

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

Juliana Baracat

O amor entre o enigma e a tradução: um estudo da obra de Carson McCullers sob a
perspectiva da Teoria da Sedução Generalizada

Maringá

2012

Juliana Baracat

O amor entre o enigma e a tradução: um estudo da obra de Carson McCullers sob a perspectiva da Teoria da Sedução Generalizada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como critério parcial para obtenção do título de mestre em Psicologia.

Área de concentração: Psicanálise e civilização.

Orientadora: Profa. Dra. Viviana Carola Velasco Martínez

Maringá

2012

B223a Baracat, Juliana.

O amor entre o enigma e a tradução : um estudo da obra da Carson McCullers sob a perspectiva da Teoria da Sedução Generalizada / Juliana Baracat. – Maringá, 2012.

146 f.

Orientador: Viviana Carola Velasco Martínez.

Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, 2012.

Inclui bibliografia.

1. Psicanálise – Teses. 2. Amor – Teses. 3. Psicanálise e literatura – Teses.
4. McCullers, Carson, 1917-1967 – Teses. I. Martínez, Viviana Carola Velasco. II. Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-Graduação em Psicologia. III. Título

CDU 159.964.2

FOLHA DE APROVAÇÃO

JULIANA BARACAT

O amor entre o enigma e a tradução: um estudo da obra de Carson McCullers sob a perspectiva da Teoria da Sedução Generalizada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Viviana Carola Velasco Martínez _____ APROVADA
PPI/Universidade Estadual de Maringá (Presidente)

Prof. Dr. Gustavo Adolfo Ramos Mello Neto _____ APROVADA
PPI/Universidade Estadual de Maringá

Prof. Dr. Fábio Rodrigues Belo _____ APROVADA
Faculdade Milton Campos

Aprovada em: 16/04/2012

Local: Sala 6/ Bloco 118

DEDICATÓRIA

Para Luís Henrique “Lui” Possatti (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço meus pais, Regina e Omar; meus avós, Clara, Helena e Carlos; minha irmã Mariana e meu “irmão” Pedro; que sempre acreditaram que meu gosto por livros era sinal de algo especial e não mera esquisitice.

Agradeço minha orientadora Viviana Velasco Martínez pelo acolhimento a esta “estrangeira” nos meios maringáenses e pelo constante apoio a ideias e direcionamento das mesmas.

Agradeço ao prof. Gustavo Ramos Mello por instigar a leitura atenta da teoria psicanalítica e possibilitar a seus alunos ousar em seus trabalhos. Agradeço ao prof. Fábio Belo por aceitar participar da banca examinadora deste trabalho, apontando ricas sugestões e esclarecendo dúvidas que vieram à tona.

Agradeço também aos queridos amigos Vagner Medeiros e sua esposa Renata Ferreira, pelo grande acolhimento na cidade de Maringá, abrindo as portas de sua casa e de seus corações durante o árduo processo de trabalho que é um mestrado.

Agradeço às colegas Bruna Lunardelli, Edilene de Lima e Ivy Semiguen pelas trocas de ideias e pelo apoio constante.

Agradeço aos amigos José Ricardo Artioli, Larissa Cirillo, Marcela Belasalma e Juliana Tofolli que sempre me motivaram e animaram frente a essa jornada que chamamos vida.

Agradeço a “Lui”, cuja perda logo no início de meus estudos na UEM, mobilizou minhas energias no luto destrutivo daquele que é amado.

EPÍGRAFE

Antes de mais nada, o amor é uma experiência conjunta entre duas pessoas, mas o fato de ser uma experiência conjunta não significa que seja uma experiência semelhante para as duas pessoas envolvidas. Há o amante e o amado, e cada um vem de mundos diferentes. (...) o amado é apenas um estímulo para todo amor que, até então, permaneceu guardado no amante. E, de alguma forma, todo amante sabe disso. (...) Ele aprende a conhecer uma nova e estranha solidão, e é este conhecimento que o faz sofrer. Portanto, há somente uma coisa que o amante pode fazer. Ele deve abrigar o seu amor dentro de si, da melhor maneira que conseguir; deve criar para si mesmo um mundo interior totalmente novo, um mundo intenso e estranho, completo em si mesmo.

Carson McCullers

O amor entre o enigma e a tradução: um estudo da obra de Carson McCullers sob a perspectiva da Teoria da Sedução Generalizada

RESUMO

Este trabalho pretende abordar o fenômeno amoroso em suas várias facetas, dentro da perspectiva da teoria da sedução generalizada de Jean Laplanche, tomando como recurso analítico algumas obras da escritora Carson McCullers. A hipótese teórica levantada foi a de que o amor se encontra entre duas dimensões: do lado da mensagem enigmática, por seu caráter persistente e repetitivo, e do lado da tradução, conforme verifica-se nas construções fantasmáticas, idealísticas e ideológicas do humano. A organização do trabalho girou em torno de três eixos do amor: o aspecto sublimado, o aspecto erótico e o laço amoroso como fruto de sínteses tradutivas. Ao final, considerou-se que o amor, como todo fenômeno humano, é o resultado do jogo entre as forças pulsionais, de morte e de vida, que ganha relevos específicos diante das experiências de vida particulares de cada um.

Palavras chave: amor, enigma, literatura, psicanálise, tradução.

Love between the enigma and the translation: a study of Carson McCullers's works by
the perspective of the Theory of General Seduction

ABSTRACT

This work intends to approach the love as a phenomenon in its various facets, in the perspective of the theory of general seduction of Jean Laplanche, taking as an analytical resource some works of the writer Carson McCullers. The theoretical hypothesis was that love is between two dimensions: by the side of the enigmatic message, by its character of persistence and repetition, and by the side of the traduction, as is noted in phantasmal, idealistic and ideological human's constructions. The organization of the work moved around three focal points of the love: the sublime aspect, the erotic aspect and the love bound which is result of translate synthesis. By the end, it was considered that love, as all human phenomenon, is the result of the game between the pulsional forces of death and life, which takes specific shapes before the particular life experiences of which one of us.

Keywords: love, enigma, literature, psychoanalysis, traduction

SUMÁRIO

Introdução.....	6
1.1 Breve biografia de Carson McCullers	8
1.2- Por que McCullers?	10
1.3- Por que trabalhar com literatura?.....	16
1.4- Metodologia e organização do trabalho.....	19
Capítulo I- Teoria da sedução generalizada.....	24
1.1- Da fundação da psicanálise à fundação do psiquismo	24
1.2- O outro em mim.....	36
Capítulo II- O coração é um caçador solitário (1984).....	42
2.1 Um silêncio instigante	42
2.2 O enigma no olhar.....	45
2.3 Um líder sem grupo	50
2.4 Exclusões: da cena primária ao palco social.....	57
2.5 A exclusão no espaço analítico e suas possibilidades criadoras	60
Capítulo III- <i>Reflections in a golden eye</i> (2000)	67
3.1 Um intruso no quartel	67
3.2 Afinal, o que é um homem?.....	74
3.3 A dor do amor	86
3.4- O sexual mortífero: destruições e destruições	93
Capítulo IV- <i>A balada do café triste</i> (2009).....	100
4.1 Era uma vez uma gigante.....	100

4.2- Um estranho casal.....	106
4.3- A quadrilha	116
4.4- Uma melancolia musical	128
Capítulo V- Considerações finais ou O coração é um caçador solitário, cujo olhar reflete algo delicado e grotesco, ao som de uma balada triste.....	132
Referências Bibliográficas	142

Introdução

O amor em psicanálise sempre se mostrou um tema constante em suas várias manifestações: o amor maternal (em relação à criança), o amor narcísico (voltado para si mesmo); ao amor fraternal que se constitui a fonte dos laços que unem os seres em geral; ao amor passionais e por vezes obsessivo; e o amor às ideias e valores que fundam as bases da sociedade. Da mesma forma, na clínica também se trata do amor: o amor proibido, o amor impossível, o amor solitário e uma busca incansável por um amor ideal.

Esta pesquisa pretende abordar o fenômeno amoroso em suas várias nuances, a partir da obra da escritora norte-americana Carson McCullers (1917/1967), sob o enfoque da teoria da sedução generalizada (TSG) de Jean Laplanche. Nossa hipótese de trabalho é que o amor é um fenômeno que se encontra entre o enigma e a tradução. O aspecto enigmático pode ser percebido por seu aspecto de reativação da situação originária de sedução, situação que ativa uma demanda tradutiva que, como veremos na teoria de Laplanche, é sempre falha e dada a remanejamentos. Esse fenômeno de reativação do enigmático pode ser verificado na fala dos indivíduos, visto que nunca sabem exatamente o que amam naquilo que é amado. De outra parte, temos também o sentimento amoroso manifestamente traduzido nas formas de ideais, fantasias e racionalizações. Essas manifestações se apresentam tanto na vida cotidiana quanto na clínica psicanalítica, onde vemos as pessoas em constantes embates com traduções já construídas, como também, com traduções que já perderam o sentido ou se veem em franco declínio, dadas as necessidades de remanejamento impostas pela realidade concreta. Assim, o fenômeno amoroso, a partir da ótica da TSG, nos levou à ideia de que se encontra em trânsito entre as constantes reativações das mensagens enigmáticas e traduções que já foram concluídas, mas podem ser submetidas ao processo de destruição-retradução, o qual nunca é conclusivo e integral.

Sobre a TSG diremos que é uma concepção relativamente nova no campo psicanalítico, mostrando-se uma perspectiva diferenciada de compreensão dos fenômenos humanos, assim como uma abertura ao avanço teórico da psicanálise. Nela temos uma visão do psiquismo humano como produto da intervenção do outro, intervenção que se inicia nos primórdios da vida através dos cuidados vitais dispensados por um adulto em direção a criança, ainda incapaz de subsistir por si mesma. O que a TSG evidencia é que, nessa situação essencial à manutenção da vida humana, o cuidado do adulto é um veículo para a transmissão de mensagens enigmáticas que provêm da invasão de conteúdos inconscientes (fantasias, conflitos, ideais) do próprio adulto, portanto desconhecidas para ele. Teríamos aqui o aspecto

sexual/pulsional, descoberta privilegiada da psicanálise, como fundador do psiquismo e consequente humanização da criança.

Por outro lado, esta pesquisa, que se desenvolve dentro das atividades do Laboratório de Estudos e Pesquisa em Psicanálise e Civilização, em parceria com o Programa de Pós-Graduação de Psicologia *Stricto sensu*, na Universidade Estadual de Maringá, faz parte de uma proposta maior de produção, discussões e debates dentro da TSG, de forma a oferecer novas vias de análise e estudos em psicanálise, tanto no âmbito teórico quanto no prático.

Assim como todo trabalho acadêmico, cuja finalidade seria uma comunicação e uma contribuição, encontramos o desafio de propor a organização prévia de um tema que aponta para tantas perspectivas, como o é o fenômeno amoroso, sendo necessário efetuarmos uma série de escolhas formais e metodológicas.

A questão formal foi-nos levando gradativamente à escolha da arte literária como ponto fecundo de discussão, além de nos parecer uma forma legítima de pesquisa no campo psicanalítico, como podemos observar desde Freud em trabalhos como *Delírio e sonho na Gradiva de Jensen* (1907/1996), *O inquietante* (1919/2010), entre outros. Não obstante, pela grande variedade de opções literárias a serem escolhidas, foi preciso uma seleção prévia de um tipo literário ou autor específico para nos aprofundarmos. Assim, entrou em campo essa autora norte-americana, ainda pouco conhecida no Brasil, que é Carson McCullers. O que nos chamou a atenção para sua obra foi a constatação de que em McCullers a experiência amorosa é uma vivência inescapavelmente solitária, apontando para a ilusão da reciprocidade amorosa e as peculiaridades do amar em cada indivíduo. Essas manifestações dolorosas do amor em McCullers, por outro lado, permite-nos tomar o amor como deflagrador de conteúdos enigmáticos e desconhecidos para o sujeito.

Nosso trabalho com essa autora teve um ponto inicial com um pequeno artigo apresentado no IV Congresso Internacional de Psicopatologia Fundamental, no ano de 2010, em que utilizamos o trecho apresentado aqui na epígrafe com a finalidade de debatermos o amor enquanto fruto de idealizações e suas consequentes desilusões. Num segundo momento, aprofundamos a discussão acerca da obra de McCullers, enquanto representante da escola literária da qual ela faz parte, no artigo “Angústia e corpo na literatura grotesca norte-americana”, apresentado no III Congresso Nacional de Psicanálise, Direito e Literatura em Belo Horizonte, em 2011. Nesse evento discutimos as representações dos corpos deformados, típicas desse estilo literário, como uma possível metáfora da deformação psíquica engendrada na criança através dos contatos precoces com o outro adulto. Porém, dando continuidade à

leitura de algumas obras de McCullers, vimos que para ela a experiência amorosa apresentava essa variedade de nuances que gostaríamos de apreender, já que essa autora não se limita à visão romantizada de amor, produzindo em seus textos situações inusitadas, assim como personagens que mesclam características por vezes excepcionais e extremamente comuns ao humano.

1.1 Breve biografia de Carson McCullers

Lula Carson Smith nasceu em Columbus, Georgia, em 19 de fevereiro de 1917, acompanhada da predição materna de que essa criança seria uma artista famosa. Sua mãe, Marguerite Waters, logo concebeu a ideia de que a primogênita seria uma pianista famosa, ideal que se transmitiria facilmente para a filha e que não se concretizou pela série de mazelas infantis que lhe trouxeram sérios problemas de saúde e lhe tiraram a vida ainda jovem, aos cinquenta anos. O pai, Lamar Smith Junior, forasteiro vindo do Alabama, era homem tímido e sensível, cujo ofício de gravador de metais e dono de joalheria seria reencontrado várias vezes em seus personagens masculinos e na referência do título de sua última obra, *Clock without hands*¹, livro que muitos acreditavam que ela não conseguiria terminar pela saúde cada vez mais debilitada. Esse pai, cujo suicídio se tornou tema tabu na família, pode ser vislumbrado em um de seus personagens mais famosos, o surdo mudo John Singer de *O coração é um caçador solitário*, em que o ato paterno fora antecipado de forma inusitada (Carr, 2003).

McCullers teve uma vida turbulenta e ao mesmo tempo restritiva, pelos problemas físicos. Ainda criança foi acometida de febre reumática, cujas consequências futuras seriam dois derrames por volta dos trinta anos, que a deixaram com parte do corpo paralisado, além do derrame fatal aos cinquenta anos (Carr, 2003).

Casou-se jovem, aos dezoito anos, com Reeves McCullers, cujo impacto sobre ela foi expresso desta forma: “Foi um choque, um choque de pura beleza, quando o vi pela primeira vez; ele era o homem mais bonito que eu já havia visto”² (McCullers, 1999, p. 15). No início McCullers não se deu conta, mas o marido demonstrou, com o tempo, ser alcoolista e um bissexual ativo. Segundo Dews, organizador e editor de sua autobiografia inacabada, publicada postumamente, *Illumination and night glare* (1999), após sua primeira separação

¹ Esse livro está em vias de publicação pela editora Novo Século

² “It was a shock, the shock of pure beauty, when I first saw him; he was the best looking man I had ever seen”

oficial de Carson, em 1941, Reeves foi morar junto com o músico David Diamond, com quem Carson já havia também compartilhado um teto. O ciúme pela exclusão do que ela gostaria que fosse um triângulo amoroso pode ser reencontrado no triângulo amoroso de *A balada do café triste* (2009). Carson voltou a reatar com Reeves em 1942, época em que ele estava prestando serviços em guerra. A reconciliação foi feita por correspondência, pois os dois só puderam se reencontrar em 1949. A carreira de Reeves no exército e sua bissexualidade podem ser reencontradas no personagem do capitão Penderton de *Reflections in a golden eye* (2000). Além do mais, para Dews: “Talvez mais do que qualquer escritor americano do século XX, as experiências de vida de McCullers moldaram seu mundo ficcional; a linha entre sua ficção e sua realidade estava frequentemente manchada”³ (McCullers, 1999, p. XIV).

O alcoolismo era uma constante em sua vida, do pai ao marido, e, segundo alguns, dela própria. O pai cometeu suicídio em 1942, com um tiro de espingarda. Esse tema, tabu na família como dissemos, só é tratado como um esclarecimento da biógrafa Virginia S. Carr (2003) numa nota introdutória na edição de 2003, prevalecendo o silêncio a esse respeito. Reeves, o marido, já muito debilitado pelo alcoolismo também comete suicídio em 1953, em Paris, por causa do abandono de Carson, que nessa época o sustentava e o deixou em Paris sem nenhum dinheiro (Carr, 2003).

McCullers passou seus últimos anos em sua casa na cidade Nyack, no estado de Nova York, que comprara após a morte do pai e na qual sua mãe e sua irmã mais nova, Margarita, iriam compartilhar alguns anos de convivência. Com a saúde cada vez mais precária, ela se queixa, numa carta ao amigo Tennessee Williams, das restrições médicas quanto ao seu uso de álcool e fumo. Morre em decorrência de um último derrame em 29 de setembro de 1967.

Sua obra foi em grande parte adaptada para o cinema, inclusive os três livros usados nesta dissertação, apesar de no Brasil só ser possível encontrar a versão de *Reflections in a golden eye* (2000), com o título de *O pecado de todos nós* (1967) filmado por John Houston e estrelado por Elizabeth Taylor e Marlon Brando. Sabemos por informações colhidas na internet⁴, que McCullers tem grande receptividade entre o público francês, país onde ela chegou a residir temporariamente e mantivera íntimas amizades. Tem, também, seu nome à

³ “Perhaps more than any other twentieth century American writer, McCullers’s life shaped her fictional world; the line between her fiction and her reality was often blurred”

⁴ Desses sites recomendamos: http://en.wikipedia.org/wiki/Carson_mccullers e <http://www.carson-mccullers.com/>

frente de um projeto de pesquisa e incentivo a jovens músicos pela Universidade da Georgia, seu estado natal⁵.

Procuramos oferecer mais informações e dados ao longo da escrita deste trabalho, sem nenhuma intenção de esgotar toda a complexidade da vida dessa autora/personagem, mas de forma a pontuar, principalmente, os pontos relacionados com a criação das obras trabalhadas.

1.2- Por que McCullers?

Um hipotético leitor poderia nos indagar sobre o porquê da escolha de uma autora praticamente desconhecida no Brasil e que não figura entre os grandes nomes da literatura, nem mundial nem nacional. Em defesa de nossa escolha, faremos alguns breves apontamentos sobre as particularidades de sua obra e da riqueza psicológica das narrativas e personagens dessa escola literária peculiar do Sul norte-americano, que se convencionou chamar “gótico sulista”.

Pontes (in McCullers, 1983) critica a visão de certos literatos em colocar McCullers como uma escritora menor. Para ele, essa crítica se deve a parâmetros que ditam a “grande” literatura como aquela produzida por autores como, por exemplo, James Joyce ou Virginia Woolf, autores preocupados em transcender formas clássicas de narrativa ou que buscaram reinventar o uso da linguagem. Por outro lado, Pontes alega que em McCullers encontramos um honesto esforço para compreender a condição humana e uma proximidade com esses sujeitos marginalizados e humilhados pela sociedade.

Assim como as de outros autores sulistas (Faulkner, por exemplo), a obra de McCullers, numa primeira impressão, pode parecer voltada às questões sociais, questões presentes sim nessa escola literária pelo próprio contexto sulista: a nostalgia pelo passado glorioso, os preconceitos raciais e sexuais, o atraso em relação ao Norte, as culpas mal resolvidas pela derrota na Guerra de Secessão. Entretanto, Pontes (in McCullers, 1983) nota que esse tipo de literatura de nenhuma forma se mostra panfletária, já que seus autores sempre dirigiram seus interesses para o sofrimento existencial de cada indivíduo.

Já Coutinho (in McCullers, 1974) afirma que a literatura de McCullers nada deve a outros autores, colocando-a ombro a ombro com nomes de peso na literatura norte-americana, como Ernest Hemingway e William Faulkner. Em comparação com Hemingway, Coutinho

⁵ Mais informações no link: <http://www.mccullerscenter.org/>

chama a atenção para o estilo da escrita, objetiva e direta, incisiva, com diálogos rápidos e cortantes, próxima a um estilo jornalístico, característico desse autor. Com Faulkner, haveria essa proximidade com a miséria humana, miséria externa que afeta e por vezes destrói o que ainda há de interno.

O renascimento da literatura sulista teve seu ponto de partida por volta da década de 1920, quando um grupo de literatos e poetas começou uma intensa produção artística, administrando e publicando em diversas revistas. Thorp (1965) conta que, anteriormente a essa fase, no Sul norte-americano, havia certas restrições à carreira literária. Ainda abatidos com a derrota da Guerra de Secessão e humilhados pela dominação do Norte industrial, os sulistas tinham como meta profissional carreiras mais respeitáveis, como a medicina, a advocacia ou o comércio. Possíveis escritores mantinham sua atividade literária à parte dessas carreiras, sendo que apenas no início do século vinte as famílias sulistas tinham se recuperado economicamente o suficiente para enviar seus filhos para universidades, como as de Vanderbilt ou da Carolina do Norte, a fim de se profissionalizarem em outras carreiras. Assim, esses jovens passaram a encontrar outros como eles, preocupados com uma produção literária voltada para o Sul, tornando a arte de escrever uma profissão digna.

Entre os grupos que conquistaram visibilidade nacional, ainda nessa fase inicial do renascimento sulista, Thorp (1965) e Falk (1966) chamam a atenção para “*The fugitives*”, grupo inicialmente de poetas que engendrou um movimento literário que culminou na publicação do manifesto “*I’ll take my stand*”⁶, em que fazia uma retomada das condições educacionais, econômicas e literárias do Sul. Esse manifesto gerou controvérsias nos EUA e também muitos frutos por meio de debates, assim como a iniciativa de outros jovens escritores e escritoras em iniciar suas atividades literárias. Com a administração da revista popular “*American Mercury*” nas mãos do sulista H. L. Mencken, novas publicações oriundas do Sul vieram à tona a partir da década de 1920. Outros autores, como Margaret Mitchell e Katherine Anne Porter ganhavam visibilidade ao narrarem sagas típicas do Sul (Thorp, 1965).

