que desde o trágico acontecimento nunca recebeu olhares acolhedores pelas “suas pessoas”, que era constantemente dada a estar às margens como seu lugar, agora, não mais se sente pertencente a seu próprio lar. É uma estrangeira, uma “mal convidada, sem direito a mexer, sem direito a sentir mais do que simplesmente observar, agradecendo a mínima atenção dedicada.” (MÃE, 2017, p. 131).

Um espelho, vindo de Bildudalur, é doado à igreja. Quando se coloca de frente para ele, a narradora, ao ver seu reflexo, enxerga sua irmã, como se estivessem olhando uma para outra, da mesma maneira de tempos atrás. Ao mesmo tempo, ela deseja que fosse possível fingir ser também o rosto de seu filho. Com esse momento, ela relembra que “as pessoas diziam que as irmãs mortas simbolizavam a solidão. Não se acompanhavam de ninguém, apenas uma da outra [...]” (MÃE, 2017, p. 140), isso já era o suficiente e ela sentia-se grata por isso. Einar afirma que o espelho era como uma porta que leva para o outro lado da morte, mas Halla insiste que não, prefere acreditar em suas percepções e sentir-se feliz.

Sua mãe, que cada vez mais está definhando em seu luto, recebe notícias suas, de que estaria levando consigo um espelho, brincando de ressurreições e outras tolices. Ao enxergar o reflexo de Halldora, ela percebe, com uma profunda tristeza, sua filha morta, Sigridur. Era como se suas duas filhas estivessem ali, juntas; refletidas uma na outra. Após esse episódio, a menos morta continua a levar consigo o espelho, assim, sentiria que sua irmã estaria ao seu lado, observando as mesmas cenas e fazendo os mesmos gestos que ela. Além disso, pensava que Sigridur pudesse educar Hilmar, seu filho.

Se em algumas descrições Halla nos mostra toda sua fragilidade e imaturidade àquilo que transformou sua vida, em outras, ela aceita a mortalidade e entende que é preciso superar, em algum momento, a ausência da sua gêmea, que esse vínculo preci-

saria ser, finalmente, encerrado.

Não era possível continuarmos gêmeas. Pensava agora. Porque amadurecia e haveria de Sigridur de amadurecer também, até com entusiasmo, no lado escondido da morte. A nossa similitude haveria de ser outra coisa, algo que eu procuraria ininterruptamente. Algo indefinido que não tinha nome, não tinha lugar, estava como apenas uma evidência difícil que em alguns dias se impunha e em outros enfraquecia. (MÃE, 2017, p. 151).

No início de nossa análise, evidenciamos o comportamento da mãe das gêmeas diante da devastadora perda. Naturalmente, Gudmundur, o pai, também sofreu seu luto, mas com suas singularidades, já que é um afeto em que cada sujeito tem o seu tempo de superar, sua forma de lidar, apresentando diferentes reações e comportamentos. Ele, durante a narrativa, constantemente mostrava a Halla a leveza daquilo que os rodeava, é alguém que escrevia poemas e a partir deles, transferia seus ensinamentos à filha. Apesar disso, nossa personagem nos fornece algumas descrições de que até seu pai, estava entregue à clausura: “sofro muito por ti, e sofrer por ti ainda é a felicidade que me resta. Ele achava que, sem ao menos esse sentimento, não havia nada.” (MÃE, 2017, p. 159). E os pais, juntos, estavam “mal velados na noite, insones, moribundos nas suas vidas e sem se fazerem companhia.” (MÃE, 2017, p. 154). Não apenas as pessoas estavam envoltas pelo manto da morte, mas também a própria casa, que nos é descrita como esse lugar já sem vida, rodeada pela escuridão.