Thorp (1965) ainda nota que a popularidade da produção sulista pode ser vinculada ao hábito de contar histórias. Numa região onde as tradições e as histórias dos antepassados eram mantidas e transmitidas, o gosto por histórias forneceu a esses autores fontes inesgotáveis de narrativas, as quais vinham de encontro a uma decadência nacional em termos literários e em oposição à transitoriedade e agilidade da sociedade industrializada do Norte. Além do mais, o

⁶ Em português seria algo como “eu tomo uma posição”.

renascimento sulista se deveu, em certa medida, a essa oposição aos valores industriais e modernos do Norte, numa forma de resistência pela legitimidade do ser sulista e suas formas de produção, tanto econômica quanto artística.

Já a segunda leva dessa geração, que seria identificada com o “gótico sulista”, foi produto de autores nascidos por volta de 1918, como McCullers, Tennessee Williams, Erskine Caldwell, Flannery O’Connor e Truman Capote. Falk (1966) afirma que esses conseguiram influenciar o cenário literário americano como o haviam feito anteriormente apenas autores oriundos da Nova Inglaterra durante o século XIX, como Edith Wharton e Henry James. A autora nota que:

Uma espécie de lealdade regional para com a tradição, uma nostalgia por um modelo de aristocracia, uma vida não urbana que foi rica em promessas, uma consciência de personalidades distintas, costumes e crenças próprias da região sulista; tudo isso produziu fontes inesgotáveis (Falk, 1966, p. 21).

Acerca de McCullers, Falk (1966) nota como características: a influência musical cadenciando o fraseado e a estrutura narrativa, a sensibilidade em relação aos excluídos e marginalizados, e o interesse por contrastes e cores como símbolos do sujeito num ambiente hostil. A autora ainda percebe, em McCullers, assim como em Tennessee Williams, certa necessidade de revisitar seu material, como se ela buscasse explicar a si mesma o significado das situações produzidas. Vemos aqui a tentativa contínua de McCullers de traduzir algo da ordem existencial do humano, especialmente no que diz respeito ao amor e à solidão. Porém, como toda tradução é falha e incompleta, esse processo resultou numa insistência repetitiva que engendrou sua obra.

Já os personagens podem ser considerados uma grande motivação na escolha de sua obra, pois são seres que escapam às idealizações comumente percebidas no campo amoroso, desde a literatura romântica até os ideais encontrados nas falas de pacientes na clínica. Eles são imperfeitos, por vezes defeituosos, e alguns são aberrantes; porém, além de sua forma externa, espelham toda materialidade do psiquismo humano em suas carências, conflitos, faltas morais, egoísmos e vaidades. Podem ser vistos como “gente de carne e osso” de uma maneira que incomoda aqueles que buscam sonhos e fantasias na literatura. Para Coutinho (in McCullers, 1974), seus personagens são malditos, condenados à solidão do amor.

Quanto à narrativa, tanto Pontes (in McCullers, 1983) quanto Coutinho (in McCullers, 1974) notam a prevalência da musicalidade, não só no encadeamento das palavras, mas

também infiltrada na própria estrutura narrativa, e a manipulação do tempo, que se expande e contrai, afetando nossa percepção da temporalidade dos acontecimentos. O tempo, inclusive, se mostra num processo bem próximo ao que Laplanche (1999) nomeou temporalização do humano, esse vai-e-vem de interpretações que o indivíduo organiza naquilo que conforma sua história de vida, temporalidade que pode recuar diante do presente ou avançar a partir do passado.

Dessa forma, vemos que nessa segunda geração de autores sulistas, a crítica e análise dos valores e hábitos do Sul ganham espaço, em detrimento da simples resistência ao Norte. Autores como esses, com raras exceções como Faulkner, já não viviam mais no Sul na época de seus escritos. Migrando para Nova York, alguns justamente pelo preconceito que depois retratavam em relação a seus personagens, tomavam distância do ambiente opressivo conseguindo retratar, em suas narrativas, muitas vezes caricaturalmente, as figuras da “grande dama sulista” ou do “patriarca poderoso”, produzindo esses tipos próximos ao grotesco.

Os personagens de McCullers e de autores sulistas como Truman Capote e Tennessee Williams espelhavam não só os excluídos socialmente por pobreza, racismo ou deformidades físicas. É comum a eles dar voz aos excluídos do campo da normatividade sexual: homossexuais, transexuais e, por que não, as mulheres. Entre seus personagens, encontramos aqueles torturados por uma sexualidade vista como ameaçadora ou ameaçados pelo meio em que vivem; mulheres desiludidas, insatisfeitas e quase delirantes, sufocadas por um ambiente repressor e impositivo; seres ridicularizados e humilhados pela forma como se apresentam, como é o caso dos transexuais. Não é à toa que a obra de McCullers, assim como as desses outros autores, tem figurado como grande mobilizadora de trabalhos na área da Teoria *queer*, tipo de enfoque acadêmico que vem gerando frutíferos trabalhos nas pesquisas de gênero e sexualidades não normativas.

Ademais, como uma região ainda fortemente marcada por hierarquias sociais e uma moral rígida, o Sul nos parece marcado por aquilo que Freud (1908/1996) identificou como “moral sexual civilizada e doença nervosa moderna”, em que as imposições sociais em relação à sexualidade faziam com que os sujeitos ou adoecessem pela não realização de seus desejos sexuais, ou sofressem as consequências sociais, marginalizadoras, por opções e gostos sexuais não aceitos. Veremos, por exemplo, em nosso capítulo III, como o livro de McCullers, *Reflections in a golden eye* (2000) teve uma receptividade hostil em sua terra natal, pelos conteúdos tidos como desviantes, ofendendo os cidadãos da região, ao afirmar a

ideia de que o Sul norte-americano era, na época, fortemente segregador em relação às diferentes sexualidades.

Destarte, a obra de McCullers mostrou-se uma fonte rica e interessante de articulações com o tema do amor, que não só figura como um tema constante em sua obra, mas também é em momento nenhum limitado às expectativas idealizantes de seus leitores: são amores sofridos, condenados ao fracasso, senão à morte; seus amantes são rejeitados, não compreendidos, desiludidos. Somando-se a isso, esse mesmo fenômeno amoroso, que em sua obra abrange os campos sexual, fraternal e parental⁷, não é exclusivo dos belos e “normais”, ele pertence a todos, da mulher gigantesca ao anão efeminado, do surdo-mudo solitário à adolescente ingênua, do militar de carreira ao estrangeiro mal visto.

Acerca desse rótulo literário, muitos acadêmicos norte-americanos alegam que o termo “gótico” aqui seria despropositado, já que nessas obras não há o encontro com o fantasmagórico ou o místico, como vemos na literatura de Edgar Allan Poe ou E. T. A. Hoffman. Pelo contrário, como já foi dito, esse estilo literário privilegia a experiência humana real, desprovida de eufemismos e angustiante por si só.

A própria McCullers notou isso em um artigo de 1941, chamado *Os realistas russos e a literatura sulista* (2010), dizendo:

No Sul, durante os últimos quinze anos, surgiu um gênero de escrita que é homogêneo o bastante para ter levado os críticos a rotularem-no de “Escola Gótica”. Esse rótulo, no entanto, é infeliz. O efeito de um conto gótico deve ser similar àquele de uma história de Faulkner na evocação do horror, beleza e ambivalência emocional- mas esse efeito desenvolve-se a partir de fontes opostas; no primeiro, os meios usados são românticos ou sobrenaturais, no último, um realismo peculiar e intenso. A moderna literatura sulista deve mais à literatura russa, parece mais a progênie dos realistas russos (McCullers, 2010, p. 294).

Para compreender melhor essa visão, Gleeson-White (2009) argumenta que o rótulo de “gótico sulista” não se ajusta corretamente a esse estilo literário, mas contrapartida, os personagens deformados, deficientes, viciosos e marginais são uma constante. Assim, a autora sugere o uso do termo grotesco, partindo da concepção de Bakhtin, de que o estilo grotesco se caracteriza justamente por esse corpo de excessos, de exageros, cujos limites entre o externo e

⁷ Sabemos em psicanálise que todo amor é um laço libidinal, mas seguindo a distinção freudiana, esses podem ser diretamente sexuais ou inibidos em seu objetivo. Deixaremos essas discussões para o decorrer da dissertação, apenas lembrando que não esquecemos do aspecto sexual embutido nas relações amorosas, de forma geral.

o interno são banidos. Bakhtin (1987) nota, através de sua análise da obra de François Rabelais, que o corpo grotesco, em contraponto ao corpo perfeito e de “bom tom” do estilo renascentista, mostra-se mais próximo dos seres humanos reais, não idealizados, cujas necessidades vitais são expressas literariamente pelas mijadas, cagadas e fornicações⁸.

Desta forma, Gleeson-White (2009), apropriando-se dessa visão de Bakhtin, promove a ideia das potencialidades criadoras e criativas da literatura sulista, enquanto grotesca, pela subversão estética do tipo caracteriológico apresentado: seres imperfeitos física e mentalmente, dominados por suas paixões e vícios, capazes de crimes e traições, características típicas dos vilões na arte renascentista e romântica, que aqui tomam a forma de heróis ou, melhor dizendo, anti-heróis⁹.

Além disso, a ideia do corpo grotesco que habita as obras dessa escola literária norte-americana nos sugere esse grotesco como representante do sexual pulsional parasitário do psiquismo humano, sexual que busca incessantemente invadir o domínio do pré-consciente egoico, deformando-o. As deformações físicas e de caráter que encontramos em McCullers podem ser vistas como alegorias desse processo, que se instala no humano desde os primórdios da vida, através da implantação do sexual por parte do outro.

Segundo sua principal biógrafa, Virginia Spencer Carr (2003), aos dez anos de idade McCullers se viu fascinada e ao mesmo tempo aterrorizada com uma apresentação dos chamados *freaks*¹⁰ em sua cidade natal, Columbus, no estado americano da Georgia. Impressionada, a jovem foi gradativamente se tornando ciente de que a aberração física seria um símbolo exagerado de uma condição humana geral: o isolamento espiritual e a sensação de solidão, em contraponto ao desejo de vincular-se aos outros. Já aos treze anos, a menina se aventurava a escrever histórias em que esses personagens solitários e, muito frequentemente, aberrantes caminhavam em busca do outro, como forma de apaziguar sua própria solidão e angústia. É possível pensar que a obra de McCullers pode ser tomada, no que diz respeito à temática do amor, como ecos que repetem o sofrimento da condição humana, aproximando os

⁸ Bakhtin não limita sua análise ao renascimento. Ao longo de seu livro, o autor argumenta que os ideais artísticos do renascimento se expandiram para os estilos romântico e realista na Europa do século XIX. Iremos retomar esses pontos e aprofundá-los em nosso capítulo final.

⁹ O uso do termo herói aqui diz respeito ao herói literário conforme caracterizado no romantismo. Esse tipo de herói é concebido com base em idealizações do tipo físico e moral. Um bom exemplo desse tipo pode ser averiguado nos romances de Balzac, em que os heróis e heroínas são retratados como puros, belos e moralmente impecáveis, enquanto seus vilões são apresentados de forma diametralmente oposta. Esse maniqueísmo tipológico nos parece ser abolido na literatura que tratamos.

¹⁰ Aberrações. A referência aqui é aos “Freak shows”, apresentações de circo em que exibiam pessoas com deformações físicas ou características estranhas, eram comuns nos fins do século XIX e início do XX.

personagens de sua obra- que são desdobramentos de sua criadora- às personagens da nossa clínica, por quem nos deixamos afetar na transferência.

1.3- Por que trabalhar com literatura?

Enquadrado o aspecto formal do trabalho, tivemos que buscar a metodologia adequada para a pesquisa psicanalítica com literatura. Assim, encontramos em André Green e em Jean Laplanche aliados na defesa dessa forma de pesquisa, tida por alguns como marginal.

Green (1994) endereça seu livro, dedicado aos estudos críticos psicanalíticos da literatura, àqueles que não acreditam na possibilidade de uma psicanálise “aplicada”. É de conhecimento comum que o uso da psicanálise em meios extraclínicos se tornou ao longo dos anos fonte de duras críticas e menosprezo em certos meios psicanalíticos. No entanto, a sua especificidade e reconhecimento, segundo Martínez (2003), foram se consolidando a partir de 1986, com a criação, em Paris, do Collège de Hautes Etudes Psychanalytiques e, em 1990, com a realização do Colóquio *Psychanalyse hors cure*, onde se discutiu o alcance da psicanálise “aplicada”, no que se refere a seus objetos e à sua metodologia. Segundo a autora, o colóquio propôs romper com a ideia de se fazer uma simples aplicação da psicanálise, escolhendo a denominação extraclínica ou *hors cure*, para marcar a legitimidade de um fazer psicanalítico que define seu objeto, seu método e leva em consideração a especificidade da clínica, no que diz respeito à analisabilidade, interpretação, contratransferência, a escuta e a ausência do analisando.

Laplanche, um dos fundadores e organizadores desse evento, dedica-se constantemente à discussão do que chama de *experiência psicanalítica*. Para o autor (1992b) a psicanálise pode ocupar quatro lugares de experiência: a clínica, a Psicanálise Extramuros, a teoria e a história. É digno de nota que todos esses termos são tratados por Laplanche de forma a extrair seus fundamentos, na busca de conceitos mais elaborados, que promoverão avanços na pesquisa psicanalítica, assim como em sua prática clínica.

Dessa forma, a clínica não restringe a experiência psicanalítica. Aqui retomamos brevemente uma constatação de Green (1994) que pontua que a interpretação, um dos resultados metodológicos da psicanálise, também não constitui uma verdade absoluta, ela é construída e reconstruída continuamente a partir do contato transferencial entre o analista e o analisando, evoluindo conforme o próprio trabalho analítico. Ou seja, a clínica pode ser

tratada como um trabalho em certo grau ficcional, e, tanto quanto um livro de memórias ou ficção propriamente dita, ela é resultado das deformações conscientes do conteúdo ausente, inconsciente.

O segundo lugar de experiência psicanalítica seria a psicanálise aplicada, para a qual Laplanche (1992b) adota o termo *exportada* ou *extramuros*. O primeiro termo- alega o autor- oferece um sentido do qual a própria prática se tornou alvo de críticas, ou seja, transmite a ideia de algo a ser abstraído de sua base fundamental, teórica, e colocada “ao lado de”, como se fosse uma transposição, ou talvez, mesmo, uma imposição de conceitos e interpretações a algo que não lhe pertence. A partir do termo “extramuros” pode-se conceber uma psicanálise pertencente à cultura, mas que também se serve da mesma cultura para conceituar e levantar hipóteses sobre ambas, cultura e psicanálise. Apenas para ilustrar essa ideia, lembremos que, pelo estudo sobre Leonardo da Vinci (1910/1996), aparentemente apenas um exercício interpretativo, Freud nos ofereceu ricas fontes sobre o estudo da sublimação, sem que essa fosse inicialmente sua intenção.

Já a experiência de teorizar, como argumenta o próprio Laplanche (1992b) a partir de uma passagem em que analisa a teorização da pulsão feita por Freud, em *A pulsão e destinos da pulsão* (apud Laplanche, 1992b), pode ser feita por meio de algo mais próximo da imaginação do que de um cientificismo bruto e comprovável concretamente. A própria psicanálise não é uma ciência como as outras, e muitos questionam se, de alguma forma, ela é ciência, pois suas necessidades técnicas e metodológicas, desde o princípio, necessitaram de adaptações, dada a obnubilidade de seu objeto primordial, o inconsciente. Finalmente o quarto ponto seria a história como lugar e objeto da experiência, não só a história contada, por Freud ou seus biógrafos, mas a própria história inscrita em sua vida e produção. Ademais, conforme Laplanche, em *Curto tratado do inconsciente* (1999), a historicização do indivíduo ocorre em paralelo a sua temporalização, história essa que é incessantemente deturpada e reformulada através do *après-coup*.

Expressa a questão em poucas palavras, esses quatro lugares, como expostos por Laplanche (1992b), mostram-se interligados radicalmente, no sentido de que todos esses aspectos da experiência analítica são compostos pelos mesmos fundamentos, que para o autor são: o recalçamento, a repetição e o retorno do recalçado. Tanto a história contada e construída na clausura do consultório, quanto à história narrada e construída de forma clivada pelo escritor, a teoria em sua criatividade e imaginação, ou a história contada conforme certo desejo, ou certa defesa; enfim, todos esses lugares são transposições e deslocamentos dos

mesmos processos psíquicos fundamentais. Além do mais, Laplanche não admite explicitamente, mas construiu seu trabalho e teoria por meio do próprio método extramuros, que lhe permitiu trabalhar a teoria freudiana a partir dessa teoria, transportando ao texto ou ao seu autor, Freud, o mesmo método de captação das mensagens inconscientes (na verdade pré-conscientes) que o sujeito desconhece no ato de sua emissão.

Seguindo uma perspectiva similar, Green (1994) estabelece fortes vínculos entre o trabalho psicanalítico e a ficcionalidade literária, como apontado anteriormente. O autor comenta que as maiores críticas do trabalho psicanalítico com literatura partem dos próprios colegas de profissão, como se fosse esperado do analista ficar enclausurado em seu consultório, este sim, entendido como espaço único da transferência. Porém, Freud (1912/1996) já nos alertara em seu artigo capital sobre a transferência de que esta é um fenômeno que ocorre em qualquer lugar, em qualquer situação, sendo uma atuação (*acting out*) de conteúdos inconscientes que, ao invés de serem lembrados, foram transformados em ato. Freud ainda afirma que a única a reconhecer a existência da transferência seria a psicanálise, porém esse fenômeno não é exclusivo a esta.

Além do mais, Green (1994) conclui que aquele que realmente é exposto pela análise de um texto literário não é o autor, como a maioria pensa, mas o próprio analista:

(...) já que o trabalho de interpretação do analista é um trabalho de deformação (...), já que é esse *desligamento* delirante do texto, obrigando-o a dizer irremediavelmente o que ele nunca disse, apenas sugeriu, só podemos afirmar que se há alguém que necessita de ajuda, não é o autor que não dá a menor atenção para o fato, mas sim o analista intérprete que se ajuda com o trabalho de compreensão que o texto despertou nele. Assim, o analisando em potencial não é o autor, como todo mundo pensa e teme, é o analista (Green, 1994, p. 42-43).

Green (1994) ainda complementa que a intenção desse tipo de trabalho não é analisar o autor, mas procurar vislumbrar os efeitos do texto no leitor em potencial. Ou seja, há aqui uma ideia de texto comunicador, marcado pelos mesmos processos inconscientes deformados, censurados e elaborados pela consciência, assim como todo indivíduo marcado pelo inconsciente e emissor de mensagens desconhecidas por ele próprio, que lhe escapam. É dessa forma que o trabalho analítico com literatura abrangeria aquilo que Bellemin-Noël (1991) chama de “leitura-escuta”, processo similar à atenção equiflutuante preconizada por Freud, em que o analista deve manter uma atenção equilibrada em relação à fala do paciente, de

forma a considerar importantes todos os elementos desta, inclusive detalhes considerados banais.

Assim, retomando o objeto de estudo deste trabalho, o amor em suas variadas nuances, que a psicanálise pode reduzir a uma raiz em comum- uma fonte libidinal inibida ou não em sua finalidade sexual- afirmamos que a obra de McCullers é privilegiada numa espécie de sabedoria sobre o amor contida em seus textos assim como pelo desnudamento de mecanismos psíquicos. Assim, tomaremos a sua narrativa como se fosse a fala de um paciente para melhor elucidar este caráter enigmático e mobilizador que o sentimento amoroso causa nos indivíduos, assim como seus personagens, como representantes do humano em todas as suas potencialidade criadoras e destrutivas.

1.4- Metodologia e organização do trabalho

Para tanto, algumas decisões metodológicas devem ser tomadas: utilizar dados biográficos da autora ou não? Trabalhar o conjunto de sua obra, mesmo que *en passant*, ou apenas alguns trabalhos? Focalizar algum tipo específico de personagem (apenas femininos, masculinos, os considerados bizarros, por exemplo)? Adotar como base de análise outros trabalhos da área sobre a autora, fazendo da comparação umas das técnicas metodológicas adotadas? Diante de tantas possibilidades de direcionar o trabalho decidimos o que segue.

Quanto à primeira decisão metodológica, Green (1994) apresenta uma visão cética, alegando não ver grandes utilidades nas chamadas psicobiografias, já que ao autor em si nada mais é que um personagem secreto da obra, no jogo do duplo/ ausente que se estabelece no processo de deformação/ elaboração literária. Não obstante, no artigo *O ilusório ou a dama em jogo* (Green, 1994) o autor chamava a atenção para os riscos das psicobiografias, em vistas dos resultados questionáveis que apresentavam. Para Green, o problema estaria na forma de lidar com a biografia do autor, não com seu princípio em si mesmo. Em sua análise da obra de Puchkin, Green lança mão de vários dados biográficos do escritor russo e alega, num *post scriptum* que, uma verdadeira crítica biográfica psicanalítica não deve limitar-se a justificar a obra a partir do passado, mas deveria ser capaz de, a partir de uma obra anterior, explicar fatos biográficos que lhe são posteriores (Green, 1994, p. 232).

Isso nos leva à conclusão de que o uso de alguns dados biográficos de McCullers seriam enriquecedores da pesquisa, visto que fatos escritos em sua obra vieram a se aproximar

a fatos posteriores de sua vida, evidenciando os processos inconscientes da própria autora. Além disso, pela leitura de sua obra, temos uma concepção particular de que McCullers tentou, através de sua obra, transmitir/traduzir uma mensagem pessoal, sofrida e vivenciada por ela mesma, sendo que sua biografia e sua obra se apresentam como que indissociáveis, da mesma forma como são indissociáveis as atividades humanas de emitir e de traduzir as mensagens enigmáticas que não cessam de cercar o sujeito.