A minha mãe, que de enferma seguia para uma tristeza mortal sem regresso, [...] sempre calada, tomando a mão do marido igual a apertar uma algema. Havia na imagem desolada do casal uma resignação qualquer. Do corpo de um chegava ao outro a energia única. Percebi, surpresa, que eram unos, mesmos, súbita e finalmente comungando de tudo como quem chegara a uma decisão, a uma conclusão. [...]. Trancados igualmente por dentro. Num certo escuro, como se olhassem para dentro deles próprios, o que acontecia aos barcos à noite. Olhavam o interior um do outro e estavam numa noite qualquer, inconfessável. Uma noite feia. (MÃE, 2017, p. 160).

O luto é um processo que não dispõe de uma estabilidade, suas fases podem ser sentidas em gigante magnitude por uns, enquanto que por outros não. O tempo é incerto, a perda pode ser negada, a responsabilidade pode recair para o próprio indivíduo e a esperança pelo retorno daquele que morreu pode vir a se manifestar. Mas, juntos, o casal encontrou uma forma de se amparar, ainda que cada um estivesse com sua própria noite dentro de si.

O romance começa a nos fornecer indícios de seu fim quando a fuga de Halla, que há um tempo já tem sido arquitetada por ela, é finalmente concretizada. Mas antes

de partir definitivamente, ela deixa sua marca. Em parágrafos anteriores, tomamos ciência do passado de Einar que, durante anos, fora mantido em segredo por Stéindor. Assim, Halla e o companheiro decidem que iriam fugir juntos, mas antes, matariam o líder da comunidade. Mas, nossa personagem decide realizar tudo sozinha.

Halla tranca as portas e as janelas, escorre óleo pelo chão e, com uma folha em que estava escrito um dos poemas de seu pai, atea fogo na casa em que Stéindor dormia com a esposa, que, a propósito, é tia dela. Aqui, os versos, que tanto a ensinaram, são utilizados como instrumento de justiça e esperança. Ela se afasta e passa a observar as chamas e imagina cada grito e súplica que seria ecoado daquele momento em diante. Feito isso, ela cumpre um antigo desejo, que também era o de sua irmã, o de “ser longe”. Vontade esta que nos é apresentada constantemente ao longo da narrativa. É na ilusão de que a fuga permite sermos outros que Halla se guia.

A poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, escreveu alguns versos que ilustram aquilo que provavelmente Halla tenta nos transmitir através de suas decisões finais: “[...] E eu tenho de partir para saber/ Quem sou, para saber qual é o nome/ Do profundo existir que me consome/ Neste país de névoa e de não ser.” (ANDRESEN, 1944, s/p.). O desejo de deixar para trás seus fantasmas e a ânsia de criar novos sentidos para sua existência, o que possibilitará que ela se reconheça novamente.

Não ter medo da morte é algo que desumaniza o sujeito, pois é justamente esse medo que nos torna humanos. Essa premissa, ao fazer alusão ao título da obra, nos aproxima daquilo que o filósofo germânico Hegel, em uma de suas teorias, denominou de dialética do senhor e do escravo. De modo a resumir esse pensamento, podemos afirmar que o medo da morte é o primeiro grande senhor ao qual o escravo deve obediência. (LACAN, 1992, p. 156-171). Halla já esteve na condição de escravo por carregar em si a alma da irmã morta, mas, ela sai desse lugar, por não temer mais a morte. Assim, ela a abraça e rompe o limite com o desconhecido.

A concepção dessa inescapável questão é estruturada sob uma concepção pessoal, a saber, “a forma como alguém lida ou elabora com a ideia da falta, da separação ou da ausência de sentido que acompanha o tema e a realização da ideia de morte.” (DUNKER, 2017, p. 48). Se, em algumas passagens, nossa protagonista revela certa insegurança ou medo ao tentar elaborar algum sentido para a finitude de si, ao chegarmos no fim da obra, esse comportamento se reelabora. Ela rompe com as expectativas e aceita a morte como sendo sua grande companheira, fenômeno este, que, ao expor suas várias faces, foi capaz de possibilitar a Halla, a certeza de que podemos estar mortos em diferentes formas.

Talvez, em alguma medida, o melancólico, escravo de seu próprio eu mortificado, seja tão senhor do fim da vida como a morte que lhe seduz, lhe caracteriza, lhe acompanha no vazio de seu eu. Essas dualidades são fundamentais à ótica psicanalítica sobre o humano, e tem na literatura, essa parceria irrefreável.

O romance nos conduz para os (des)caminhos que Halldora se vê obrigada a cruzar e suportar e estes, por sua vez, a levam em direção à sua desumanização. A

personagem que, em sua insuportável realidade, observou a morte como um exagero, e que, por vezes, se viu como aquela capaz de incorporar algo do mortífero, teve na ausência, uma grande companheira. Ainda que faça escolhas decisivas, a menos morta ou a gêmea da morte, deixa os rastros de sua alma encarcerada pelas perdas que viveu e pelas mortes que sofreu. Deixa suas marcas em uma Islândia a qual nunca pertenceu.

4

Considerações Finais



A noção de que um mesmo texto literário pode ser lido sob a ótica de diferentes pressupostos teóricos é uma realidade sobre a qual, nós, leitores e críticos, compartilhamos, e, além disso, a multiplicidade de conclusões as quais se pode alcançar, também se insere nesse contexto. Nesse cenário, nossa pesquisa foi perpassada por algumas escolhas, sejam elas, temáticas, teóricas e históricas. A narrativa de Valter Hugo Mãe foi a eleita, especificamente, *A desumanização*. A voz da personagem Halldora nos guiou em nosso objetivo de analisar, refletir, discutir e fazer indagações sobre o romance. A partir das problemáticas identificadas, colocamos como foco de nosso trabalho a morte e sustentamos a ideia de que as suas manifestações na obra são diversas.

De maneira a elaborar uma estrutura que conversasse entre si e que seus elementos estabelecessem entre si uma noção de complementaridade, nos propusemos a direcionar nosso olhar, primeiramente, para a arte, por entendermos que essas produções se consolidaram enquanto um importante espaço para a manifestação das mais diversas temáticas, dentre elas, a morte. Para além disso, esse inquietante fenômeno, pôde ser contemplado também enquanto um elemento cultural, capaz de revelar as particularidades de cada cultura ao encarar o mesmo, seja para representar o fim de um ciclo, como é o caso das civilizações africana, mexicana e indígena brasileira, ou para colocar às margens aqueles que não seguem ditames sociais, ao nos referirmos ao conceito de morte social.

Pensar possíveis articulações entre, especificamente, o pensamento freudiano e a literatura foi essencial para que atingíssemos nosso objetivo. Freud nos deu as diretrizes para a construção de uma reflexão que versou sobre o tabu, o medo e a angústia, que surgem quando o sujeito se depara com o inevitável da morte, além das abordagens em torno dos afetos, sendo eles, o luto e a melancolia.

A partir do desmembramento do que nos era revelado na narrativa escolhida, as categorias conceituais selecionadas se tornaram base para o diálogo entre literatura e psicanálise. Dessa forma, *A desumanização* nos lançou um desafio de perceber, na personagem Halldora, em sua dependência com Sigridur, e naquilo que a cerca, a presença daquilo que nos remete ao mortífero, seja de maneira direta ou indireta.

Estamos cientes de que ter aceitado o desafio de enxergar a morte como um denominador comum de diversos conceitos, que, ao se aproximarem, abrem novos olhares para o diálogo entre literatura e psicanálise, nos coloca diante de limites e horizontes. Pois, é uma temática que não cessa de desafiar a curiosidade e a criatividade humana.