No segundo ponto metodológico, referente à seleção dos trabalhos de McCullers a serem utilizados, resolvemos partir de uma concepção freudiana e de uma laplancheana acerca do amor, para dar forma ao trabalho. Em *Psicologia de grupo e análise do ego* (1921/1996), Freud formaliza a ideia de amor desta forma: o amor tem várias vertentes e tipos de manifestação, mas pode ser reduzido a um fundamento de que é um laço de origem libidinal (sexual) cujo objetivo direto pode ser atuado ou inibido, entendendo-se aqui o objetivo direto como a união sexual. Na primeira forma, temos as manifestações amorosas declaradamente eróticas, das quais nossa sociedade usa e abusa; na segunda forma teríamos as manifestações, digamos, sociais, os vínculos de amizade e solidariedade entre os homens.

Já Laplanche (1999), em *A chamada pulsão de morte: uma pulsão sexual*, lembrando-nos que em Freud encontramos duas ideias acerca da pulsão de vida. A primeira é encontrada nos *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905/1996) e versa sobre uma pulsão imediatista em busca de um objeto parcial, fragmentário; a outra se encontra em *Além do princípio do prazer* (1920/1996), e trata a pulsão de vida como uma síntese em busca de um objeto total. Laplanche (1999), no artigo citado acima, retoma essas ideias e oferece uma nova visão, ao associar a pulsão descrita por Freud em 1905 a uma descrição da pulsão de morte, que para Laplanche é uma pulsão sexual cujas relações com os objetos e representações se mostra desligada. Já a visão freudiana da pulsão de vida é mantida por Laplanche, segundo a descrição do texto de 1920.

Assim, tomamos três pontos como organizadores de nosso trabalho: o amor inibido em sua finalidade, ou sublimado; o amor puramente sexual, de ordem autoerótica e desligado e o amor narcisista e objetal como uma forma de sexualidade ligada¹¹. Vamos adiantar que estas manifestações do amor nunca se encontram em sua forma pura, isolada. Sempre encontraremos elementos da pulsão desligada no amor traduzido, como também, elementos de ligação nas manifestações da pulsão desligada. Iremos procurar apontar este paradoxo do jogo pulsional ao longo desta dissertação.

¹¹ Retomaremos essa discussão no capítulo teórico acerca da TSG de Laplanche.

Discutimos essas formas de amor na obra de McCullers, apontando, inicialmente, para prevalências da pulsão sexual de morte ou de vida em cada livro, para depois retomarmos estes pontos numa discussão integradora. É dessa maneira que iniciamos nosso trabalho com a literatura da autora com um enfoque no amor sublimado no romance *O coração é um caçador solitário* (1984), primeiro livro da autora, em que as questões sociais e o vínculo amoroso inibido se mostram dominantes. Acerca do amor erótico optamos pelo romance *Reflections in a golden eye*¹² (2000), não publicado no Brasil, mas possível de ser conhecido pelo acesso à internet e pelo filme de John Houston (1967) traduzido aqui como *O pecado de todos nós*. Nele, encontramos as manifestações perversas polimórficas que marcam a sexualidade humana assim como cristalizada no inconsciente eternamente infantil. Por fim, para tratar do amor mesclado pelos elementos eróticos e sublimado, recorreremos à novela *A balada do café triste* (2009), na qual podemos discutir o papel da identificação na escolha objetual, da identidade de gênero e também na ambivalência afetiva em relação ao mesmo objeto, o amor e ódio implicados nas relações amorosas.

Em relação ao uso dos personagens, a estes será dada maior ou menor atenção segundo o critério de leitura flutuante, ou seja, os pontos enigmáticos que eles gerarem na leitura. Ademais, gostaríamos de deixar claro que a literatura aqui será utilizada em seu caráter narrativo, sem nenhuma intenção de classificação psicopatológica, apenas como uma fala clínica, com todas as suas características ficcionais e deformadas e em articulação direta com a literatura em si mesma. Como parte da técnica de análise, iremos recorrer à linguagem clássica da psicanálise, usando termos como “superego”, “relações edípicas”, entre outras, de forma a viabilizar a aproximação com nosso objeto, que parte da literatura.

É também necessário admitirmos que, apesar de termos a TSG como nosso foco principal de análise, dada a busca por apreender o amor enquanto fenômeno, em várias ocasiões lançamos mão de apropriações de ideias ou descrições clínicas de outros autores, mesmo fora da TSG, para enriquecer nossas análises. Ademais, temos que afirmar que a teoria, enquanto uma tradução (e, como tal, sempre falha e incompleta) é invadida e deformada pelo fenômeno humano, não cabendo à teoria limitar um existente por suas limitações.

Para finalizar esta introdução, apenas faremos algumas observações sobre usos terminológicos e traduções, já que este trabalho se pauta em grande parte em obras não

¹² É possível acessar o arquivo com a tradução do livro em espanhol pelo site: www.4shared.com/get/tWDviZ0V/Carson_McCullers_-_Reflejos_en.html Acessado em: 10/11/2010

traduzidas para o português. O primeiro ponto se refere aos termos psicanalíticos: ego, id, superego, instinto e anaclítico, como são usualmente conhecidos no Brasil devido à tradução da Edição *Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud*. A partir de novos trabalhos tradutivos pode-se verificar a recuperação de termos usados no original em alemão, como, de certa forma, parte também a proposta tradutiva de Laplanche. Por exemplo, nas novas traduções, ainda em andamento, de Paulo César de Souza, vê-se o uso do termo apoio, ao invés de anaclítico, o que possibilitará ao trabalho um maior aprofundamento na noção de apoio, como proposta por Laplanche (1997). Porém, na mesma tradução, Souza prefere o uso do termo instinto em vez de pulsão, que não adotaremos, preferindo manter o uso de pulsão, baseando-nos em apontamentos do próprio Laplanche. Isso, porque este autor identifica o pulsional diretamente ligado ao sexual, sendo o instinto pervertido pelo mesmo, isto é, o sexual transforma radicalmente o instinto, dando lugar à pulsão (Laplanche, 1985). Além destes termos, o uso de ego, id e superego já se mostrava de comum uso nos trabalhos brasileiros, por isso resolvemos mantê-los.

Desta forma, adotamos no presente trabalho o uso dos termos ego, id e superego, apoio e pulsão independentemente da fonte bibliográfica utilizada. Os termos anaclítico e instinto serão usados apenas em citações formais, conforme a disponibilidade de material utilizado.

Em relação a trabalhos sem tradução direta para o português, como é o caso de boa parte das obras de McCullers e Laplanche que adotamos, a tradução para o português será livre, mantendo-se nas respectivas notas de rodapé o trecho original.

Capítulo I- Teoria da sedução generalizada

O psicanalista francês Jean Laplanche é comumente reconhecido por seu trabalho em conjunto com J. B. Pontalis, que resultou no Vocabulário de Psicanálise. Profundo conhecedor da psicanálise e do alemão, Laplanche conseguiu se aprofundar na obra freudiana como poucos o fizeram, retomando termos do original que ou haviam perdido seu sentido ou tinham sido relegados a segundo plano pelas escolas psicanalíticas pós-freudianas. Em sua série de trabalhos- intitulada *Problemáticas*- Laplanche deixou clara sua preocupação com o avanço teórico da psicanálise, com a conceitualização e recuperação de conceitos mal definidos por Freud, enfim, sua preocupação em “fazer trabalhar” o texto freudiano, tratando-o com o próprio método psicanalítico desconstrucionista e associacionista.

Desta forma, vemos, mesmo em seus trabalhos anteriores à conceitualização da Teoria da sedução generalizada, os germes dessa teoria, fruto de seu extenso trabalho com a obra de Freud. Para tal, Laplanche recupera noções e ideias freudianas datadas dos primórdios da psicanálise, fase de fundação de uma teoria que levaria Laplanche a elaborar outra acerca da fundação do psiquismo como fruto da intervenção do outro.

1.1- Da fundação da psicanálise à fundação psíquica

Em *Novos fundamentos para a psicanálise* (1992b), Laplanche aponta a trajetória lógica do estudo que realizou para elaborar esta teoria. Para o autor, a teoria da sedução já se mostrava um elemento importante para Freud desde 1893, mas ganha destaque, como uma função teórica importante, apenas entre 1895 e 1897, ano em que será supostamente abandonada. Em sua correspondência com Fliess, vemos que Freud, partindo do relato de pacientes neuróticos, especialmente os histéricos, estabeleceu uma relação vital entre a sedução da criança por parte de um adulto perverso, em geral o pai ou pessoa próxima, como fator traumatizante e desencadeador do recalque como defesa. Porém, em carta a Fliess em 1897, a famosa carta 69, Freud detalha os fatores que o levaram a descartar a teoria da sedução como fator etiológico da neurose, entre estes o grande número de pais perversos, número que excederia o número de filhos neuróticos resultantes do abuso, e o achado de que no inconsciente não há sinal de realidade, ou seja, ocorre a prevalência da fantasia no psiquismo (Laplanche e Pontalis, 2008).

Contudo, para Laplanche (1992b) alguns pontos-chaves são indicativos de que a teoria da sedução foi descartada de forma precipitada, isto é, teria sido recalçada por Freud. Um dos principais fatores que o levam a este questionamento seria justamente o abandono daquela teoria por sua não factualidade e pela busca do fato real, que acompanhou Freud por toda sua vida, apesar do encontro com a realidade psíquica, a fantasia.

Laplanche (1992b) destaca, então, diversos elementos que lhe permitem validar ainda a teoria da sedução, retirando seu caráter focal e tomando-a agora de maneira generalizada, como um componente fundamental e necessário ao desenvolvimento de todo ser humano. A partir do estudo dos *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905/1996), Laplanche salienta o papel dos cuidados maternos conforme apontados por Freud, vitais no início da vida da criança, e carregados de sedução. Contudo tratar-se-ia de uma sedução da mãe em relação à criança através desses cuidados, pois a mãe veicula mais do que percebe, veicula suas fantasias e sua sexualidade inconsciente, por meio da solução de compromisso sintomática que resulta nas deturpações pré-consciente/conscientes, tendo como resultado a transmissão de mensagens enigmáticas que a criança, em sua imaturidade e incapacidade inicial, não teria recursos para decifrar. Essas mensagens criam um excesso pulsional que só será recebido como tal em momento posterior. Para uma compreensão maior desse processo, Laplanche resgata o termo “com posterioridade” de Freud, que marca este só depois que ocorre a partir da organização e emergência do ego, este sim, formado pela síntese tradutiva do excesso pulsional criado a partir a implantação do sexual pelo adulto.

A essa situação de cuidados no início da vida¹³, Laplanche (2007) denomina *situação antropológica fundamental* (SAF), visto que sem ela nenhum bebê poderia sobreviver. A SAF é vista pelo autor como um mínimo denominador comum a toda relação entre uma criança e um adulto cuidador. Para tanto, Laplanche argumenta não se referir à situação familiar ou edípica, já que a criança pode ser cuidada fora do seio familiar. Além disso, dentro da SAF, Laplanche salienta a situação de passividade da criança, ao receber as mensagens do adulto, assim como sua dissimetria, pois o adulto tem um inconsciente parasitado por esses conteúdos sexuais, enigmáticos antes de tudo para ele mesmo, ao passo que a criança não tem ainda um inconsciente.

¹³ Acrescentamos que ao termo “cuidados”, frequentemente utilizado por Laplanche, estão incluídos outras atividades do adulto em direção à criança: o ninar, o acalento, as brincadeiras, as atribuições, etc. Iremos manter o uso do termo “cuidados” representando toda essa gama de atividades.

Acerca dos cuidados vitais dispensados ao bebê no início da vida, Laplanche, em *Vida e morte em psicanálise* (1985), resgata a noção freudiana de autoconservação, evidenciada nos *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905/1996) e presente em sua obra até 1915, no artigo *Os instintos e seus destinos* (Freud, 1915/2010)). O autoconservativo seria a necessidade vital da criança de receber alimentos, cuidados higiênicos, mas também o acalanto, os carinhos, toques e brincadeiras, atividades que apenas um adulto, ou alguém mais amadurecido física e psiquicamente, poderia oferecer-lhe. Nesses cuidados que tocam a pele psicofisiológica do bebê se implantam o sexual inconsciente do adulto no corpo da criança, especialmente nesses locais de trânsito que Freud veio a nomear de zonas erógenas, ou seja, os orifícios orais, anais e urogenitais, zonas focais dos cuidados alimentares e higiênicos que, no decorrer da vida, vincular-se-ão intrinsecamente com a vida sexual.

Não obstante, conforme Laplanche (1985), se o adulto cuidador transmite mais do que esses cuidados, aparentemente inócuos, e veicula seu sexual desconhecido, a pulsão sexual irá se sobrepor à necessidade autoconservativa. Laplanche utiliza o exemplo fundamental da oralidade através do ato de amamentação, para apontar que o seio, objeto enigmático e sexual para a mulher, alimenta a criança saciando a necessidade autoconservadora, daí o ato autoconservativo automático infantil da sucção. Contudo, com a implantação do sexual, o ato de sugar irá ser pervertido transformando-se no ato de chupar (uma chupeta ou dedo, por exemplo), ato já não mais vinculado à necessidade autoconservadora, mas que se tornou fonte de um prazer de outra ordem, sexual. Essa seria a base da teoria do apoio, pois a função sexual emerge dessa função autoconservadora, para depois destacar-se dela e tornar-se independente.

O termo apoio, em alemão *Anlehnung*, já estava presente no pensamento laplancheano desde o trabalho em conjunto com Pontalis, no *Vocabulário de psicanálise* (2008). Laplanche (1997) comenta que tanto o apoio como o *après-coup*, em alemão *Nachträglichkeit*, são conceitos implícitos na obra de Freud, ou seja, conceitos que foram mal elaborados ou abandonados em épocas específicas da conceitualização de Freud. Segundo Laplanche, em *Freud e a sexualidade: o desvio biologizante* (1997), o *après-coup* foi formalmente definido logo após o abandono da teoria da sedução, sendo rapidamente abandonado também, já que estava estritamente vinculado com essa teoria e com a ideia de trauma em dois tempos. Já o apoio e a autoconservação fazem parte do primeiro jogo de dualismos que Freud trabalhou para sustentar a ideia de conflito. Serão descartados ao longo da obra freudiana, especialmente a partir de sua segunda teoria pulsional, com o dualismo entre pulsão de vida e pulsão de

morte. Esses são os assim chamados “desvios biologizantes” de Freud, que Laplanche critica, pois marcariam um retorno da psicanálise para uma visão endogenista e biologicista do psiquismo humano em detrimento de uma teoria exógena e que levava em consideração o papel do outro, como se encontrava a teoria freudiana a respeito da sedução. Porém, esses conceitos apresentam grandes possibilidades teóricas, como veremos através dos avanços de Laplanche.

A partir dos cuidados autoconservativos destinados à criança e parasitados pelo sexual do adulto, temos o processo que Laplanche denomina *implantação do sexual*. Através desse processo a criança irá dar início à atividade tradutiva¹⁴, sendo esse o recalçamento originário, cujos dejetos, que não foram metabolizados, serão depositados naquilo que formará o id (Laplanche, 1992a). Aqui intervém a noção de *après-coup*, marca desse só depois que será consolidado com o recalçamento secundário, momento posterior do desenvolvimento da criança, em que esta já tem condições de identificar o sexual como tal. Este efeito retardado é necessário para a fundação do psiquismo e tem fortes relações com a constituição e emergência do ego, como veremos a seguir.

No artigo *Curto tratado do inconsciente*, Laplanche (1999) recorre a um modelo tradutivo do recalçamento. Através do recalçamento originário, o depósito do excesso pulsional irá formar aquilo que ele denomina *objetos fonte da pulsão*, consequência da implantação invasiva do sexual do adulto que a criança ainda não tem meios para manipular. Apenas com o desenvolvimento cognitivo e psíquico é que a criança irá assimilando esses conteúdos como sexuais e passará, então, a organizá-los, traduzindo-os. O recalçamento secundário viria, então, a consolidar a formação do psiquismo, nesse *après-coup* que reativa os componentes sexuais que já foram implantados anteriormente, mas não foram metabolizados. Laplanche salienta bem que a tradução nunca é completa e integral, sempre sobram restos não traduzidos que serão depositados no inconsciente e se tornarão os objetos fonte da pulsão, em suas constantes tentativas de reemergir, de receber uma nova tradução. Esses conteúdos recalçados, dejetos da tradução sempre falha, são justamente aqueles cujos conteúdos sexuais e conflitivos mais afetam o sujeito. Impulsionados, assim, pela pulsão de traduzir, estes continuarão no processo de tradução- destruição-retradução e acompanhados do efeito *après-coup* infinitamente, como constatamos no trabalho clínico e conforme o próprio Freud havia percebido em *Análise terminável e interminável* (1937/1996).

¹⁴ Acerca da atividade tradutiva temos muitas discussões entre os teóricos da TSG, que debatem quando esse processo teria início e como ocorreria. Para tanto, remetemos o leitor às obras de Ribeiro (2000) e Bleichmar (1994) que são autores que se dedicam a esses questionamentos.

Retomando o que foi exposto até o momento, podemos sintetizar as ideias de Laplanche sobre a fundação do psiquismo da maneira descrita a seguir. Diante do desamparo físico da criança ao nascer, é preciso que um adulto se encarregue dos seus cuidados, sem os quais ela não sobreviverá. Esses cuidados são marcados por duas características fundamentais: a passividade da criança ao recebê-los e a implantação das mensagens enigmáticas do adulto provenientes de seu inconsciente, repleto de elementos e representações da ordem do sexual/pulsional e desconhecidos do próprio emissor, o adulto. Ao longo desses meses iniciais de vida da criança, em dado momento¹⁵, ela passa a traduzir as mensagens enigmáticas do adulto, mas de forma ainda muito arcaica e primitiva. Os elementos que não foram traduzidos são “jogados” naquilo que formará o id e serão denominados por Laplanche de objetos-fonte da pulsão, pois estarão sempre em demanda de tradução. Com o desenvolvimento infantil, os elementos sexuais, já implantados na criança, serão reativados, e nesse efeito de *après-coup* passarão por um novo processo de tradução/recalcamento. Porém, o processo de recalcamento/tradução necessariamente fracassa, e com isso novos elementos serão dejetados no inconsciente. A face “positiva” da tradução viria a consolidar o sistema pré-consciente, que para Laplanche é o ego. O ego seria, então, marcado por representações e ideias que, em sua ligação, darão coesão ao psiquismo do sujeito, possibilitando-lhe organizar os conteúdos admissíveis no plano pré-consciente/ consciente, e abolindo as ligações com os conteúdos aflitivos, que são os elementos francamente sexuais.

A noção de *après-coup* (Laplanche, 1997), marca esse processo vinculado à própria temporalização e historicização do sujeito. Esse processo marca as várias direções interpretativas/ tradutivas que o próprio sujeito pode conferir a si mesmo, do passado em direção ao presente e do presente em direção ao passado. Em *Curto tratado do inconsciente* (1999) Laplanche fabrica uma interessante analogia para “fazer trabalhar” a noção de *après-coup*: imagine-se um cronista narrando eventos de seu tempo vivido, buscando registrar o mais fielmente possível acontecimentos do presente; e imagine-se um historiador que se debruça sobre documentos e registros acerca de eventos passados: pois então, o cronista marca o registro da percepção imediata e consciente, preocupada em organizar e armazenar os eventos vividos, enquanto o historiador se aproximaria desse processo de *après-coup*, na tentativa de recapturar o vivido, traduzindo-o e retraduzindo-o, não sem certa tendenciosidade. Esse processo seria aquele evidente durante o tratamento analítico, em que o

¹⁵ Conforme nota anterior, esse momento inicial da atividade tradutiva é fonte de discussões. De forma geral, podemos afirmar que não se sabe ao certo em que idade a criança passa a traduzir.

paciente narra à história de sua vida, marcada por temporalizações, destruições e novas traduções, afetadas por seus arranjos sintomáticos e por resistências.

Em *Notas sobre o après-coup* (1999) o autor, para apresentar o *après-coup*, retoma um exemplo muito utilizado por ele em seus escritos que é uma anedota retirada da *Interpretação dos sonhos* (1900/1996), em que um jovem rapaz, grande admirador das mulheres, observa uma criança ao seio de uma ama e diz: “Lamento não ter aproveitado melhor aquela oportunidade” (Freud, 1900/1996, p. 234). Laplanche aponta para o determinismo de Freud, que o faz compreender essa fala como consequência de um efeito retroativo, ou seja, o rapaz interpreta o passado a partir de sua posição presente, fixando sua atenção apenas no aspecto sexual da cena. Laplanche, entretanto, chama a atenção tanto para a criança que vivencia a experiência, ainda mescla da saciedade autoconservativa com a implantação do sexual, quanto para a ama, portadora de um inconsciente povoado por representações e elementos sexuais. Podemos pensar, com base na analogia citada acima, que a criança ao seio faz o papel do cronista, vivendo o momento presente e registrando, na medida de suas possibilidades, esse momento; já o rapaz se aproxima do historiador, interpretando o passado a partir de seu presente, numa tradução tendenciosa e deformadora, já que nessa cena vê apenas o sexual, pois a função autoconservativa para ele já se perdeu. Quanto à ama, Laplanche nos diz que Freud não a nota. Porém, ela faz um papel essencial nessa cena, pois é agente da autoconservação e da implantação do sexual, além de estar marcada pela reativação que a mesma cena pode surtir nela, já que outrora também foi uma criança de colo.

Entretanto, a noção de *après-coup* não se limita a uma hermenêutica do sujeito diante de sua própria história. Em *Problemáticas VI: o après-coup* (2006), Laplanche aponta para o trauma sexual em dois tempos, em que o efeito de *après-coup* viria a marcar a emergência do sexual como uma bomba relógio interna. As experiências da ordem sexual, inevitavelmente experimentadas na infância, são primeiramente sentidas apenas em seu aspecto fisiológico. A criança não sabe reconhecer nestas experiências o prazer como algo sexual. Na adolescência, as experiências sexuais ganham nova tonalidade, visto que o jovem já tem traduzido que aqueles prazeres são sexuais. Aqui, viria à tona os diques psíquicos que seriam um tipo de tradução que atribui ao sexual um caráter proibitivo e vexatório. Assim, as experiências vividas precocemente ganham novo sentido, uma tradução que, como salientamos, oferecem uma organização e uma constrição do sexual.

O modelo tradutivo do recalçamento, conforme exposto por Laplanche em *Curto tratado do inconsciente* (1999), implica também em alguns desenvolvimentos acerca do

inconsciente enquanto sistema. O autor recupera as elaborações e discussões freudianas do artigo *O inconsciente* (1915/1996) para avançar em alguns postulados. Em seu artigo, Freud conceitua o inconsciente sistêmico e suas leis de funcionamento e se propõe a debater como as representações inconscientes poderiam ascender à consciência¹⁶. Freud, então, expõe as dificuldades teóricas em se pensar o inconsciente a partir de um funcionamento tópico e outro funcional. No primeiro, a representação recalçada teria seu registro no inconsciente e necessitaria um novo registro na consciência, que coexistiria com o primeiro. É uma ótica regida pela ideia de retorno do recalçado, e para que as memórias recalçadas avançassem, bastaria uma superação das resistências do sujeito. Já a hipótese funcional implica numa mudança do estado da ideia para que ela se torne consciente. Freud admite que a hipótese funcional seja mais provável, porém lhe parece difícil de manipular. Laplanche (1999) critica a primeira visão, já que concebe o aparelho psíquico como algo além dos armazenamentos de memória. Apesar de não deixar a ideia exposta, parece-nos admitir melhor a hipótese funcional. Pensando na concepção de Laplanche de recalçamento embasado num modelo tradutivo, podemos compreender por que o autor nos parece pender mais para a hipótese funcional. Vejamos. Se para Laplanche (1999) aquilo que foi depositado no inconsciente são justamente os dejetos não metabolizados do processo de tradução/recalçamento, esses dejetos pertencem somente ao sistema inconsciente, não havendo um segundo registro em nenhum dos outros lugares psíquicos. Por outro lado, os dejetos da tradução são passíveis de receber uma nova tradução, como também uma tradução já construída pode vir a ser destraduzida e jogada novamente nesse depósito que é o inconsciente. No artigo *Três acepções da palavra inconsciente* (2007), o autor menciona a existência de um inconsciente “encravado”¹⁷, que seria um local de trânsito tanto de dejetos do recalçamento em espera de tradução, quanto de traduções destraduzidas e também em espera, mas de uma nova tradução. Apesar de relacionar o inconsciente “encravado” a um funcionamento psicótico do psiquismo, o autor afirma que ele é comum a todos os indivíduos. Assim, podemos perceber que na concepção de Laplanche a hipótese funcional alcança o estatuto lógico que faltara a Freud para melhor conceber essa hipótese, já que as representações psíquicas, para aceder à consciência, passariam pela transformação implícita ao processo tradutivo.

¹⁶ Nesse texto, Freud faz uma sutil distinção entre inconsciente descritivo, relacionado à qualidade inconsciente de determinada representação, por exemplo, e o inconsciente sistêmico, este incluído numa relação intersistêmica e com regras próprias.

¹⁷ No original: enclavée.

Dando continuidade à exposição do artigo *Curto tratado do inconsciente*, Laplanche (1999) utiliza as ideias de representação de coisa e representação de palavra, fazendo uma apropriação provocativa delas, ao excluir a preposição *de* e denominando-as apenas *representação coisa* e *representação palavra*¹⁸. A primeira seria a representação relativamente direta do objeto, composta de aspectos visuais, auditivos e cinestésicos; a segunda seria a representação coisa já associada a uma palavra que a determinaria, seria uma simbolização da primeira. A partir de seu modelo tradutivo de recalçamento, Laplanche concebe o inconsciente sistêmico como composto por dois níveis. O primeiro nível seria aquele resultante do recalçamento originário, isto é, as primeiras tentativas tradutivas da criança, ainda muito precárias e arcaicas, das quais resultariam os dejetos de tradução que seriam as representações coisa; já o recalçamento secundário resultaria em dejetos tradutivos mais elaborados, que seriam as representações palavras.

Dadas as características do inconsciente descritas por Freud (1915/1996)- atemporalidade, não existência de coordenações e negações e a mobilidade dos processos primários (condensação e deslocamento)- Laplanche em *As forças em jogo no conflito psíquico* (1999), relaciona-as com a presença das representações coisa e das representações palavra. As representações coisa seriam regidas pela pulsão sexual de morte e seu aspecto desligante. São fixas e não coordenáveis entre si, não formam cadeias associativas e não são regidas pela temporalidade, características pertencentes aos sistemas pré-consciente e consciente, cujas relações o recalçamento aboliu. Já as representações palavra seriam regidas pela pulsão sexual de vida e seu aspecto ligador, coincidiria com os processos primários e haveria maiores possibilidades de encadeamento de ideias. Interessante notar que Laplanche situa aqui o conflito de ordem pulsional presente já nesse sistema, em contraponto a Freud, que sempre os situou entre sistemas diferentes¹⁹, e que teriam continuidade nos sistemas superiores.

Aqui nos cabe esclarecer a visão inovadora de Laplanche acerca da pulsão de morte. Em *A chamada pulsão de morte: uma pulsão sexual* (1999), o autor afirma que em Freud a pulsão de morte sofreu um destino similar ao de outros conceitos enigmáticos, recebendo uma formalização biologizante, e estaria apenas vinculada a seu aspecto agressivo, perdendo o caráter sexual. Entretanto, Laplanche identifica duas noções de pulsão em Freud: a primeira existente nos *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905/1996) apresentaria a pulsão como

¹⁸ Os termos no alemão são, respectivamente, *Sachvorstellung* e *Wortvorstellung*.

¹⁹ Conflitos entre o inconsciente e a consciência, e mais tarde na obra, entre id e superego, ou ego e superego, entre outras variações.

autoerótica, fragmentária e sua meta de satisfação pouco levaria em conta o objeto ou a forma de se obter o prazer. A segunda visão freudiana da pulsão seria aquela encontrada em *Além do princípio do prazer* (1920/1996), em que Eros ou a pulsão de vida teria um aspecto de síntese que orientaria a busca por um objeto total. Dessas articulações, Laplanche (1999) toma a primeira formulação freudiana, de 1905, como a descrição da pulsão de morte e seu caráter sexual, desligante e fragmentador, mantendo a visão de pulsão de vida, também sexual, conforme a descrição freudiana de 1920. Esse ponto nos é importante, pois possibilitou uma organização prévia da dissertação, já que encontramos na obra de McCullers tanto a presença caótica da pulsão sexual de morte, em seu aspecto francamente erótico, quanto à presença da pulsão sexual de vida, que marca as situações em que o vínculo amoroso denota a síntese entre os elementos eróticos e os elementos narcísicos.

O inconsciente, nessa visão, seria um fenômeno de sentido, mas sem finalidades comunicativas. Suas manifestações se dão por meio de invasões e ruídos de suas representações afetando os sistemas pré-consciente e consciente. Além disso, em *Curto tratado do inconsciente* (1999), Laplanche retoma a ideia freudiana de que os conteúdos recalçados exerceriam uma atração nos conteúdos do pré-consciente, atestando os efeitos deformadores dos primeiros nos segundos²⁰, os quais seriam manifestações do retorno do recalçado.

Os avanços da TSG, conforme vimos acima, também se aplicam às outras instâncias psíquicas, aquelas da segunda tópica freudiana: id, ego e superego. Em *As forças em jogo no conflito psíquico* (1999) Laplanche apresenta como o id seria o depositário das representações coisa, não coordenáveis entre si e rígidas, resultantes do recalçamento originário. É a manifestação máxima da alteridade do inconsciente, dessa “outra coisa” que habita em mim, nos moldes do “corpo estranho” freudiano. O ego seria o resultado do recalçamento em dois tempos e corresponderia ao nível pré-consciente. Em sua forma mais arcaica, o ego constitui-se como um ego corpo para depois do recalçamento secundário tornar-se um ego instância. A mola propulsora de sua formação seria o narcisismo do outro que atuaria como molde das identificações primárias, formando o ego à imagem do corpo do outro, mas também no sentido de o próprio corpo ser outro, outro que nos escapa e pode atuar como um enigma.

Há no ego uma prevalência das pulsões sexuais de vida, visto que ele não só é formado pelas forças ligadoras do amor que vinculam os pais à criança, mas também

²⁰ Laplanche cita *Inibição, sintoma e ansiedade* (1925/1996), mas podemos situar a mesma ideia em textos anteriores, como por exemplo, em *Delírio e sonho na Gradiva de Jensen* (1908/1996).

desempenha um papel ligador, como resultado positivo das traduções, cujo objetivo principal é pôr ordem e conter as forças desenfreadas da sexualidade perversa polimórfica, tal como cristalizadas no id (Laplanche, 1999). Assim, os complexos de Édipo e castração são situados pelo autor no lado recalcador, e não no recalcado, conforme Freud, já que esses implicam em coordenações e temporalizações necessárias para contorná-los, estando próximos das traduções, que Laplanche identifica como as primeiras “teorias sexuais infantis”. Para clarear melhor essas ideias, temos uma rica passagem de Laplanche sobre as origens do dualismo psíquico:

A propósito da oposição ligação/desligação, voltemos ainda um instante para situação originária de sedução. Por ter insistido sobre os elementos de instabilidade, agressão e desligamento incluídos nas mensagens do outro, por ter declarado ironicamente que a mãe, a fim de gerar o pulsional na criança, deveria ser “suficientemente má”, corremos o risco de negligenciar o fato que o outro, parental ou não, fornece também ao infans o essencial de seu arsenal de ligação: seu amor, seus cuidados, seu suporte (*holding*) confortante do narcisismo infantil; por outro lado esse outro leva também para a criança os elementos- verbais, mas também extraverbais- indispensáveis para sua autoteorização; ele veicula a criança, remanejados a sua maneira, os mitos e cenários coletivos. Tudo isso, e outras coisas mais, são os “pais suficientemente bons”²¹ (Laplanche, 1999, p. 142-143).

Aqui, Laplanche (1999) faz intervir o papel do outro em sua dimensão mais extensa e importante, como sujeito da efração do sexual na criança, mas também como sujeito libidinizante, a partir de seu próprio narcisismo que o liga à criança, oferecendo o suporte necessário para a sobrevivência física e psíquica do pequeno ser. A transmissão de elementos ligadores e portadores de códigos, pessoais e culturais, é denominada por Martens (2007) de *assistentes de tradução*.

Por fim, a tópica laplancheana se encerra com alguns comentários sobre o superego. Laplanche (1999) aponta as dificuldades teóricas na elaboração dessa instância, entre elas sua estreita relação com o ideal de ego. Mas, o que chama a atenção é a visão paradoxal que Laplanche nos oferece do superego. Se por um lado, o superego é caracterizado como

²¹ A propos de l’opposition liaison/déliaison, revenons encore un instant aux situations originaires de séduction. Pour avoir insisté sur les éléments d’instabilité, d’agression et de déliaison inclus dans les messages de l’autre, pour avoir déclaré ironiquement que la mère, afin de générer le pulsionnel dans l’enfant, devait être “suffisamment mauvaise”, nous avons couru le risque de négliger le fait que l’autre, parental ou non, fournissait aussi à l’enfant l’essentiel de son arsenal de liaison: son amour, ses soins, sa maintenance (*holding*) confortent le narcissisme de l’enfant; d’autre part, il apporte aussi à l’enfant les éléments- verbaux mais aussi extra-verbaux- indispensables à son auto-théorisation; il véhicule à l’enfant, tout en les remaniant à sa façon, les mythes et scénarios collectifs. C’est tout cela, et bien d’autre chose encore, le parent “suffisamment bon”.

enunciados irreduzíveis e categóricos, de tal forma que se mostram praticamente não metabolizáveis pelo sujeito, por outro, ele se apresenta como um aliado no processo analítico, já que chancela e põe em ação os complexos tradutivos do Édipo e da castração. Salientamos também a problemática da instância ideal, pertencente a essa instância maior superegoica, que apresenta fortes conteúdos passíveis de ligação, em oposição ao desligamento das mensagens tirânicas.

Outro ponto que ainda é necessário esmiuçar diz respeito ao processo tradutivo. Em *Os fracassos da tradução*, Laplanche (2007) se apropria da distinção elaborada por Roman Jakobson de três formas de tradução, tomando o termo em seu aspecto geral. O primeiro seria intralingual, remanejamentos no interior de uma mesma língua; o segundo seria interlingual, tipo de tradução mais comum, de uma língua para outra; e o terceiro tipo seria a tradução intersemiótica, entre sistemas semióticos, que por si sós, já oferecem a amplitude que Laplanche sempre fez questão de deixar clara em suas elaborações, uma vez que a semiótica engloba os mais variados signos e códigos humanos, transcendendo a linguagem verbal. Além do mais, em *As forças em jogo no conflito psíquico* (1999) Laplanche define a mensagem enigmática de forma ampla, já que esta pode ser da ordem da linguagem verbal, mas também, e principalmente, diríamos, extraverbal, apontando para a polissemia, que indica o caráter ambíguo e não fixo da mensagem parasitada pelo inconsciente. Dessa forma, vemos que o humano em sua demanda tradutiva, consegue lançar mão de formas mais amplas de conter e organizar essas mensagens, que podem emergir tanto de palavras quanto de gestos e expressões faciais.

Retomando a apropriação laplancheana de representação coisa, vemos que essa também coincide com a semiótica, já que esse tipo de representação pode ser captado como uma imagem, um som, uma sensação física, que são as formas mais arcaicas do sujeito traduzir.

Entretanto, a tradução mobiliza essa atividade incessante do humano de autoteorização, de construir ideias acerca do mundo que o rodeia, como também do resultado de suas produções, artísticas ou culturais. No artigo *Sublimação e/ou inspiração*, Laplanche (1999) nos alerta de que a sublimação, outro conceito ambíguo e vago na obra freudiana, é ela mesma a tradução, desde seus primórdios. O autor nos diz que o enigma teórico da sublimação remete à ideia de como uma fonte de energia sexual pode ser dessexualizada e produzir algo tão distante de sua fonte. Aqui, Laplanche traz, novamente, um avanço interessante, ao notar que a sublimação seria a transformação da pulsão sexual de morte,

desligante, em pulsão sexual de vida, com sua força ligadora de síntese e vinculada já aos processos primários associativos. Podemos pensar nessa concepção a partir do próprio processo de recalçamento em dois tempos. Lembrando que, para Laplanche, o recalçamento é um processo tradutivo, vemos que no primeiro momento, o recalçamento originário, a fragmentação tradutiva se dá a tal ponto que as representações arcaicas se mantêm no plano da fixidez e da incoordenação, desligadas, mas atuantes de forma praticamente independente. Com o recalçamento secundário, mais elaborado, há a possibilidade de traduzir ao menos parte dessas representações desligadas, organizando-as de forma mais palpável para o indivíduo. Isso significa que o processo de recalçamento/ tradução possibilita que as representações desligadas, regidas pela pulsão sexual de morte, transformem-se em representações ligadas, sintetizadas numa coerência organizadora. Aqui está à transformação da pulsão desligante em pulsão ligadora. É claro que esse processo nunca é efetivamente completo, sempre haverá as representações não metabolizáveis, sempre haverá mobilidade associativa que fará com que traduções realizadas percam o sentido, como veremos nesta pesquisa quando tratarmos do processo de perda do objeto amado, por exemplo.

Laplanche (1999) nota que no processo analítico boa parcela da pulsão sexual de morte é mobilizada, dado o método desconstrucionista psicanalítico, que faz o sujeito desligar-se de traduções cristalizadas, ativando nele um “fazer trabalhar” suas próprias teorias, colocando em movimento o processo de destradição- retradição. Assim, para o autor, o termo sublimação se aproxima da atividade tradutiva comum, no sentido de que abarca todos os seres humanos²², sendo que a essas possa vir a se sobrepor o sexual, como é visto nas atividades sublimatórias em que aspectos sexualizantes apontam para montagens neuróticas, ou mesmo no ruído que o sexual não cessa de reverberar nas instâncias mais organizadas, o pré-consciente e consciente.

Para Laplanche (1999), a sublimação nos termos freudianos, de uma atividade sublime e culturalmente valorizada, é denominada inspiração. A inspiração marcaria a atividade humana que resulta numa obra em que a dimensão do enigma se mantêm preservada. Vão nesse sentido suas pontuações sobre Leonardo da Vinci e o escultor Giacometti para mostrar como a obra de arte apreende o enigma sem explicá-lo, sem reduzi-lo a teorias. Essa seria a marca da obra artística: seu poder de apreensão e transformação, mas sem buscar desvendar o enigma, e sim mantê-lo vivo. Laplanche também defende a ideia de arte como expressão

²² Embora ainda haja debates, no meio laplancheano, que sustentam ser a psicose o resultado de um fracasso radical de tradução - nada seria traduzido pelo psicótico -, aqui pretendemos apenas apontar que a sublimação tem para Laplanche uma conotação diferente em relação à concepção de Freud.

humana particular, não dependendo do aval ou reconhecimento geral para ser vista como arte. Pelo contrário, o autor vê o público em si como um agente provocador da produção da obra, público que pode ser restrito ou marginalizado, como vemos nas manifestações culturais ditas da contracultura. Ao público, o artista endereça sua obra, veiculando suas traduções em formas de fantasias, ideais, cenários e situações que, apesar de tudo, mantêm a dimensão do enigmático vivo.

Assim, como vimos até o momento neste capítulo, o papel do outro é fundamental no pensamento de Laplanche. O outro não só é determinante na função vital que realiza no início da vida da criança, mas também é incorporado no psiquismo em formação, cuja presença pode ser sentida nesse “ruído” que vem do inconsciente. Como diz Laplanche (1999): “Ele é a outra coisa (das Andere) em mim, resíduo recalcado da outra pessoa (der Andere) em mim. Ele *me afeta*, assim como a outra pessoa me afetou outrora” ²³ (p. 103). Assim, antes de finalizarmos este capítulo, vamos traçar uma breve revisão teórica sobre o que pesquisadores da TSG dizem a respeito desse outro primordial, naquilo que a criança o afeta.

1.2- O outro em mim

A TSG nos parece uma teoria inovadora e não só pelas inversões e retomadas teóricas introduzidas por Laplanche. Vemos que nela, o outro adulto desempenha papel fundamental e que, também, é ele próprio levado em consideração. Lembremos brevemente o exemplo retirado da anedota freudiana sobre o rapaz que observa a criança ao seio da ama. Laplanche a inclui na cena como a sedutora, mas também como um sujeito afetado pela situação da amamentação. Isso porque Laplanche, apoiado pela noção do *après-coup*, pode ampliar a compreensão do inconsciente como um local tanto de abertura quanto de fechamento às novas vivências e reativações de vivências anteriores. Assim, o outro adulto nos parece reconquistar espaço dentro da psicanálise, como um sujeito constantemente ativo, e não apenas como um depositário de lembranças inacessíveis e determinantes de seu psiquismo.

Situação antropológica fundamental, desejo materno, maternagem e *holding* são as denominações dadas pela psicanálise a essa relação primitiva e essencial no humano. Laplanche (2007) nota que a primazia do outro no início da vida humana se pauta nas

²³ Il est l'autre-chose (das Andere) en moi, résidu refoulé de l'autre-personne (der Andere) en moi. Il *m'affecte*, tout comme l'autre-personne m'a affecté jadis.

necessidades da autoconservação, mas que também as transcende, já que o adulto cuidador é um ser possuidor de um inconsciente, povoado por representações cujos elementos sexuais irrompem em seus atos, expressões e comunicações em geral.

Diante da concepção teórica, uma inquietação nos mobilizou: afinal quem é esse ser que nossa sociedade convencionou chamar de mãe? O que faz de alguém ser uma mãe para outro alguém? Em nosso levantamento bibliográfico ficou evidente que em psicanálise muito se fala da criança, da formação do psiquismo e do papel que o outro desempenha para o *infans*, mas pouco foi encontrado no que diz respeito ao adulto, suas representações e conflitos sobre essa mesma criança.

Dessa forma, vamos apresentar algumas ideias encontradas na TSG sobre o impacto da criança no psiquismo do adulto e sobre os cuidados e as funções por ele desempenhadas em relação à criança. Para isso, vamos partir de um achado em Freud.

Em *Inibição, sintoma e ansiedade* (1925/1996) Freud levanta um debate com a ideia de Otto Rank acerca de a angústia ter sua gênese na situação do nascimento. O autor discorda de seu discípulo ao averiguar que, do lado da criança, a ruptura da vivência em um ambiente fechado, autorregulado e homeostático é, em si própria, geradora de excitações e estimulações físicas que são desprazerosas, mas essa sensação ainda não pode ser considerada uma angústia, mas apenas algo da ordem, ainda, fisiológica. Através do contato com a mãe²⁴ e seus cuidados, que apaziguam o mal-estar inicial, a criança passa a reconhecer essa como um objeto valorizado, já que alivia as tensões existentes entre o organismo desamparado e as excitações do meio externo. A partir dessa ideia, Freud irá reformular sua teoria da angústia, antes entendida como fruto das excitações internas, de origem sexual, não descarregadas, e agora concebida como um sinal de alerta perante algum perigo, cujo exemplo principal, seria o choro da criança na ausência materna. No texto freudiano há uma pequena observação que muito nos interessa: se há angústia na situação do nascimento, essa está do lado da mãe, e não da criança, como concebe Rank.