O fim desta pesquisa nos possibilitou esclarecer que a morte é uma dor que relembra nossa finitude perante tudo e todos. Somos nocauteados por um insuportável e, por vezes, repentino silêncio da pessoa que se foi; uma ausência que não conseguimos delinear, caracterizar, dar corpo e que jamais conseguiremos preencher. Ficamos apenas escutando os ecos de uma voz perdida. Todos sabemos que um dia seremos capturados pela morte, mas, “nós, seres incautos, fechamos-lhes sempre os olhos na esperança pálida de que, se não a virmos, ela não nos verá.” (PEIXOTO, 2015, p. 8). Acreditar na imortalidade é uma fuga da qual não sairemos vencedores.

5

Referências



ALBERTIM, Alcione Lucena de. **A excelência guerreira do herói clássico**. 2013. 174 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

ALEXANDER, Bruce K. **The dislocation theory of addiction**. In: ALEXANDER, Bruce K. *The globalization of addiction: a study in poverty of spirit*. New York: Oxford University Press, 2008. p. 57-84.

ARGUETA, Jermán. **Día de Muertos en México. Crónicas y Leyendas Mexicanas**, Tomo XX. Editorial Progreso: Ciudad de México, 2009.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BANDEIRA, Luís Cláudio Cardoso. A morte e o culto aos ancestrais nas religiões afro-brasileiras. **Último andar**, São Paulo, n. 19, p. 33-39, 2010.

BELLEMIN-NOËL, Jean. **Psicanálise e literatura**. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
BOCCACCIO, Giovanni. **O Decamerão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.
BRANDÃO, Jacyntho Lins. **Comentários do tradutor**. In: SIN-LÉQI-UNNÍNNI. **Ele que o abismo viu: epopeia de Gilgamesh**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. p. 136-306.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

CAMUS, Albert. **A peste**. Rio de Janeiro: Record, 2018.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 171-193.

CIORAN, Emil. Ser lírico. In: CIORAN, Emil. **Nos cumes do desespero**. São Paulo: Hedra, 2012. p. 5-7.

DUARTE, Luís Ricardo. As crônicas de Valter Hugo Mãe: cadernos de um caçador. In: NOGUEIRA, Carlos (org.). **Nenhuma palavra é exata: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe**. Portugal: Porto Editora, 2016. p. 427-443.

DUNKER, Christian. Sobre a morte e o morrer. In: DUNKER, Christian. **Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano**. São Paulo: Ubu Editora, 2017. p. 48-55.

ECO, Umberto. **On ugliness**. 5th print. New York: Rizzoli, 2016.

EDLER, Sandra. **Luto e melancolia: à sombra do espetáculo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

ERLBRUCH, Wolf. **O pato, a morte e a tulipa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

FIRST MAN. Direção: Frédéric Fougea e Jerome Guiot. Produção: Frédéric Fougea. Roteiro: Frédéric Fougea, Pascal Picq, Stéphanie Valloatto e Alain-Michel Blanc. Silver Spring: CuriosityStream, 2017. 1 vídeo (92 min), online, son. color.

FREUD, Sigmund. A transitoriedade. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 12**: Introdução ao narcisismo: ensaios sobre a metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, [1916] 2010a. p. 247-252.

FREUD, Sigmund. Considerações atuais sobre a guerra e a morte. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 12**: Introdução ao narcisismo: ensaios sobre a metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, [1915] 2010b. p. 209-246.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: FREUD, Sigmund. **Totem e tabu e outros trabalhos (1913-1914)**. Rio de Janeiro: Imago, [1913] 1996. p. 11-169. (Edição standard brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. XIII).

FREUD, Sigmund. Dostoiévski e o parricídio. In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1928] 2017a. p. 283-305.

FREUD, Sigmund. Inibição, sintoma e angústia. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 17**: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). São Paulo: Companhia das Letras, [1926] 2014a. p. 13-123.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 12**: Introdução ao narcisismo: ensaios sobre a metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, [1915] 2010c. p. 170-194.

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão. In: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 17**: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). São Paulo: Companhia das Letras, [1927] 2014b. p. 231-301.