Em Bleichmar (1994) encontramos bases mais sólidas para explorar isso que Freud apenas apontou: os cuidados maternos engendram na mulher a reativação de seus próprios conteúdos enigmáticos de quando ela mesma foi criança. A autora nos fornece um recorte clínico para discutir essa ideia: um menino de cinco meses é levado para tratamento, pois não

²⁴ Manteremos o uso desse termo, apesar do que foi comentado acima, pois o termo mãe fornece a tradução geral culturalmente reconhecida. Ao falar mãe, está subentendido um papel exercido, independente de vínculos biológicos, sociais e de gênero.

consegue dormir mais que alguns minutos por dia, levando a si mesmo e seus pais à exaustão e ao desespero. Após um primeiro encontro, a psicanalista pede que a mãe retorne com seu filho, mas sem alimentá-lo antes, já que gostaria de observar o momento de amamentação. Nesse encontro, Bleichmar nota a forma atrapalhada com que essa mãe toca e acomoda seu bebê no colo, bem como o franco desconforto de ambos durante o processo de “dar o seio” e, concomitantemente, escuta a fala dessa mãe, que expressa toda a sua insatisfação e desconfiança desse papel materno proveniente de sua própria relação com sua mãe. Além do mais, conta à analista que esse filho não fora esperado, porque obstaculizara sua carreira, esta sim, em primeiro plano para ela.

Ao apontar para a mãe sua forma de manipular fisicamente seu bebê e ao receber sua fala, Bleichmar (1994) possibilitou a ela retraduzir o “ser mãe” e pôr em movimento isso que a autora chama de suporte “narcisizante”, ou seja, o suporte identificatório da mãe em direção à criança, necessário para o verdadeiro amparo da criança, o qual pauta justamente nesse cuidado que leva o outro em conta, em suas necessidades e dificuldades reais. Ainda assim, Bleichmar nos chama a atenção para a função do narcisismo na estruturação do ego que se pauta nessa possibilidade de também a criança se identificar com o outro cuidador, sendo imprescindível esse adulto atuar de forma a inscrever elementos “ligadores” que façam continência aos elementos sexuais brutos e desorganizadores. Numa passagem interessante, Bleichmar diz:

Dito de outro modo, o famoso “ato único” que propicia a passagem do autoerotismo ao narcisismo não pode ser concebido senão como um momento de salto estrutural, cujos pré-requisitos já estão em funcionamento a partir dos cuidados precoces da mãe, das ligações que ela propicia a partir da própria disrupção instaurada por sua sexualidade. Mas, para isso, é necessário considerá-la como um ser em conflito, provido de inconsciente e agitado por moções de desejos enfrentadas, que abrem a possibilidade de clivagem na tópica da cria humana, cuja humanização tem a seu encargo (Bleichmar, 1994, p. 29) ²⁵.

Assim, em meio ao sexual turbulento que é transmitido à criança, há também a necessidade de o adulto maternal oferecer elementos de ligação que possam pôr ordem nesse caos pulsional em nascimento. Associado a isso, temos o avanço clínico, consequência da perspectiva da TSG de levar em conta o lado do adulto, seu próprio sexual turbulento que é

²⁵ A referência ao “ato único” diz respeito a discussão de Freud (1914/2010) acerca do novo ato psíquico necessário para fazer a criança sair do autoerotismo e passar para o narcisismo. Esse novo ato também será amplamente investigado por Ribeiro (2000) que irá reconhecê-lo como a identificação.

reativado nessa experiência, a qual precisa ser novamente traduzida e organizada para que a parilha mãe/criança possa subsistir psiquicamente. Vimos no artigo de Laplanche, *Os fracassos da tradução* (2007), por exemplo, que muito do que os pais, ou afins, fazem em nome de seus filhos é traduzido em termos de educação e disciplina, traduções que ajudam, pelo menos o adulto, a organizar o sexual que irrompe fantasmaticamente ao lidar com a criança.

Ribeiro (2000) vai adiante nessa ideia, ao conceber que o adulto faz um papel de tradutor originário. Sua hipótese diz respeito à identificação. Para o autor ela seria o “novo ato psíquico” cogitado por Freud (1914/2010), que faria a criança sair do autoerotismo inicial e passar para o narcisismo e seu posterior desdobramento em instância ideal. Mas, se a identificação implica uma atividade, um “identificar-se a”, como pode haver uma ação tão precoce sem que ainda não esteja consolidado o recalçamento em dois tempos? Na visão de Ribeiro, isso faria que a teoria retornasse a uma concepção endogenista do psiquismo humano, o que vai totalmente à contramão da proposta da TSG e da primazia do outro na formação do aparelho da alma²⁶. Por isso, Ribeiro vê na argumentação de Bleichmar, de que o adulto não somente transmite os elementos sexuais, mas também fornece o suporte narcísico indispensável para a formação do eu, um suporte narcísico que se daria pela tradução do adulto.

Entretanto, apesar de conferir a Bleichmar o germe de sua tese acerca do adulto tradutor, Ribeiro (2000) discorda dela ao dizer que as excitações infantis são da ordem do sexual propriamente dito. Para o autor, as excitações que em Bleichmar são francamente sexuais, são excitações apenas da ordem do fisiológico, já que nesse momento inicial da vida, ainda não ocorreu o recalçamento secundário, que consolidaria o sexual enquanto tal, ou seja, ainda não existe um sujeito que possa articular mesmo arcaicamente, um questionamento desse sexual.

Nesse ponto discordamos de Ribeiro (2000) e vamos na corrente de Bleichmar (1994), pois essa crítica nos leva a uma problematização: afinal, o que faz do sexual o sexual? O sexual seria um “em si mesmo” ou passaria ao estatuto de sexual somente a partir do seu reconhecimento/tradução? Não pretendemos responder a essa questão aqui, mas pensamos que o sexual, independentemente do reconhecimento tradutivo de seu aspecto sexual, não perde sua qualidade em detrimento das falhas ou impossibilidades de tradução. Há toda uma

²⁶ Ribeiro faz um ampla discussão teórica, fazendo “trabalhar” a teoria laplancheana nesse aspecto. Aos interessados em seus argumentos remetemos a seu texto.

gama de patologias graves em que o sexual atua sem haver seu reconhecimento ou tradução por parte do sujeito. Isso faria que o sexual, nesses casos, não fosse da ordem do sexual? Além disso, tomamos como base para pensar a tradução os apontamentos de Laplanche (2007) em seu trabalho mais recente, em que o autor diz que a tradução pode se dar em três níveis: interlingual, intralingual e intersemiótica. Conforme discutimos no item anterior, a tradução intersemiótica engloba formas de expressão que ultrapassam a linguagem verbal, sendo mais ampla e incluindo as várias formas de expressão humana²⁷. Temos aqui a impressão de que a crítica de Ribeiro, talvez por ter sido formulada antes desse desenvolvimento teórico de Laplanche, tenha como base a ideia de tradução vinculada à ordem da linguagem propriamente dita, momento evolutivo em que, de fato, haveria a necessidade de um desenvolvimento cognitivo mais maduro da parte da criança, a ponto de colocar o sexual como questão.

Contudo, temos que admitir uma apropriação parcial da tese de Ribeiro (2000) acerca do adulto como tradutor originário. O adulto, como um ser já provido de um inconsciente e já abastecido por certa quantidade de traduções construídas ao longo da vida, transmite, sim, suas traduções para a criança, traduções que, a nosso ver, podem ser recebidas passivamente, mas também rechaçadas. Ainda, temos que a tradução em Laplanche (1999) como modelo de recalçamento é sempre falha e incompleta. As falhas giram em torno precisamente dos conteúdos francamente sexuais, sendo assim, cremos que uma tradução contenha elementos de mensagens enigmáticas, de forma que estas, por mais elaboradas que sejam, podem ser recebidas pelo outro, no caso, a criança, como uma mensagem enigmática completa.

Além do mais, essa ideia do adulto tradutor já se encontra parcialmente em Laplanche (2007) quando nos diz que os mitos e complexos estão presentes na cultura, fazendo parte dos códigos transmitidos pelos adultos para auxiliar a criança em sua atividade tradutiva. A esse processo, Martens (2007) denomina “assistentes de tradução”. O que Ribeiro nos parece propor é que o adulto seria o tradutor “originário”, ou seja, que a fundação do psiquismo estaria embasada na tradução alheia, o que nos transmite a ideia de que a criança aqui seria passiva na absorção da tradução do outro. Não obstante, temos que admitir que os processos psíquicos relativos a essa fase inicial da vida são um tanto enigmáticos. Pode-se dizer que Ribeiro esteja parcialmente certo com sua hipótese, a qual o autor tenta defender recorrendo a pesquisas neurológicas. Também se pode conjecturar que a tradução do adulto faça um papel

²⁷ Nesse sentido vemos em nosso presente trabalho que não apenas a atividade escrita, por exemplo, é uma tradução. Um quadro ou uma música fariam esse mesmo papel tradutivo, ou mesmo um ato.

parcial na fundação do psiquismo, sendo a outra parcela fruto da atividade precoce infantil. Infelizmente, teremos que deixar esse tema em suspenso e aguardar para futuras descobertas. Mesmo assim, vamos adotar uma apropriação parcial da ideia de Ribeiro, enfatizando o papel do adulto na transmissão de traduções à criança.

Comentemos brevemente que, a SAF se mostra um momento enigmático por si só, da parte da criança, sendo que essa vivência permanece nesse espectro de mistério para qualquer um que se dedique em desvendá-lo, já que ninguém consegue se lembrar realmente de como foi essa experiência²⁸. Aqui entraria novamente em questão o que a teoria, enquanto uma tradução e, portanto sempre falha e incompleta, não consegue apreender do fenômeno vivido, esse sempre transcendente e escapável. Pensamos que o fenômeno humano, desta forma, não deva ser conformado a uma teoria apenas para encaixar-se em ideias tradutivas e dadas ao recalque. Por outro lado, o fenômeno humano sempre irá se impor a teoria, ultrapassando-a, e “fazendo-a trabalhar”, como vemos na proposta metodológica de Laplanche.

Deixando em aberto essa questão, vamos agora retomar os pontos que nos interessam na problematização do “ser mãe” que buscamos fazer aqui: a existência de vivências de angústias e conflitos na base da relação entre a mãe e a criança; a importância do suporte “narcisizante” da mãe, que transmite os elementos “ligadores” e de contenção ao sexual caótico implantado no *infans*; papel das traduções veiculadas pelo adulto à criança, que podem ou não ser recebidas como mensagens enigmáticas.

Essas concepções nos serão úteis no desenvolvimento da pesquisa, visto que a origem do sentimento amoroso tem fortes vinculações com a situação antropológica fundamental, ou situação originária, e com o(s) adulto(s) que participam dela com a criança.

Assim, concluímos este breve capítulo teórico, cujo objetivo foi apresentar os pontos principais da TSG de Laplanche. Conforme o desenvolvimento da pesquisa, iremos, apoiados pelo processo de “leitura-escuta” (Bellemin-Noël, 1991) lançar mão de outras contribuições da TSG, assim como de autores afins, para tentar apreender e oferecer uma tradução analítica do fenômeno amoroso, tal como apreendido na literatura de McCullers, o qual, como buscamos salientar, mostra-se similar ao amor tal como o encontramos na clínica e no cotidiano.

²⁸ Neste ponto, vamos apontar uma observação do escritor inglês E. M. Forster, encontrada no livro *Aspectos do romance* (1974). O autor comenta que as experiências do nascer e do morrer são conjecturais, já que ninguém que passe por esses processos pode se lembrar ou contar como esses foram. São experiências que podem ser informadas apenas por terceiros, mas as entidades diretamente envolvidas nela, o bebê e o defunto, não, “pois seus aparelhos para comunicar suas experiências não estão sintonizados com os nosso aparelhos de recepção” (p. 37).

Capítulo II- O coração é um caçador solitário (1984)

Neste capítulo iremos dar início à nossa proposta de trabalhar sobre o fenômeno amoroso tomando a literatura de McCullers como pano de fundo. Vamos começar discutindo o amor inibido em seu objetivo direto, conforme Freud conceituou em *Psicologia de grupo e análise do ego* (1921/1996), a partir do primeiro romance de Carson McCullers, *O coração é um caçador solitário* (1984). Nesse livro, a autora narra a vida de John Singer, um surdo-mudo solitário e sensível, e o impacto que ele gera na vida de quatro pessoas, cada uma delas em busca de algo inspirador na vida. Veremos que Singer, em seu silêncio enigmático, transforma-se no depositário das imagens ideais desses personagens, assim como ele próprio deposita os seus e sua necessidade de acolhimento em seu amigo Antonapoulos. Numa espécie de jogo de espelhos, a relação entre os outros personagens e Singer, e deste com Antonapoulos, possibilitará discutirmos o papel da outra pessoa como fonte de enigma e provocadora do sentimento amoroso, como também como esse mesmo processo se dá no tratamento analítico, tendo como provocador da transferência amorosa o analista.

2.1 Um silêncio instigante

O livro *O coração é um caçador solitário* (1984) teve início como uma das atividades de McCullers para as aulas de escrita com Sylvia Bates, em um curso de literatura que ela vinha frequentando desde setembro de 1935, na New York University. Por meio dessas aulas, a autora conseguiu publicar seu primeiro trabalho em 1936, *Wunderkind*²⁹, na revista *Story*. Segundo McCullers, a história de *The mute*, primeiro título do romance, parasitava sua mente havia algum tempo e ela não conseguia compreender bem. Havia quatro ou cinco personagens que estavam claros para ela, mas um deles ela simplesmente não entendia. Esse personagem, que em conto anterior era nomeado Harry Minowitz³⁰, nessa época já se transformara em John Singer, nome que a autora pensava ser mais compatível com o personagem, que além do nome também ganhara uma característica marcante, era surdo-mudo (McCullers, 1999).

²⁹ *Wunderkind* encontra-se entre os contos da edição de *A balada do café triste e outras histórias*, publicado pela editora José Olympio.

³⁰ Harry Minowitz aparece no conto *Peça sem nome*, na coletânea *O coração hipotecado*, publicado pela editora Novo Século, 2010. Faz novo aparecimento em *O coração é um caçador solitário*, mas, apesar do nome, se mostra outro personagem.

McCullers, em sua autobiografia inacabada e publicada postumamente em 1999, conta que já tinha algumas páginas de trabalho quando resolveu participar de um concurso da editora Houghton Mifflin, cujo prêmio seria a publicação do livro vencedor³¹. McCullers envia então suas cem páginas iniciais acompanhadas de um enredo crítico, única vez em que a autora usaria um. Nele há um trecho muito esclarecedor do conflito principal do livro:

A resenha geral deste trabalho pode ser feita facilmente. É a história de cinco pessoas isoladas e sozinhas, em busca de expressão e integração espiritual com algo maior do que elas próprias. Uma dessas cinco pessoas é um surdo-mudo, John Singer- e é em volta dele que o livro inteiro gira. Devido à sua solidão, as outras quatro pessoas vêm no mudo uma superioridade mística, e ele torna-se de certa forma, seu ideal. Por causa da enfermidade de Singer, sua personalidade exterior é vaga e ilimitada. Seus amigos podem atribuir a ele todas as qualidades que gostariam que ele tivesse. Cada uma dessas quatro pessoas cria sua compreensão do mudo de acordo com seus próprios desejos. Singer pode ler os lábios e entender o que lhe é dito. Seu eterno silêncio tem algo de persuasivo. Cada uma dessas pessoas faz do mudo o depósito de seus sentimentos e ideias mais pessoais³² (McCullers, 2010, p. 162).

Esse trecho condensa bem uma história que se mostra muito detalhista acerca do cotidiano de seus personagens. O livro é dividido em três partes, em que descreve, respectivamente, um dia, um ano e um dia da vida dos personagens. Na primeira parte o foco maior é Singer. Lá ficamos sabendo de dois surdos mudos que moravam juntos. O primeiro, Spiros Antonapoulos, era um grego obeso e sonhador, de sorriso brando, levemente idiota. Trabalhava numa loja estilo *Delicatessen* de seu primo. Era comilão e bebedor e se mostrava muito infantil quando não satisfaziam suas vontades. O segundo, Singer, era alto, de olhos de expressão viva e inteligente. Trabalhava numa relojoaria como gravador em objetos de metal. Moravam juntos havia dez anos e, além do trabalho, contavam apenas com a companhia um do outro, principalmente à noite, quando Singer relatava ao amigo os acontecimentos do dia. O narrador observa que Singer até desconfiava que seu amigo pouco ou nada entendesse do que “falava”, mas a urgência de se expressar para alguém era incontida. Segundo McCullers,

³¹ McCullers não ganhou o prêmio, mas recebeu uma proposta para publicação, mesmo assim.

³² “The general outline of this work can be expressed very simply. It is the story of five isolated, lonely people in their search for expression and spiritual integration with something greater than themselves. One of these five persons is a deaf mute, John Singer- and it is around him that the whole book pivots. Because of their loneliness these other four people see in the mute a certain mystic superiority and he becomes in a sense their ideal. Because of Singer’s infirmity this outward character is vague and unlimited. His friends are able to impute him all qualities which they would wish him to have. Each one of these four people creates his understanding of the mute from his own desires. Singer can read lips and understand what is said to him. In his eternal silence there is something compelling. Each one of these persons makes the mute the repository for his most personal feelings and ideas.

em seu enredo crítico: “Essa situação entre as quatro pessoas e o mudo tem um paralelo quase idêntico entre Singer e seu amigo surdo-mudo, Antonapoulos. Singer é a única pessoa que poderia atribuir a Antonapoulos dignidade e alguma sabedoria”³³ (McCullers, 2010, p. 162).

Essa situação de “falar para aquele que não responde”, entendendo-se aqui que o falar de Singer se dá por gestos e expressões faciais, com exceção de Antonapoulos, único personagem a conhecer a linguagem de sinais, inevitavelmente nos remete ao *setting* psicanalítico, em que o silêncio do analista ocupa um lugar importante. Assim, Singer se vê alvo de atribuições por parte de seus amigos, que pensam ele deter um saber que ele realmente não tem. Aqui estaria a proximidade com o papel do analista. Essa mesma atribuição é dirigida a ele pelo paciente, que crê que o analista não só tem um saber absoluto sobre o psiquismo humano, como também sabe aquilo que o habita inconscientemente. Reik (1926/2010) comenta brevemente esta situação, apontando para os aspectos positivos, se não necessários à análise, por meio do silêncio. Esse silêncio que, do lado do paciente, pode sinalizar sua resistência, sua busca em silenciar conteúdos dolorosos ou mesmo vexatórios e que, do lado do analista, pode ser encarado como respeito à resistência e pela necessária adaptação do paciente à proposta da análise, a livre associação. Reik vê no silêncio do analista um meio de incentivar o paciente a falar e diz ser comum que a esse silêncio seja atribuído algum significado pelo paciente.

Entretanto, ao saber que não têm um saber absoluto sobre as pessoas e que o único em ter acesso a seu inconsciente é o próprio paciente, o analista não só se abstém de responder a uma demanda, como também aceitar esse papel de não saber, o que o leva a abrir as vias da escuta e abrigar as traduções e enigmas veiculados pelo outro. Assim, o analista se torna depositário da fala do paciente, instigando-o a falar.

Esse silêncio de Singer que compele os outros personagens a procurá-lo, assim como ele mesmo procura por Antonapoulos, tal como o silêncio do analista “vibra por palavras não articuladas” (Reik, 1926/2010), já que o analista não escuta senão com a “terceira orelha”, aquela que escuta o que as palavras não dizem, vislumbrando o poder revelador do silêncio.

Singer já experimentara uma vida de silêncio absoluto. Na infância, embora fosse surdo, não era exatamente mudo. Órfão ainda pequeno, foi colocado numa instituição para

³³ “This situation between the four people and the mute has an almost exact parallel in the relation between Singer and his deaf mute friend, Antonapoulos. Singer is the only person who could attribute to Antonapoulos dignity and a certain wisdom”.

surdos, onde aprendeu a ler fazer leitura labial e falar com as mãos, coisa em que se saía muito bem. Mas também o ensinaram a falar e:

(...) pela expressão vazia nos rostos das pessoas com quem falava desse jeito, compreendia que sua voz devia ter um som de animal (...). Era doloroso para ele tentar falar com a boca, mas as mãos estavam sempre prontas para formar as palavras que desejava dizer” (McCullers, 1984, p. 22).

Logo que saiu dessa instituição, Singer conheceu Antonapoulos e nunca voltou a falar com a boca, pois com o amigo não precisava disso. Daí o ponto fundamental da relação de Singer com Antonapoulos, sua possibilidade de comunicar endereçada a alguém e sem grandes exigências.

Quando Antonapoulos começa a dar os primeiros sinais de sua loucura, Singer começa a se desesperar diante da possibilidade de separação. Em sonhos recorrentes, se vê “falando” freneticamente com o amigo, que o observa em silêncio. Porém, Antonapoulos passa a criar problemas. Numa noite, por exemplo, quebra a vidraça de uma loja para roubar os doces ali expostos. O primo, responsável direto pelo grego, resolve interná-lo em outra cidade, e Singer resolve segui-lo, na medida do possível, mudando-se para a cidade mais próxima da clínica onde o amigo é instalado.

Muda-se para algum lugar não identificado pelo narrador, mas sabemos que ainda está no Sul americano. Ao final da primeira parte a autora apresenta os outros quatro personagens: Biff Brannon, dono do New York Café, local onde Singer faz suas refeições; Jake Blount, forasteiro e agitador político, alcoolista e também frequentador do NY Café; Dr. Copeland, médico, negro, idealista em relação ao movimento de direitos dos negros e Mick Kelly, adolescente sonhadora, apaixonada por música, filha dos donos da pensão onde Singer irá morar. Daí para frente, entremos na parte dois, em que a narrativa se torna fragmentária, numa espécie de recorte da vida de cada um desses solitários.

2.2 O enigma no olhar

Conforme apontado anteriormente, a partir da segunda parte do livro, em que McCullers descreve um ano da vida dos personagens, cada um deles se torna o protagonista

de cada capítulo, apesar de a autora não ser uniforme em suas aparições, nem obedecer a alguma ordem. Singer continua o personagem pivô, tendo ainda três capítulos exclusivos para si: capítulos sete, treze e quinze. A personagem Mick Kelly aparece como uma segunda protagonista, já que grande parte do livro narra sua vida; ela protagoniza a maior parte dos capítulos: um, cinco, nove, onze e catorze. Já o Dr. Copeland, Jake Blount e Biff Brannon têm três capítulos cada um, respectivamente: Dr. Copeland, os capítulos três, seis e dez; Jake, os capítulos quatro, doze e treze e Biff, os capítulos dois e oito, apesar de que esse último personagem, assim como Singer, aparece em vários pontos do livro, pois desempenha um papel de observador geral. Fora o primeiro capítulo da primeira parte, a narrativa começa com Biff, em seu restaurante e termina com ele no mesmo local.

Apesar de termos mencionado anteriormente que o foco da análise se dará em torno da narrativa acerca de Singer, especialmente o impacto e percepção que Singer mobiliza nos outros quatro personagens, faremos aqui uma breve apresentação de quem são essas pessoas. Posteriormente, veremos que a autora inserirá uma reviravolta na vida de cada um, mas isso se dará após um trecho particularmente rico para a pesquisa, e será exposto no decorrer deste capítulo.

Mick Kelly é uma adolescente de treze anos. Filha de família pobre e numerosa, ela passa seus dias cuidando dos dois irmãos menores, Bubber (George) e o bebê Ralph. Durante essas tardes morosas de calor amordaçante, Mick sonha com a música e com o desejo de ter um piano. Em dado momento, vemos Mick preocupada em dar uma festa para as colegas da escola, pois “planejava pertencer a algum grupo quase tanto quanto pensava na música” (McCullers, 1984, p.101). Desejo de pertencimento e busca por uma identificação, já investida libidinalmente e moldada em um ideal é como a autora apresenta esse personagem, que dentre todos mais transparece ressonâncias com sua vida. Quando conhece Singer, Mick o inclui em suas fantasias como alguém especial, que sabe de algo que ninguém mais sabe. Imagina Deus como a sua imagem.

Jake Blount é o personagem idealista, comunista, que antes de conhecer Singer costumava sentar-se sozinho no bar, onde passava horas a falar, praticamente sozinho. Está sempre às voltas com empreitadas sindicalistas ou confusões nos empregos que consegue. Irá trabalhar em um parque de diversões durante o ano em que transcorre a história. Identifica-se com Singer logo que o conhece, “nós, que sabemos, topamos um com o outro” (McCullers, 1984, p. 32), e o procura constantemente.

Dr. Copeland é outro polo idealista do livro, mas sua causa é a libertação efetiva do povo negro da dominação branca, que no Sul americano, especialmente nessa época (década de 1930) mostrava-se intensamente segregadora e persecutória. Dr. Copeland é um homem culto e estudado que pensa que a educação trará a liberdade real para os seus. Amargura-se por ver seus próprios filhos como frutos da injustiça; trabalha pela saúde de seu povo até o limite de deixar-se adoecer. Quando conhece Singer fica impressionado com ele, que lhe parece ser um homem branco como nenhum outro que já conhecera. Ao longo da narrativa cria uma justificativa interessante para isso: passa a pensar que Singer é judeu, povo que, como o seu, já sofreu muitas opressões e perseguições através da história.

Já Biff Brannon passa boa parte do livro observando o que ocorre ao redor. Seu restaurante é frequentado por todos, menos pelo Dr. Copeland, mas como um de seus filhos trabalha lá, é possível para Biff saber de todos os acontecimentos que circundam os outros personagens. É casado com Alice, personagem apática, ou talvez apática pela forma com que Biff a olhe. Nutre um interesse passional por Mick, mas o narrador em nenhum momento indica vestígios de um interesse propriamente sexual, o que cria certa intriga no leitor. A narrativa de McCullers sugere que Mick seria mais parte daquilo que para Biff já se perdeu, o frescor da vida em movimento com um futuro adiante. Mesmo assim, vamos apenas apontar que talvez a autora não tenha tido coragem, ou interesse, em desenvolver um enredo francamente sexual em torno de Biff e Mick, que a levaria a criar um personagem moralmente ambíguo. Cremos que ela não tinha a intenção de agregar esse aspecto a Biff, mantendo-o como um espectador dos acontecimentos e recalçando o aspecto sexual de seu interesse por Mick. Mesmo assim, comentemos que Biff dirige a Mick um olhar carregado de erotismo, erotismo possivelmente elaborado pela mão de McCullers, e que condensa as faces desligadas e ligadas do amor, ou seja, o erotismo traduzido e sublimado. É também o personagem que menos se abala por Singer, muito pelo contrário, parece ser o único que se dá conta do fascínio que ele causa nos outros e se intriga com isso.

Singer passa a recebê-los em seu quarto, sempre com um sorriso acolhedor. Mick ia lhe falar sobre música e sobre os planos que não confidenciava a mais ninguém. Dr. Copeland lhe fazia diversas perguntas, curioso com esse tipo de “branco” que nunca tinha conhecido antes; Jake ia toda semana acompanhado de um fardo de cerveja, geralmente saía depois de se exaltar (com alguma discussão consigo mesmo) e ia-se embora pensativo. Biff ia pouco, pois não podia ficar muito tempo longe do restaurante.

“Singer mostrava-se sempre o mesmo com todos. Sentava-se numa cadeira de espaldar reto diante da janela, com as mãos enfiadas até o fundo do bolso, e assentia com a cabeça ou sorria para mostrar aos visitantes que compreendia” (McCullers, 1984, p. 89). Entretanto, como McCullers apontou em seu enredo, Singer só se sente completo com Antonapoulos. Quando visita o amigo mal consegue conter suas mãos de tanto que quer falar. Conta dessas pessoas que o visitam e falam sem parar, elas o ajudam a tolerar a solidão, mas essa só é dissipada com o grego.

Esse enigma no olhar, de Singer, ou no olhar dirigido a Singer, tem seu desdobramento no olhar que Singer dirige a Antonapoulos, especialmente em direção a seu sorriso. O olhar ou sorriso aqui podem ser encarados como o que Laplanche (1992a) denomina de mensagem enigmática, no caso, expressões da face humana que veiculam mais do que seu emissor pode perceber.

Como expusemos no capítulo I, Laplanche em *Os fracassos de tradução* (2007) reduz a base fundamental de sua teoria em comunicação e recepção. A tradução pode se dar em três níveis: tradução intralingual, que seriam as comunicações possíveis dentro de uma mesma língua; tradução interlingual, que seria a tradução de uma língua para outra; e tradução intersemiótica, que pode ter seu aspecto intrasemiótico.

Vimos que ao ampliar a noção de linguagem, Laplanche (2007) inclui os elementos não verbais, os gestos, sinais e expressões humanas, o que no romance de McCullers pode ser verificado no olhar de Singer, ou mesmo no olhar para Singer. Como um personagem impossibilitado do uso verbal linguístico, Singer sofre as falhas em sua possibilidade mesma de comunicar-se, pois o único que entende “sua língua”, a linguagem de sinais, é Antonapoulos. Por outro lado, podemos pensar que Singer se abstém de uma comunicação mais efetiva. Mesmo que ele anote algo no caderninho que sempre o acompanha, ele nos parece evitar oferecer atribuições ao que lhe é dito, mesmo que seja para recusar as atribuições que os outros personagens lhe fazem. Em consonância com essa atitude “antihermeneutica” de Singer, vemos que o efeito fascinador que ele transmite se dá por sua imagem, e que essa potencializa o enigma que ele transmite sem notar. Essa situação tem seu paralelo, como já avisara McCullers, na relação Singer/Antonapoulos. Singer até desconfia que o amigo não entenda ou não tenha interesse em sua desenfreada gesticulação comunicativa, mas o que ele necessita é comunicar-se, baseado na ilusão de compreensão do outro. Da mesma forma, o sorriso de Antonapoulos também engendra um fascínio enigmático em Singer, que atribui ao amigo uma sabedoria que, como pudemos notar, ele não tem.

De volta a Singer e aos outros, eles prosseguem em seus monólogos sem muito se dar conta de que seu receptor os “escute”, Singer faz leitura labial, mas nem sempre ele está olhando para os lábios, o que nos leva novamente para à situação analítica. Não somente em torno dos outros com Singer, mas também deste último com Antonapoulos. Reik (1926/2010) nota que “quando as pronunciamos, as palavras têm um valor diferente do que quando pensamos em nossas representações verbais. A palavra articulada tem um efeito retroativo sobre quem fala” (p. 22). Essa constatação mobiliza o próprio papel do outro em nossas vidas, visto que comunicar implica num endereçamento a alguém. Vemos que esse fenômeno se manifesta na clínica através da transferência, e como bem vislumbrou Freud, a transferência seria uma atuação (*acting out*) de algo prévio, de um: “método específico próprio de conduzir-se na vida erótica- isto é, nas precondições para enamorar-se que estabelece, nos instintos que satisfaz e nos objetivos que determina a si mesmo no decurso daquela” (Freud, 1912/1996, p. 111). Nas origens da situação transferencial, podemos encontrar aquilo que o próprio Freud observou: que a vinculação precoce da criança com a mãe é o protótipo do amar no humano (Freud, 1905/1996).

Isso nos remete à situação antropológica fundamental observada por Laplanche (2007). O autor recorre a uma passagem em *Três ensaios sobre a sexualidade* para apontar o papel de sedução da mãe. Aqui, gostaríamos de apontar a percepção de Freud em relação a SAF e sua forte vinculação entre amor e sedução. Nas palavras de Freud:

O trato da criança com a pessoa que a assiste é, para ela, uma fonte incessante de excitação e satisfações sexuais vindas das zonas erógenas, ainda mais que essa pessoa-usualmente a mãe- contempla a criança com os sentimentos derivados de sua própria vida sexual: ela a acaricia, beija e embala, e é perfeitamente claro que a trata como o substituto de um objeto sexual plenamente legítimo. A mãe provavelmente se horrorizaria se lhe fosse esclarecido que, com todas as suas expressões de ternura, ela está despertando a pulsão sexual de seu filho e preparando a intensidade posterior desta (Freud, 1905/1996, p. 210-211).

Note-se que Freud verifica serem não apenas os cuidados e o contato corporal, mas também a contemplação, o olhar, um dos vetores da sedução originária. O papel do toque e do olhar já havia sido notado brevemente por Freud (1905/1996) no mesmo texto, em seu capítulo sobre as aberrações sexuais, num trecho sobre as fixações provisórias dos alvos sexuais. Neste, Freud toma cuidado em diferenciar a fixação exclusiva do perverso a determinado ato (o sujeito que se regozija apenas com o olhar, seja voyerista em sua forma

ativa, ou exibicionista em sua forma passiva) não sem antes atentar para a importância do olhar enamorado em relação a seu objeto amado. Aqui pretendemos chamar a atenção para o olhar carregado de erotismo, mas já elaborado pelo trabalho psíquico, o que nos sugere que, no campo do amor sublimado o sexual erótico está fortemente mascarado por outros elementos de ligação.

Porém, antes de ir mais longe nessa discussão é necessário retomar a vertente do livro *O coração é um caçador solitário* (1984) e a forma de amar expressa por seus personagens os quais são o objeto da narrativa da autora.

2.3 Um líder sem grupo

A princípio não compreendera de modo algum aquelas quatro pessoas. Elas falavam e falavam- e à medida que passavam os meses, falavam ainda mais. Acostumara-se de tal modo com os lábios delas, que compreendia cada palavra do que diziam. E depois, após algum tempo, sabia o que cada uma delas ia dizer antes que abrissem a boca, porque o sentido era sempre o mesmo (McCullers, 1984, p. 185).

O fator social talvez tenha sido um dos aspectos mais decisivos no sucesso do romance *O coração é um caçador solitário* (McCullers, 1984). Além de Singer ser um surdo-mudo, tipo de personagem raro na literatura em geral, temas abordados como: a situação da pobreza, o alcoolismo, o socialismo e o racismo dão o contorno da importância do livro. São temas pouco explorados até então. Lembremos que a literatura americana anterior à década de 1940 estava marcada por autores como Fitzgerald, Dorothy Parker e Hemingway, mais voltados para o romantismo lírico, a vida dos americanos na Europa, as festas, enfim, a “Jazz Age”³⁴.

Assim, o cunho idealista da própria autora veio à tona neste romance inaugural de sua obra, no sentido de que este a levou ao reconhecimento público e literário, ainda na tenra idade de 23 anos (Carr, 2003). Ademais, como vimos, há pelo menos dois personagens francamente idealistas no livro, Dr. Copeland e Jake Blount, o primeiro envolvido com a

³⁴ A “Jazz age” foi uma fase artística da literatura norte-americana, que predominou entre os anos 1910/1920, época em que os EUA viviam amplo crescimento econômico, a indústria cinematográfica se estabelecia fortemente e a “Lei seca” gerava seu impacto nos hábitos e crimes, diga-se de passagem. Esta fase teve seu apogeu na crise econômica de 1929 e com a turbulência no campo da política externa, com os conflitos na Europa pré II Guerra Mundial.

causa negra e a luta pela emancipação de seu povo, o segundo, socialista confesso envolvido com a justiça social. Também se pode verificar o viés social na própria narrativa acerca de Mick e sua família, vítimas prováveis da crise americana da década de 1930.

Desta forma, observamos que o conteúdo manifesto do livro é o aspecto social e econômico da vida destes personagens. Assim, pensamos que uma articulação com um texto “social” de Freud possa nos oferecer ricos apontamentos para nos aproximarmos do conteúdo latente do livro. Dentre esses textos, escolhemos *Psicologia de grupo e análise do ego* (1921/1996) já que neste Freud irá explorar o amor inibido em seu objetivo direto analisando a figura do líder grupal como alvo do amor. Esta nos parece ser a ideia central de McCullers ao criar esse jogo de relações entre os personagens e Singer, e deste com Antonapoulos.

Um primeiro ponto a ser notado é justamente a conceituação de amor oferecida por Freud (1921/1996) neste trabalho e que foi um dos norteadores da organização desta dissertação. Ao falar dos laços libidinais que ligam os membros de um grupo, o autor recorre a sua teoria da libido e diz:

Libido é expressão extraída da teoria das emoções. Damos esse nome à energia, considerada como uma magnitude quantitativa (...), daqueles instintos que têm a ver com tudo o que pode ser abrangido sob a palavra ‘amor’. O núcleo do que queremos significar por amor consiste naturalmente (e é isso que comumente é chamado de amor e os poetas cantam) no amor sexual, com a união sexual como objetivo. Mas não isolamos disso- que, em qualquer caso, tem sua parte no nome ‘amor’- por um lado, o amor próprio, e, por outro, o amor pelos pais e pelos filhos, a amizade e o amor pela humanidade em geral, bem como a devoção a objetos concretos e a ideias abstratas. Nossa justificativa reside no fato de que a pesquisa psicanalítica nos ensinou que todas essas tendências constituem expressão dos mesmos impulsos instintuais; nas relações entre os sexos, esses impulsos forçam seu caminho no sentido da união sexual, mas, em outras circunstâncias, são desviados desse objetivo ou impedidos de atingí-lo, embora sempre conservem o bastante de sua natureza original para manter reconhecível sua identidade (Freud, 1921/1996, p. 101).

Pode-se ver que para Freud (1921/1996) o amor é fator civilizador, visto que apenas em nome dele os indivíduos conseguem fazer as renúncias e sacrifícios necessários para tornar possível o convívio grupal, pois a sociedade se mostra nada mais que um grupo maior, principalmente pelo amor inibido em seu objetivo final, o que transforma o egoísmo do amor diretamente erótico no altruísmo fraternal. Freud esclarece que o amor fraternal tem como base o que se pode chamar de grupo de origem, a família. Com o nascimento de irmãos, a criança se vê na emergência de fortes ciúmes, sentimento hostil em relação àquele que vem

para tirar a atenção dos objetos hiperinvestidos que são os pais. Porém, essa hostilidade irá se apaziguar a partir do momento em que a criança percebe que tal atitude é causa de repreensão parental, e dessa forma, no entendimento da criança, ameaça ainda mais o amor que os pais sentem por ela. Assim, a hostilidade inicial é abandonada e a criança se vê forçada a identificar-se com os irmãos e, conseqüentemente, com outras crianças, formando-se já outros grupos ainda na infância. Esse processo seria o mesmo que afeta o humano em seu senso de justiça social e de dever, significando que “nos negamos muitas coisas a fim de que os outros tenham que passar sem elas, também, ou, o que dá no mesmo, não possam pedi-las” (Freud, 1921/1996, p. 130). Estas características ficam nítidas com os personagens do Dr. Copeland e Jake Blount, naquilo que podemos chamar de uma “síndrome do injustiçado”, seres que, não importa como, sempre se veem diante de situações de desvantagem.

Podemos notar que o amor sublimado carrega em si vários elementos de ligação do sexual. A referência aqui seria justamente o complexo de Édipo infantil, em que a criança precisa domar a intensidade do erotismo amoroso a favor de renúncias, de forma a manter seus objetos amados, os pais. Frente à hostilidade a um irmão (ou outro competidor nesta relação triangular), a criança necessita de recursos para destraduzir a voracidade do amor em prol de uma nova tradução: ligar-se ao irmão em seu amor pelos pais e abrir mão da posse exclusiva dos objetos amados. Aqui, estaria a base do movimento pulsional encontrado no grupo, a ligação e identificação de seus participantes em relação ao líder, que não pertence a um, mas a todos do grupo.

Dessa forma, a identificação mostra-se um dos pontos chaves para a compreensão da formação de grupo e também na eleição do líder. Para Freud (1921/1996) a identificação é a mais remota expressão de um laço libidinal com outra pessoa. O autor toma o caso clássico do Édipo masculino para explicar como a identificação com os objetos parentais constrói as vias tradutivas do próprio ser. Sabemos que em Freud as coisas às vezes ficam um pouco esquematizadas, mas vamos depreender de nossa leitura que a identificação com o(s) objeto(s) da tenra infância moldam tanto o ego quanto o ideal do ego.

Sobre a relação entre a identificação e o ideal de ego, Freud (1921/1996) nota que a primeira esforça-se por moldar o ego segundo a pessoa que foi seu modelo. Esse modelo a ser seguido compõe uma das partes da formação do ideal de ego. Entretanto, mais adiante no texto, Freud irá associá-la também ao objeto amoroso escolhido. Ao comentar a supervalorização do objeto amado, o autor nota que a cegueira amorosa, perante os defeitos do objeto, se justifica pela idealização. Ademais, a supervalorização se faz presente diante da

impossibilidade da união sexual, seria então uma manifestação de um laço inibido ou, ao menos, impedido de ser realizado.

A idealização mostra que o objeto amado está sendo tratado como uma parte do ego, ou seja, há uma extensão narcísica nesse processo. Esse objeto pode ser mesmo um sucedâneo de algum ideal não atingido, e novamente o fator não realizado aparece nas observações de Freud (1921/1996). Assim, Freud aponta dois desenvolvimentos distintos: ou o objeto foi perdido e erigido dentro do ego, segundo o modelo de *Luto e melancolia* (1915/2010a), ou o objeto é mantido e dá-se um hiperinvestimento deste à custa do ego, que se vê aqui empobrecido. Freud resume suas articulações numa fórmula: o objeto é colocado no lugar do ego ou do ideal do ego (Freud, 1921/1996, p. 124).

Pense-se na vida cotidiana: um objeto hoje amado pode ser perdido; um objeto que um dia consumiu ferozmente o ego pode ser abandonado e introjetado na instância ideal, como indica o próprio Freud. Aqui, novamente se entra no modelo de *Luto e melancolia* (1915/2010a) e do problema da ambivalência em relação ao objeto. Retomando o livro de McCullers, como isso pode explicar o fascínio exercido por Singer nos outros personagens, ou o paralelo, de Antonapoulos em relação à Singer? Viu-se pela narrativa que os quatro personagens enxergam em Singer algo de si mesmo e algo além, algo que acreditam que deveriam ter. Singer sabe de algo que ninguém sabe. É a imagem de Deus. É um branco como nenhum outro, pensam eles. É inegável que Singer é um ideal para eles, mas esse ideal também é amado como se fosse um objeto. Aqui se pode verificar a relação do grupo que tem um líder material, uma pessoa que, conforme se viu com Laplanche, emite sinais e mensagens que afetam o outro. O líder, por mais que personifique um ideal, é amado ele mesmo como pessoa, e seus seguidores não têm noção das origens desse amor.

Entretanto, o que Freud (1921/1996) deixa claro é que tanto as relações intergrupais quanto a relação com o líder são calcadas no amor inibido em seu objetivo; e que as bases para a formação dos ideais também se dá pela via amorosa.

Singer, sem dúvida, personifica o ideal de cada um dos personagens. Em uma passagem digna de nota o narrador conta o efeito enigmático do surdo-mudo não só em seus companheiros diretos, mas também na comunidade que os cerca:

Aconteceu, porém que começaram a circular vários rumores sobre o mudo. (...). Os judeus diziam que ele era judeu. Os comerciantes da rua principal afirmavam que ele recebera uma grande herança e era um homem muito rico. Sussurrava-se num sindicato de

têxteis desmoralizado que o mudo era um organizador da CIO³⁵. Um turco solitário que surgira na cidade anos antes, e que enlanguescia com a família no fundo da lojinha onde vendia roupas de baixo afirmava apaixonadamente à mulher que o mudo era turco. Dizia que quando falava em sua língua, ele entendia. E ao afirmar isso o turco alterava a voz, esquecia de brigar com os filhos e mostrava-se cheio de planos e atividade. Um velho da roça dizia que o mudo viera de alguma parte perto de sua casa, e que o pai dele tinha a melhor plantação de tabaco da região. Tudo isso diziam dele (McCullers, 1984, p. 181).