FREUD, Sigmund. O Moisés, de Michelangelo. In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1914] 2017b. p. 183-219.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, [1908] 2017c. p. 53-66.

GABRIEL, Ruan de Sousa. Valter Hugo Mãe. **Época**, Rio de Janeiro, 7 de agosto de 2015. Disponível em: <https://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/08/valter-hugo-mae-melhor-coisa-que-os-portugueses-fizeram-foi-o-brasil.html>. Acesso em: 29 de janeiro de 2020.

GAIMAN, Neil. **Morte**. São Paulo: Panini Books, 2014.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Olhos de cão azul**. Rio de Janeiro: Record, 2014.
GOETHE, J. W. von. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Porto Alegre: L&PM, 2011.
HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOMERO. **Iliada**. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2013.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2011.

JAPPE, Anselm. **Crédito à morte**: a decomposição do capitalismo e suas críticas. São Paulo: Hedra, 2013.

JUNG, Carl Gustav. **Contributions to analytical psychology**. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1942.

KODIC, Marília. Mãe com maiúscula. **Cult**, São Paulo, 7 de dezembro de 2011. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/mae-com-maiuscula/>. Acesso em: 29 jan. 2020.

KOVÁCS, Maria Júlia. Morte, Separação, Perdas, o Processo de Luto. In: KOVÁCS, Maria Júlia (coord.). **Morte e desenvolvimento humano**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992. p. 149-164.

LEVI, Primo. **É isto um homem?**. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LACAN, Jacques. A impotência da verdade. In: LACAN, Jacques. **O seminário 17: o avesso da psicanálise, 1969-1970**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992. p. 156-171.

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

LISPECTOR, Clarice. Amor. In: LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, [1960] 2016. p. 145-155.

MÃE, Valter Hugo. **A desumanização**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

MÃE, Valter Hugo. **a máquina de fazer espanhóis**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

MÃE, Valter Hugo. **As mais belas coisas do mundo**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

MÃE, Valter Hugo. **Contos de cães e maus lobos**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2018.

MÃE, Valter Hugo. **Homens imprudentemente poéticos**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

MÃE, Valter Hugo. **o apocalipse dos trabalhadores**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016.

MÃE, Valter Hugo. **o nosso reino**. São Paulo: Editora 34, 2012.

MÃE, Valter Hugo. **O paraíso são os outros**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2018.

MÃE, Valter Hugo. **o remorso de baltazar serapião**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2018.

MÃE, Valter Hugo. **publicação da mortalidade**: poesia reunida. Portugal: Assírio & Alvim, 2018.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política de morte. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MILLER, J. Hillis. A defense of literature and literary study in a time of globalization and the new tele-technologies. In: MILLER, J. Hillis. **Literature matters**. London: Open Humanities Press, 2016. p. 54-65.

MUNDURUKU, Daniel. **Daniel Munduruku**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2018.

PEIXOTO, José Luís. **Cal**. Lisboa: Quetzal, 2013.

PEIXOTO, José Luís. **Morreste-me**. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

PONTALIS, Jean-Bertrand; GÓMEZ MANGO, Edmundo. **Freud com os escritores**. São Paulo: Três estrelas, 2014.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2016.

SILVA, Márcio Selligman. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: SILVA, Márcio Selligman. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 31-44.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. **Ele que o abismo viu**: epopeia de Gilgamesh. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

TEIXEIRA, José Rui. Feito de amar entre os homens apenas as coisas mais efêmeras: leituras da poesia de Valter Hugo Mãe. In: NOGUEIRA, Carlos (org.). **Nenhuma palavra é exata**: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe. Portugal: Porto Editora, 2016. p. 50-59.

TEZZA, Cristovão. A ética da ficção. In: DUNKER, Christian; TEZZA, Cristovão; FUCKS, Julián; TIBURI, Marcia; SAFATLE, Vladimir. **Ética e pós-verdade**. Porto Alegre: Dublinense, 2017. p. 45-71.