Se Singer se mostra como um ideal comum, por que seu grupo de admiradores não se mostra um grupo coeso em si? No capítulo sete da segunda parte uma situação curiosa ocorre. Era Natal e Singer comprara um rádio como quem quer presentear as pessoas que o visitam. Nessa noite, pela primeira vez, os quatro “amigos” de Singer o visitam, todos ao mesmo tempo, e para espanto de Singer, não se mostram amistosos e cordiais uns com os outros, pelo contrário, parecem se incomodar com a presença alheia. Dr. Copeland e Jake trocam farpas, Biff mostra interesse por Mick, mas ela apenas o hostiliza³⁶. Singer observa a cena desorientado:

(...) todos tinham sempre tanta coisa para falar. E agora, que estavam juntos, ficavam calados. Quando tinham entrado, ele esperara uma espécie de explosão. Esperara vagamente que aquilo fosse o fim de alguma coisa. Mas havia no quarto apenas uma sensação de tensão (McCullers, 1984, p. 189).

A noite termina abruptamente, e Singer, intrigado, vai escrever uma carta a Antonapoulos, mesmo sabendo que ele não sabia ler. Na carta, Singer expressa toda a sua confusão e também seus pensamentos sobre seu estranho “grupinho”. Em alguns trechos recortados, veem-se algumas de suas apreensões:

Você se lembra das quatro pessoas de quem lhes falei quando estive aí. Desenhei os retratos deles para você, o negro, a menina, o de bigode e o homem que é dono do New York Café. Eu gostaria de dizer algumas coisas sobre eles, mas não sei ao certo como colocá-las em palavras. (...) Eles sobem ao meu quarto e falam comigo até que não consigo compreender como alguém consegue abrir e fechar tanto a boca sem se cansar. (Contudo, o

³⁵ Congress of Industrial Organizations, poderosa central sindical americana da época (McCullers, 1984, p. 181, nota do tradutor)

³⁶ Esta é uma das várias mensagens mal compreendidas pelos personagens do livro. Jake, na verdade, gosta de Mick, mas ela interpreta a forma com que ele a trata de outra maneira: um dia roubara algumas balas de seu café e pensa que ele a viu, pensando assim que ela a trata de forma estranha por ter raiva do furto dela.

dono do N Y Café é diferente (...). Ele apenas observa. Os outros todos odeiam alguma coisa. E sempre amam mais alguma coisa do que comer, dormir, vinho ou amigos.) (McCullers, 1984, p. 193).

Sobre Jake Blount diz: “O de bigodes, acho que é doido (...) sacode o punho e diz palavras desagradáveis, de bêbado, que não quero que você saiba. Ele acha que tem comigo um segredo comum, mas eu não sei o que é” (McCullers, 1984, p. 193).

Sobre Mick Kelly e Dr. Copeland:

Gosta de música. Eu gostaria de saber o que é que ela ouve. Ela sabe que sou surdo, mas acha que sei o que é música. O negro sofre de tuberculose, mas não existe um bom hospital onde possa internar-se, porque é preto. É médico, e trabalha mais do que qualquer pessoa que já conheci (McCullers, 1984, p. 193).

Em sua visão geral, seus companheiros, para não dizer pacientes, se resumem em traduções, que são por ele, Singer, recebidas como mensagens enigmáticas:

Abaixo com o capital e os democratas, diz o de bigodes. Depois se contradiz e afirma que a Liberdade é o maior de todos os ideais. Eu preciso ter uma oportunidade de escrever essa música que tenho dentro de mim, diz a menina. Não deixam que sirvamos, diz o médico negro. Ah, diz o dono do NY Café. É o meditativo. É assim que eles falam quando vêm ao meu quarto. Essas palavras em seus corações não os deixam descansar, e por isso andam sempre muito atarefados (McCullers, 1984, p. 194).

Depois desse relato, Singer, como apontara McCullers, volta-se para Antonapoulos, no mesmo movimento com que os outros quatro personagens o procuram, mas que ele não percebe:

Vieram todos ao meu quarto hoje, ao mesmo tempo. (...) Chegaram mesmo a ser grosseiros, e você sabe que eu sempre disse que ser grosseiro e não ter consideração para com os sentimentos dos outros é um erro. Eu não compreendo, e por isso lhe escrevo, porque acho que você compreenderá. (...) Não fui feito para ficar só e sem você, que compreende” (McCullers, 1984, p. 194-195).

Essa forma como a comunidade e os quatro personagens projetam em Singer fantasias e ideais inalcançáveis- situação que também se dá em paralelo entre Singer e Antonapoulos- é

difícil não ser remetida à relação da mãe com sua criança. Como Singer e Antonapoulos, a criança não oferece mais que sua imagem, seu corpo e, talvez, alguns balbucios e gestos para se expressar. A criança pequena ainda não tem condições de recusar as atribuições que o outro lhe confere. A mãe pode assim veicular suas fantasias de quem ela será quando crescer, como será, que gostos e desgostos terá, ou seja, imprimir suas mensagens enigmáticas, inclusive para si, pois que estas são parasitadas por conteúdos inconscientes, entre eles sua sexualidade e seus componentes narcísicos, como também suas traduções.

Freud (1914/2010) já notara que o narcisismo primário era reativado pelos pais em direção a seus filhos, na expectativa de que a criança seja aquilo que foram e o que não conseguiram ser, ou seja, a criança para os pais também é um ideal a ser realizado. Laplanche (1985) completa esse quadro, dando a dimensão social aqui focada, alertando que nos habituamos a ver as fantasias veiculadas pelos menores gestos dos pais em relação a seus filhos e nos esquecemos de que eles também possuem seus “complexos”:

Seus desejos marcados de historicidade, de modo que, reconstruir o complexo de Édipo da criança como situação triangular, esquecendo-se que em dois ângulos do triângulo cada protagonista adulto é, ele próprio, portador de seu pequeno triângulo e mesmo de toda uma série de triângulos encaixados uns nos outros, é negligenciar um aspecto essencial da situação (Laplanche, 1985, p. 51).

Acerca da questão levantada, sobre Singer ser ou não a personificação de um ideal, de um líder, para os outros quatro personagens que o rodeiam, pode-se dizer que ele se mostra, sim, um ideal, mas para cada um isoladamente, e como podemos observar, cada qual possui um ideal, mais ou menos próximo um dos outros, mas todos, sem dúvida, muito particulares.

Talvez por não oferecer mais do que as mensagens da ordem da polissemia como apontou Laplanche em *As forças em jogo no conflito psíquico* (1999), Singer personifica sim um enigma puro, pois não tem uma linguagem em comum com essas pessoas para se comunicar, se não gestos, expressões e seu olhar, como a criança diante dos pais enamorados de si mesmos, sem sabê-lo. Dito de outra forma, Singer até poderia recusar as atribuições dos outros, mas não o faz, e talvez seja por esse motivo o grupo não é um grupo, mas um par: Singer/Mick; Singer/Jake; Singer/Dr.Copeland; Singer/Biff e enfim Antonapoulos/Singer. Entretanto, pode-se vislumbrar outra identificação com Singer, esta sim comum a todos, uma identificação mais arcaica, a do excluído.

2.4 Exclusões: da cena primária ao palco social

O título do livro já remete à condição de solidão. O coração, ou seja, o amor, a pulsão, eternamente em busca de um alvo, é um caçador, cuja satisfação é parcial, solitária, incompleta e não recíproca. Os personagens, cada um à sua maneira, espelham situações ou condições de vida marcadas pela exclusão, seja de um grupo maior, seja de um sistema de comunicação hegemônico.

Após o encontro da noite de Natal, uma série de reviravoltas ocorrerá com os personagens, mas a maior delas, talvez a gota final num copo já muito cheio, se dá pela morte de Singer. Ao final da segunda parte do livro, Singer vai fazer sua típica visita a Antonapoulos, que da última vez estava na enfermaria do asilo, recuperando-se de uma infecção nos rins. Mas dessa vez, encontra Antonapoulos morto. Desorientado, Singer sai às ruas e passa por um café, onde vê três surdos-mudos conversando. Tenta se aproximar do grupo, que até se mostra receptivo a ele. Porém, Singer não tem mais energia nem lucidez para investir em mais ninguém. A morte do amigo o aniquila de vez, e como seu duplo, representa a sua própria. Retorna a seu quarto na casa dos Kelly e se mata com um tiro no peito.

A exclusão que se deu com ele por meio das formas de comunicação já o havia levado a defesas muito enraizadas. Apesar da leitura labial que sabia fazer e do uso do caderninho para se comunicar com os não surdos, ninguém nunca entrara no mundo dele, nem mesmo Antonapoulos, porém, dada a ilusão de uma identificação, já que Antonapoulos também era surdo-mudo, Singer se apegara a ele como sua única forma de expressão possível.

Já para Mick a exclusão se dá pela via financeira, que a impede de realizar o desejo, entre outros, pela música. Se tivesse dinheiro poderia comprar o piano, poderia ter aulas de música. Ao invés disso, após vários incidentes que vêm a degradar mais a situação econômica familiar, ela tem de se abster dos estudos e de todos os seus sonhos, e ir trabalhar para ajudar no sustento da família.

Já para Dr. Copeland, a exclusão ocorre pelo meio segregador e racista, não só lhe é impossível ajudar os seus, sejam familiares sejam pacientes, como ele próprio não consegue se ajudar. No final, debilitado pela tuberculose, os filhos resolvem mandá-lo morar com o sogro, homem rude e ignorante a quem o Dr. Copeland nunca tolerara. O sogro, no entanto,

sempre o admirou é o único a assumir os cuidados do genro, levando-o a contragosto para viver em um estado vizinho.

Jake Blount, após o suicídio de Singer, não vê mais motivos para ficar naquela cidade. Como sempre foi uma espécie de nômade, resolve ir embora, cada vez mais desiludido de seus ideais e debilitado pelo alcoolismo.

Biff conclui, solitário, a narrativa em seu café. Depois da morte da esposa, passa a ser uma espécie de tutor da cunhada e da sobrinha, mas sem intenções de união de nenhuma espécie. Seu interesse por Mick se transforma em um eco distante. Reflexivo, como se mostrara em todo o livro, conforma-se com a vida vazia que tem, constricto em suas meditações.

Podemos pensar que a exclusão pela via da pobreza é um ponto comum a todos os personagens. Aqui, vemos que na relação de cada um deles com Singer há uma dissimetria, já que Singer não parece sofrer com esse tipo de problema. Ele tem um trabalho que lhe fornece o suficiente para ter uma vida bem suprida. Pode pagar para ter um canto próprio para morar, pode se dar ao luxo de fazer pequenas viagens, como as que faz para visitar Antonapoulos, sempre lhe levando bons presentes. Também não tem compromissos do tipo familiar, não precisa se responsabilizar pelo sustento de mais ninguém. Novamente, encontramos Singer como porta-voz de um ideal, no caso, a realização financeira.

Acontece que, além dessa exclusão social, há outra interna que nos interessa e diz respeito à formação de um grupo, mesmo de amizade, em torno do suposto líder, Singer. Pode-se perceber que as situações de vida dos personagens são muito similares, todos se veem às margens da sociedade, em seu grau máximo: são excluídos de um grupo maior e não conseguem formar grupos paralelos, sejam estes de amigos, de trabalho, ou mesmo de algum movimento engajado. São totalmente solitários. Essa situação parece remeter à reatualização de uma vivência anterior, marcada por mensagens enigmáticas que, pelo teor traumático, só poderiam ser da ordem do sexual.

Conforme apontamos no subitem acima, o amor inibido em seu objetivo parece-nos implicar um maior trabalho psíquico, uma maior elaboração tradutiva. Assim como a sublimação, o complexo de Édipo, na visão de Laplanche (2007) também parece implicar uma maior elaboração psíquica para ser atravessado. Desta maneira, pensamos que o tipo de exclusão vivida pelos personagens de McCullers perpassa por um caminho já trilhado, o Édipo, podendo até ser entendida aqui como um *après-coup* dele. Para tanto, vamos recorrer a ideia da cena primária, que é uma fantasia primitiva encontrada por Freud no caso do

“Homem dos lobos”, para compreender por quais meios a reemergência dos conteúdos fantasmáticos pode ocorrer.

Em sua análise do quadro *A morte de Sardanapal* do pintor Delacroix, André (1996) nota que essa obra, que foi esboçada e reelaborada várias vezes antes de sua versão final, seria o produto de um acabamento recalcante da cena primária. As constantes reformulações feitas pelo pintor, desde seu primeiro esboço até a obra final, dão o tom dos mascaramentos e distorções típicos dos processos primários inconscientes- a condensação e o deslocamento, e a cena pintada em si, do sacrifício dos animais e mulheres de Sardanapal comandado por ele mesmo, oferece as associações com o prazer sádico do coito parental tal como observado pela criança.

A cena primária, no caso a cena do coito parental observada pela criança, foi pela primeira vez mencionada por Freud (1918/2010) em sua análise do “Homem dos Lobos”. A partir de uma construção analítica, Freud e seu paciente russo chegam a uma cena que teria sido observada por ele numa idade ainda muito precoce, um ano e meio, e foi encontrada pela análise do famoso sonho dos sete lobos sentados numa árvore.

André (1996) comenta que a cena primária remete à confusão sentida pela criança diante da cena sexual: seria prazer ou sofrimento? Além do mais, conforme observado na neurose do paciente russo, em particular, pode manter os mais diversificados e contraditórios investimentos libidinais, pelo surgimento do sexual em sua proliferação e pelas possibilidades identificatórias com os personagens da cena ou seus fragmentos. No caso do “Homem dos lobos”, Freud aponta para uma dupla identificação. A primeira se dá com o pai, traduzida no ato sexual como sádica, a qual restituiria sua escolha heterossexual, conforme visto por seu gosto por mulheres, principalmente domésticas, em seu costumeiro ato de ficar agachadas ao chão, remetendo à posição da mãe durante o ato, *a tergo*; a segunda identificação se dá com a mãe como objeto do alvo sexual do pai, numa posição considerada rebaixada em sua animalidade, o que o remeteria a uma escolha homossexual de objeto e, sobretudo, à castração. Essa segunda identificação é recalcada, mas pode ser encontrada frequentemente reatualizada pelos sintomas posteriores do Homem dos Lobos, especialmente seus problemas intestinais e financeiros.

O mesmo caminho analítico não pode ser feito em relação a McCullers, nem a seus personagens, e nem mesmo é a intenção desta pesquisa, mas pode-se transpor a ideia da criança observando, se não para o coito propriamente dito, pelo menos para a situação amorosa parental, remetendo-nos diretamente ao complexo edípico. No Édipo o conflito

infantil se dá pelas vias identificatórias, que em geral são ambivalentes, e também pela escolha de objeto. Grosso modo, pode-se dizer que a criança edipiana é uma excluída da relação parental, de forma geral. Lembremos que para Laplanche, em *Curto tratado do inconsciente* (1999), o complexo edípico estaria do lado da síntese tradutiva, que é uma das formas encontradas pelo humano de restringir e organizar as forças desligantes da sexualidade perversa polimórfica. Disso, podemos concluir que a exclusão da criança da relação amorosa/sexual parental nada mais é que um assistente de tradução fornecido culturalmente, impondo limites à sexualidade perversa infantil, como se os pais lhe dissessem: “Isto não é para você”.

Retomando a cena primária, André (1996) nota que a criança participa dela pelo olhar. Essa participação já é posterior à passividade do início da vida, em que a criança apenas era um objeto dos pais. Aqui, mais crescida, com seu ego já em franco desenvolvimento, a participação se dá pelo olhar e pelas vias tradutivas dessa cena que se mostra, em seu conteúdo, enigmática, excitante e perturbadora.

Pelas identificações possíveis com os personagens ou fragmentos da cena, vê-se que o olhar, como observado neste capítulo, ganhou um forte estatuto. É pelo olhar do personagem Singer que os outros se veem mobilizados, é pelo olhar que lhe dirigem que ele se torna um personagem fascinante. Esse olhar que lhe atribui mais do que ele é, atribui características que não são suas, que fantasiam seu ser, colocando-o num plano celeste. Há também uma identificação comum com a posição de excluído da cena, sendo constante observador, nunca o protagonista. Apesar das fortes vicissitudes do meio externo, que impõe condições que lhes escapam, esses personagens falham nas oportunidades e possibilidades de sair da posição de observadores da cena, imprimindo o caráter de satisfação, contido no sintoma psíquico. O aspecto ativo permanece na compulsão tradutiva, restrita às fantasias e formações ideais prévias e já cristalizadas, como uma constante retradução imperfeita e falha, que, como observa Laplanche (2007) é um destino inescapável.

2.5 A exclusão no espaço analítico e suas possibilidades criadoras

No artigo *Análise de uma surda-muda*, Blay (1976) relata a análise de uma jovem surda-muda de 21 anos. A paciente adquiriu sua deficiência aos 15 meses de idade. Estudou em escolas especializadas, onde aprendeu a linguagem de sinais, assim como a ler e escrever.

Com o passar dos anos, demonstrou grande inteligência e sensibilidade artística, pendente especialmente para a área da arquitetura, porém pelas limitações educacionais da época não pôde frequentar nenhuma faculdade. Mesmo assim, a jovem continuou a se aperfeiçoar em suas habilidades por conta própria, passando, com o tempo, a atuar na área da arquitetura, tornando-se uma profissional requisitada, apesar das limitações que a falta de um diploma lhe impunha.

A jovem, após tentar empreender uma análise com outros terapeutas, procura por Blay ao saber que ele já havia atendido um grupo de surdos-mudos. Sua queixa inicial são problemas amorosos, relacionamentos que ela considera vazios e abandona após pouca duração. Já na primeira sessão, a paciente chega e se deita automaticamente no divã. No decorrer da sessão, Blay nota que devido à posição no divã, muito do que a paciente fala por meio dos sinais manuais, ele não consegue ver, assim como ela não o vê, não recebendo seus sinais comunicativos. Num segundo encontro, o terapeuta comunica à paciente sua preferência por uma mudança no *setting*, que se sentassem frente a frente para facilitar a comunicação. A paciente, entretanto, recusa essa proposta, voltando ao divã. Blay (1976) nota aqui que ela transferiu a ele sua própria posição de surda-muda, ao privá-lo da possibilidade de ver seus sinais (escutar) e de comunicar-se com ela (falar). Depois da comunicação dessa interpretação, a paciente entra num segundo momento analítico, passando a se comunicar com desenhos. Neles expressava o isolamento que sentia e as formas sentidas por ela como excêntricas a que necessitava recorrer para se comunicar com os outros. Nesses pontos do processo analítico, o autor nos conta como a paciente lida com seus conflitos e objetos mentais de forma regressiva, encarando sua debilidade como algo imposto a ela, imposição que ela tenta direcionar para ele no primeiro momento da análise, colocando-o numa posição similar à dela (Blay, 1976).

No decorrer da análise, a paciente finalmente entra num terceiro momento, passa a sentar-se na poltrona e a empreender a comunicação de sinais, permitindo um fluxo comunicativo mais livre para ambos. Aqui, Blay (1976) relata um grande avanço no processo terapêutico, em que a regressão da paciente passa a desempenhar papel menor, possibilitando a ela “falar” de seus conflitos de forma mais clara e direta. O analista conclui seu artigo defendendo a possibilidade de trabalhar com surdos-mudos, desde que o analista permita essas transformações no *setting* terapêutico e lance mão de outras formas de comunicação, como o desenho e a linguagem de sinais.

Conciliando o relato desse caso clínico com a situação entre os personagens Singer e Antonapoulos, podemos perceber que o papel da comunicação específica, aqui, a linguagem de sinais, não se constituía um mero detalhe nessa relação. Além de facilitar a comunicação para Singer, ela também se mostrava um ponto crucial em sua identificação com Antonapoulos, identificação ao ser em si de Antonapoulos, relegando a segundo plano as diferenças gritantes entre ambos, como a autora deixa claro no decorrer da narrativa (McCullers, 1984). Diferenças, inclusive, nas próprias necessidades: Singer, em sua inteligência e sensibilidade estava mais voltado para sua necessidade de comunicar, enquanto Antonapoulos, numa espécie de personificação do id, estava mais voltado para o saciamento de suas pulsões orais (comer, beber). No entanto, a identificação de Singer se dá pelo que os limitava, ou seja, a impossibilidade da comunicação verbal, predominante entre os humanos.

Esse seria um primeiro ponto relativo à situação de exclusão para a qual vimos chamando a atenção, nesse caso a exclusão de um sistema de comunicação que se tornou hegemônico entre os humanos, a linguagem verbal. Laplanche (2007), como citado anteriormente, alerta sobre a amplitude da comunicação humana, ao não a restringirmos apenas à comunicação intra ou interlingual, mas concebendo-a a partir da semiótica. No caso de Blay (1976), o processo analítico pode transcorrer aceitando-se tanto imagens corporais da paciente, as imagens pictóricas de seus desenhos, quanto as imagens dos sinais manuais, que se configuram num sistema de linguagem transcendente das palavras faladas.

Assim, talvez possamos cogitar que a forte identificação de Singer com Antonapoulos convergia a este ponto comum a ambos, a necessidade imprescindível de lançar mão de uma forma alternativa de comunicação, forma na qual o personagem, como relatado por McCullers (1984), sentia-se mais à vontade e que fazia com grande habilidade. Em conformidade com essa cogitação, temos o dado de que o falar com a boca, para Singer, tornou-se um fator traumático, traumático no sentido da aversão reconhecida no olhar alheio de que sua voz era gutural, animalesca. Essa vivência, possivelmente, o levava a uma sensação de exclusão maior do que ter que recorrer a uma linguagem alternativa, essa sensação o levaria a uma exclusão de ser parte da própria espécie humana. A comunicação por sinais, assim, pode ser entendida como um fator humanizador para Singer, humanização concretizada sumamente em sua relação com Antonapoulos, o “outro igual a mim”.

O outro aspecto que iremos abordar será a relação de Singer com os outros quatro personagens, a qual, conforme apontamento da própria McCullers (1999) se dá numa via paralela à relação Singer/ Antonapoulos. Tomaremos novamente a liberdade de encarar essas

relações como similares à situação analítica, fazendo Singer ocupar o papel de analista, dessa vez, como objeto alvo da transferência.