TOLSTÓI, Lev. **A morte de Ivan Ilitch**. São Paulo: Editora 34, 2009.

ZURBACH, Christine. As fábulas teatrais de Valter Hugo Mãe. In: NOGUEIRA, Carlos (org.). **Nenhuma palavra é exata**: estudos sobre a obra de Valter Hugo Mãe. Portugal: Porto Editora, 2016. p. 477-491.

ZUSAK, Markus. **A menina que roubava livros**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

Sobre os autores e a autora



Hermano de França Rodrigues

Possui Graduação, Mestrado e Doutorado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professor Adjunto III do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Realizou Estágio de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Pernambuco - PROPESQ/UFPE, na área de Análise do Discurso, sob a supervisão da Prof^a. Dr.^a Maria Virgínia Leal. Especialista em Psicanálise: Teoria e Prática, pelo Espaço Psicanalítico - EPSI, com monografia orientada pela Prof.^a Dr.^a Maria Neuma Carvalho de Barros. Tem experiência na área de Linguagem, Literatura e Cultura, com ênfase em Semiótica, Literatura e Psicanálise. Desenvolve estudos sobre: a) Literatura Erótica; b) Erotismo, Discurso e Memória; c) Semiótica e Psicanálise; d) Literatura e Psicanálise; e) e Literatura e Estudos de Gênero.

Eider Madeiros

Doutoramento em curso no Programa de Pós-Graduação em Letras, área de Literatura, sob a linha de Poéticas da Subjetividade - PPGL/UFPB, desenvolvendo pesquisa de tese na interseção entre cinema, literatura e psicanálise, em torno da erótica e da superficialidade alegórica que irrigam a pele, a psicossomática e a pós-humanidade nas relações afetivas do capitalismo gore-tardio. Licenciatura em curso na habilitação em Língua Inglesa, pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB. Membro do Grupo Literatura, Gênero e Psicanálise - LIGEPSI/UFPB. Research Fellow do Grupo de Estudos em Direito Crítico, Marxismo e América Latina - GEDIC/UFERSA e do Estética e Política: a literatura como locus de resistência - UFPB. Possui Licenciatura Plena em Letras, habilitação em Língua Portuguesa (2017), e Mestrado Acadêmico, ênfase em Literatura (2020), ambos pela Universidade Federal da Paraíba - UFPB. Elaborou dissertação sobre o gozo feminino através da ótica freudo-lacaniana e a antipoética pós-modernista do pornoterrorismo. Possui Bacharelado em Secretariado Executivo (2009), pela Faculdade de Ciências, Cultura e Extensão do Rio Grande do Norte - FACEX/UniFACEX; Especialização em Sociologia (2018), pela Universidade Cândido Mendes do Rio de Janeiro - UCAM; e MBA em Gestão de Pessoas (2013), pela Universidade Potiguar - UnP. Técnico Administrativo em Educação no Serviço Público Federal, no cargo de Secretariado Executivo no Centro de Ciências Exatas e da Natureza - CCEN - da Universidade Federal da Paraíba - UFPB. Possui perfil e atuação interdisciplinares, tendo experiências em algumas áreas das Humanidades, embora sempre delineadas pelos Estudos de Gênero, pelo Cuír e a Diversidade Sexual, pela Teoria Literária e suas

Sociologias Críticas e pela Poética das Margens.

Letícia Simões Velloso Schuler

Licenciada em Letras - Português pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Integrante do Grupo de Pesquisa LIGEPSI/CNPq - Literatura, Gênero e Psicanálise. Participa do projeto de pesquisa “Peregrinações do desejo: heranças homoeróticas na Literatura Ocidental” e do Projeto de extensão “(Re)leituras literárias: a formação leitora no espaço escolar”.



CÓDIGO DE BARRA