Em *A tina: a transcendência da transferência*, Laplanche (1993) comenta que a situação analítica privilegia, antes de qualquer coisa, o método analítico conciliado com a situação analítica, que são a concretização de certa concepção de homem que nela vem se fixar e se verificar. Ao comentar a visão de Ida Macalpine, encontrada no livro de Daniel Lagache sobre a transferência (*apud* Laplanche, 1993), o autor relata que para aquela psicanalista a transferência seria algo produzido pelo meio, no caso a situação analítica, meio singular por seu caráter frustrador, irrealizante, infantil e indutor de regressão. Para Laplanche, esses fatores infantilizantes seriam classificados a partir de três características do tratamento analítico: o caráter formal e externo da situação; o tipo de discurso solicitado com base na regra da livre associação e o número de recusas ou de exclusões impregnadas na situação analítica: recusa das relações reais ditas objetais, recusa de ver (o analista), recusa do analista em oferecer certos tipos de discursos, como conselhos, injunções morais e ideológicas. Dado esse quadro geral, a regressão se manifestaria através da própria transferência.

A regressão, além disso, possibilita também a emergência do infantil e das manifestações do processo primário, uma das características indelévels do inconsciente. Porém, essa infantilização depende de outra recusa, a recusa do analista que, para Laplanche (1993): “é o fato do analista, embora induzindo essa regressão através do que enuncia e propõe, deve ficar excluído, ao menos idealmente, do processo de regressão ou infantilização” (p. 15).

Dentro da perspectiva da TSG, Laplanche, no artigo *Da transferência: sua provocação* (1992a) concebe a análise como uma reabertura da relação originária, relação em que o outro é o primeiro a produzir um efeito no sujeito. Nessa situação, o analista tem três funções: a de fiador da constância, a de piloto do método analítico e acompanhante do processo e a de guardião do enigma e provocador da transferência. Acerca das duas primeiras posições, o autor afirma que elas são correlativas e sem elas não há processo de análise. O método, que é de decomposição, leva ao desencadeamento da corrente associativa, gerada pelos processos primários. Aqui a função do analista seria diluir as traduções pré-realizadas para possibilitar uma nova via tradutiva. Assim, o analista põe em marcha o processo de destradição, que é regido pela pulsão sexual de morte e sua força desligadora, processo que mobiliza alta carga de desprazer e angústias e que requer do analista uma posição de

acolhimento e receptividade. Laplanche (1992a) nota que diante da energia psíquica que o desligamento libera, o analista se oferece como garantia da constância de algo assegurador: constância de presença, constância de uma solicitude, constância de um local.

A terceira função do analista, guardião do enigma e provocador da transferência, Laplanche (1992a) a vislumbra naquilo que o analista oferece como proposta do tratamento: um lugar da palavra livre. Essa situação não se constitui numa conversa, ou seja, há uma dissimetria essencial nessa relação, em que um fala e outro se cala. No artigo *A interpretação psicanalítica: a psicanálise como anti-hermenêutica* (1996), o autor defende a posição de que todo ser humano é autoteorizante e toda teoria é uma hermenêutica em busca de uma explicação, uma tradução. Porém, a psicanálise, apesar de seu aspecto teórico ser e não poder deixar de ser uma hermenêutica, tem esse outro lado que se materializa na práxis, ou seja, no tratamento o analista deve se abster de sua atividade tradutora, evitar formular sínteses, que seria a melhor forma de encerrar a cadeia associativa, e se abster em atribuir. Assim, a psicanálise enquanto práxis se situa na contracorrente do humano, ser autoteorizante e hermeneuta desde sua primeira atividade tradutiva, o recalçamento primário, cujos restos não traduzidos foram dejetados naquilo que convencionamos chamar inconsciente. Para que esses dejetos possam reemergir para a superfície da fala, o analista há de se abster das sínteses tradutivas que encerrariam a associação livre e as manifestações do processo primário.

Assim, o autor pretende defender uma concepção positiva e criadora do tratamento psicanalítico, o da neutralidade como produtora da dimensão enigmática (Laplanche, 1992b). Essa neutralidade pode ser conquistada através do reconhecimento da alteridade interna do próprio analista, respeitando e conservando o “outro em mim”. Em suas palavras:

O enigma sexual, provocador, traumatizante do adulto, o infans não cessa de domar, de traduzir, fazendo se produzir a constância. Toda evolução se faz no sentido de um duplo fechamento à mensagem do outro. Fecha do lado do que se pode traduzir, teorizar, ou seja, mais ou menos ideologizar, e também se fecha do lado por encerramento, por recalçamento do resíduo anamórfico das mensagens, ou seja, daquilo que resiste à simbolização (Laplanche, 1992a, p. 433)³⁷.

³⁷ L'énigme sexuelle, provocatrice, traumatisante de l'adulte, l'enfant n'a de cesse que de la maîtriser, la traduire, la faire rentrer dans la constance. Toute l'évolution se fait donc dans le sens d'une double fermeture au message de l'autre. Fermeture du cote de ce qui peut en être traduit, théorisé, c'est-à-dire plus ou moins idéologisé; et aussi fermeture par enfermement, par refoulement du résidu anamorphique des messages, c'est-à-dire de ce qui a réstisté à la symbolisation.

Retomando o livro de McCullers (1984), podemos compreender a relação de Mick, Jake, Dr. Copeland e Biff com Singer nesses mesmos moldes da situação analítica. Como numa análise, Singer sempre os encontra no mesmo local, salvo poucas exceções, e sempre constante em sua calma amigável. Apesar de conseguir transmitir respostas, conselhos ou informações sobre si mesmo, por meio do uso da escrita, Singer nunca o faz, nunca opina sobre aquilo que lhe é dito, nem mesmo para negar as falsas pressuposições que os quatro lhe dirigem. Mantém a situação de forma a reativar o enigma de cada um, aceitando a alteridade, mesmo sem sabê-la, de que não é aquele por quem o tomam, seja o judeu que Dr. Copeland o crê ser, seja o companheiro de um segredo de Jake, ou um conhecedor de música como o tem Mick. Talvez o único que falha radicalmente em sua tradução seja Biff, quem mais se intriga com o mudo e não consegue lhe conferir nenhuma característica, apenas a qualidade de enigmático que seu próprio ser engendra.

O silêncio e o olhar sábio, provocador dessa transferência *hors cure*, fazem com que os personagens do livro revivam suas próprias identificações, entendidas aqui como traduções arcaicas desses seres, seus protótipos de como ser. Entretanto, podemos também perceber que nesse caso essas mesmas identificações estão em comunhão com aquilo que Freud (1921/1996) notou em relação à idealização. Identificam-se com Singer por aquilo que creem ele ter, mas de que eles próprios se veem privados, ou seja, uma identificação com um ideal não alcançado. Aqui Singer desempenha o duplo papel de provocador de amor, transferencial, como guardião de um enigma sobre a própria existência, assim como enigma da conquista pessoal pelos ideais, numa espécie de “como faço para ser como ele?”.

O elemento frustrador, para darmos continuidade a essa metáfora da análise na situação do livro, se dá pelo suicídio de Singer. Ele próprio, como um ser habitado por outro interno desconhecido, não consegue lidar com a frustração da morte de Antonapoulos. Aos outros quatro personagens, a autora apenas oferece uma pincelada do que podem vir a ser seus destinos, mas podemos perceber que cada qual aceita numa medida ou em outra o inescapável da vida e o ciclo de repetições necessárias para a manutenção de seus ideais. Assim, Mick decide trabalhar para, talvez, um dia ter seu piano; Dr. Copeland aceita morar com o sogro e cuidar de sua saúde, para, talvez um dia, ver acontecer a libertação de seu povo; Jake muda-se de cidade para retomar em outro lugar sua desesperada luta contra o capitalismo; e finalmente, Biff, se entrega a seu complacente voyerismo para quem sabe encontrar o que procura. Esta seta que aponta para o futuro e que caracteriza o ideal do ego, esse “talvez um dia” serei assim ou assado, que muito comumente encontramos na fala dos pacientes e que, de certa forma, os

mobilizam no árduo e angustiante trabalho da análise, só se mantêm pela reatualização cíclica das tentativas tradutivas do enigma, sem saber exatamente quem será o receptor dessas mensagens que, como apontou Laplanche (1992a), seria como a garrafa contendo uma mensagem e lançada ao mar pelo naufrago, na esperança de que alguém, não importa quem, um dia a venha a receber.

Assim, chegamos ao final deste capítulo com a ideia de que o ser amado engendra no sujeito amante uma revivificação de um enigma, enigma que pode se encontrar em vias de tradução, mas que também pode ter sido reativado a partir de algum elemento recalcado. Neste capítulo, trabalhamos apenas com a vertente do amor inibido em seu objetivo final, mas mesmo assim, foi possível isolar o componente ideal que a pessoa amada pode vir a personificar. Além do mais, podemos notar que mesmo o amor sublimado, fruto de uma maior elaboração tradutiva, contém em si as reemergências do sexual já vividas pelos seres. No caso, vimos como o amor despertado por Singer nos outros quatro personagens trouxe à tona conteúdos relativos à fantasia de exclusão da criança diante da relação amorosa parental, num dos desdobramentos do complexo de Édipo. Assim, como apontamos desde nossa Introdução, mesmo um movimento pulsional ligado mantém uma articulação com elementos desligados regidos pela pulsão sexual de morte.

Dentro de nossa proposta de “leitura flutuante” algumas articulações com a clínica psicanalítica surgiram como ponto fecundo de discussão deste fenômeno amoroso que Freud denominou transferência. Além do mais, a transferência, na clínica, nos parece ser mais uma face do fenômeno amoroso que, conforme nossa proposta de trabalho, buscamos apreender. Esses pontos serão retomados em nosso capítulo final com uma finalidade integradora, porém antes, vamos dar continuidade com a proposta da pesquisa de identificar outras manifestações amorosas na obra de McCullers, partindo agora para o trabalho com o livro *Reflections in a golden eye* (2000).

Capítulo III- *Reflections in a golden eye* (2000)

Depois de feitas algumas articulações sobre o amor inibido em seu objetivo, a partir do livro *O coração é um caçador solitário* (1940/1984), agora vamos nos debruçar sobre a obra *Reflections in a golden eye* (1941/2000). Adiantamos ao leitor que este livro apresenta um duplo enredo: o primeiro gira em torno de uma espécie de triângulo amoroso com fortes toques eróticos entre o capitão Penderton, sua esposa Leonora e o soldado Williams. O segundo traz a história de Alison, uma jovem cuja perda recente de uma filha recém-nascida acarreta uma profunda melancolia. Adiantamos também que neste capítulo haverá uma complexificação dos temas abordados. Conforme nossa organização formal do trabalho, apresentada na Introdução, o livro aqui trabalhado trará à tona o “amor” dito erótico que, segundo Laplanche (1999) apresenta-se como a forma desligada da pulsão sexual, ou seja, é uma manifestação da pulsão sexual de morte. Isso faz com que as manifestações amorosas se mostrem mais fragmentárias e contraditórias. O segundo enredo, a história de Alison, também colocará em pauta essa pulsão desligada, dado o processo de perda do objeto amado com que o personagem se depara, e seus processos desligantes implícitos. Conforme apontamos em nossa Introdução, lembramos o leitor que as manifestações da pulsão desligada nunca se apresentam em uma forma pura, existindo elementos da pulsão tradutiva mesclados nestas manifestações.

Uma observação final: como esta obra não tem nenhuma tradução para o português, sendo que nesta dissertação oferecemos um link para o acesso da obra numa tradução para o espanhol, e como o filme de John Houston também não se encontra facilmente no Brasil, decidimos ser um pouco mais detalhistas à narrativa de McCullers, especialmente no que concerne a descrição de seus personagens. Manteremos certo grau de fidelidade acerca da narrativa em vários momentos para melhor aproximar o leitor da obra em seu original, a qual será sempre referida de acordo com as normas da APA.

3.1 Um intruso no quartel

O livro *Reflections in a golden eye* (2000) teve a princípio o título de *Army Post*. Pelo levantamento bibliográfico da obra de McCullers, incluindo a biografia feita por Virginia Spencer Carr (2003) e sua autobiografia inacabada (McCullers, 1999), pouco ficamos sabendo

da gênese do romance, se o compararmos com suas outras produções. Da mesma forma, não foi encontrado nenhum artigo sobre essa obra, apenas comentários esparsos em trabalhos dedicados à análise de outras obras da autora. A própria McCullers se mostrou discreta nos comentários frequentes que fazia sobre essa obra. Talvez a repercussão que o livro teve em sua cidade natal, Columbus, Georgia, tenha frustrado a autora, apesar do reconhecimento da crítica e do público em geral³⁸ (Carr, 2003).

Escrito quando McCullers ainda finalizava *O coração é um caçador solitário* (1984), em 1940, o manuscrito de *Army Post* estava engavetado, quando Robert Linscott, editor de McCullers na Houghton Mifflin se interessou em publicá-lo (Carr, 2003). Já rebatizado como *Reflections in a golden eye* (2000), o livro foi primeiro publicado em formato de série pela revista americana *Harper's Bazaar*, como forma de atrair a atenção dos leitores para a próxima publicação da jovem autora, cujo primeiro romance se tornava um sucesso de vendas e críticas. A publicação em livro ocorreu logo em seguir, ainda em 1941.

A história tem início num quartel no Sul dos Estados Unidos. Já no primeiro parágrafo, a autora transmite toda a atmosfera do romance, comunica o desfecho da trama e os participantes do evento:

Um posto militar em tempos de paz é um lugar monótono. Coisas acontecem, mas depois acontecem novamente. O plano geral de um forte mesmo dá o tom de monotonia- as grandes barracas de concreto, a limpa fileira de casas dos oficiais construídas uma precisamente como a outra, o ginásio, a capela, o campo de golfe e a piscina- tudo é planejado conforme certo padrão rígido. Mas talvez o tédio de um posto seja causado pelo isolamento e pela superfície de ócio e segurança, pois uma vez um homem entra no exército é esperado dele apenas seguir as rédeas a sua frente. Ao mesmo tempo, coisas acontecem ocasionalmente num posto militar com poucas chances de ocorrer novamente. Existe um forte no Sul onde há alguns anos um assassinato ocorreu. Os participantes dessa tragédia foram: dois oficiais, um soldado, duas mulheres, um Filipino e um cavalo (McCullers, 2000, p. 3)³⁹.

³⁸ A comunidade de Columbus, cidade natal de McCullers, ofendeu-se com a “degradação moral” dos personagens retratados no livro. Provavelmente a existência de um posto militar na região e a febre patriótica que dominou os americanos durante a II Guerra Mundial possam ter desempenhado um papel nessa rejeição.

³⁹ “An army post in peacetime is a dull place. Things happen, but then they happen over and over again. The general plan of a fort in itself adds to the monotony- the huge concrete barracks, the neat rows of officer’s homes built one precisely like the other, the gym, the chapel, the golf course, and the swimming pools- all is designed according to a certain rigid pattern. But perhaps the dullness of a post is caused most of all by insularity and by a surfeit of leisure and safety, for once a man enters the army he is expected only to follow the heels ahead of him. At the same time things do occasionally happen on an army post that are not likely to re-occur. There is a fort in the South where a few years ago a murder was committed. The participants of this tragedy were: two officers, a soldier, two women, a Filipino, and a horse.”

Esse trecho mostra bem o estilo narrativo da autora. O narrador se apresenta como onisciente, mesclando eventos do passado e do presente dos personagens, contando seus pensamentos e segredos ao longo da história, sem se apegar a uma linearidade fixa, como se apresentasse cenas. Nesse primeiro parágrafo podemos perceber o tom de monotonia e tédio nesse ambiente militar; a homogeneidade do ambiente físico, como a de seus habitantes; o importante papel desempenhado pelas hierarquias e regras internas; e repentinamente, algo escapa nesse ambiente autocontrolado: um crime. Além disso, nesse trabalho, a autora demonstra um humor irônico, principalmente em relação aos personagens, o que em sua obra anterior não acontecera. Parece-nos que ela deixa transparecer certo menosprezo por eles.

Logo no parágrafo seguinte, McCullers (2000) apresenta Elgee Williams, soldado do posto militar que engendrará o desfecho já anunciado. O soldado Williams, como será chamado pelo narrador, também destoa do ambiente e dos participantes do posto militar: é quieto, reservado, sem amigos ou inimigos. Um pouco adiante na narrativa, ficamos sabendo que Williams também destoa em suas atitudes: não fuma, não bebe, não joga nem fornicava. Não que o soldado seja o representante moral tão comumente encontrado nos estados norte-americanos do Sul naquela época, década de 1940, mas o narrador nos deixa entrever que Williams não confere nenhum interesse a essas atividades.

Entretanto, a descrição física que o narrador nos oferece parece reservar algo de enigmático para o leitor: seus olhos, de uma mistura curiosa de tons de âmbar e castanho que, segundo a descrição do narrador, tinham a muda expressão geralmente encontrada nos olhos dos animais⁴⁰. Essa descrição não deixa de nos confundir, e provavelmente aproxima o leitor dos companheiros de Williams, para os quais ele era um mistério. Ao ser atribuída essa qualidade animalesca ao olhar de Williams, é difícil não pensarmos na sexualidade perversa polimórfica infantil, fragmentária e impulsiva em sua natureza, o que contrasta com as mencionadas atitudes de desinteresse por objetos tão comumente associados à obtenção de prazer humano: o sexo e os vícios. Reservemos essa primeira visão do soldado Williams, a qual, como veremos ao longo da narrativa, irá sofrer sutis metamorfoses.

Das poucas coisas que o soldado apreciava, o narrador cita longas caminhadas noturnas e a lida com cavalos. Em relação a esta última atividade, Williams se tornara um dos

⁴⁰ Devemos notar que McCullers apontou uma qualidade animalesca ao olhar do soldado Williams sem apontar para que tipo de animal estava se referindo. Sabemos que o olhar de um cachorro ou de uma vaca, animais domesticados pelo homem já há muito tempo, não transmitem as mesmas características do olhar de animais selvagens, como um tigre ou um lobo. Partindo de nossa leitura flutuante da obra, sugerimos que a intenção da autora fosse conferir uma animalidade selvagem, não domada, ao olhar deste personagem, daí aproximarmos o animalesco do olhar de Williams com a sexualidade perversa polimórfica em livre trânsito.

responsáveis pelo estábulo do quartel, por seu talento e habilidade, sendo o preferido de vários oficiais para o trato de seus cavalos (McCullers, 2000). Um dia, certo capitão Penderton requer ao major sargento do posto um soldado para fazer um serviço em sua casa: aparar um matagal em seu quintal para instalar uma churrasqueira. Williams é designado para o serviço e o narrador nos conta que ele conhecia bem o capitão Penderton de vista. Aliás, um ano e meio antes, Williams se vira como protagonista de um incidente com o capitão: numa visita deste ao tenente do posto, refrescos foram servidos e Williams derrubara uma xícara de café nas calças do capitão. Além do mais, Williams também conhecia a esposa do capitão, que frequentemente ia ao estábulo para montar em seu garanhão, o cavalo mais belo do local (McCullers, 2000).

Ao chegar à casa do capitão Penderton, Williams recebe as ordens do que deve ser feito e nota que o capitão parece não lembrar-se dele. Inicia o trabalho, fazendo mais que o requerido, podando um carvalho grande ao canto do quintal, onde um dos troncos se arrastava pelo chão ocupando certo espaço. Depois de findo o serviço, Williams se encostou a um pinheiro, em paz consigo pelo trabalho bem feito. No fim da tarde, chega Leonora, a esposa do capitão Penderton. Conversam brevemente sobre seu cavalo, Firebird, que está machucado. Leonora encosta-se entre duas árvores. Mesmo vestida em sua roupa de montaria pode-se ver que é uma bela mulher, cujo rosto remete a uma Madona (McCullers, 2000).

Os personagens passam algum tempo em silenciosa companhia, dando a impressão de não se notarem um ao outro, até a chegada do capitão. Este se dirige primeiro à esposa, oferecendo a Williams e ao leitor uma amostra do tratamento entre eles: frio, grosseiro e provocador. Após a saída de Leonora, Penderton se volta para o soldado e para o trabalho que fizera, e mostra-se desgostoso com o que vê, justamente pelo excesso de zelo do soldado, não gostara do serviço a mais realizado. Pede ao soldado que espalhe algumas folhas no espaço que fora aberto, dá-lhe uma gorjeta e o dispensa (McCullers, 2000).

Na verdade, Penderton lembrava-se bem desse soldado, quando do incidente do café derramado. Ele arruinara um terno caro; além do mais, Williams lhe trazia a memória os estábulos do posto e Firebird, cavalo de Leonora, uma associação, no mínimo, desagradável. Imediatamente se vê fantasiando uma situação em que o soldado seria flagrado cometendo alguma infração e sendo mandado para a corte marcial. Essa visão lhe trouxe certo alento (McCullers, 2000).

A autora passa a oferecer ao leitor alguns aspectos da personalidade do capitão. Penderton mantinha-se numa “curiosa relação diante três fundamentos da existência: a vida, o

sexo e a morte. Sexualmente o capitão tinha um misto equilibrado de elementos masculinos e femininos, com as suscetibilidades de cada um e os poderes ativos de nenhum” (p. 12). Era de conhecimento comum que Penderton tinha uma prodigiosa carreira pela frente, era um trabalhador incansável, apesar de suas limitações, sendo a pior talvez, relacionada à sua esposa: Penderton tinha uma triste queda em se enamorar dos amantes de sua esposa⁴¹. Sobre os outros dois fundamentos, vida e morte, sua balança pendia pesadamente para apenas um lado, a morte. Por isso, segundo o narrador, o capitão era um tremendo covarde (McCullers, 2000).

O narrador demonstra em sua descrição do capitão todo o senso irônico em relação àqueles que pensam ser mais do que são, que primam pela aparência das situações, mas também, deixa sobressair um tipo narcísico e egocêntrico, criando no leitor um misto de intriga e suspeita sobre esse personagem. Sentimento que é redobrado com o que segue na narrativa.

O capitão, apesar de ter uma inteligência brilhante, era um homem muito pouco criativo, nunca tivera uma ideia própria em toda a sua vida, provavelmente por falta de coragem. Em seu gabinete, ele pensou em alguns instantes no rosto do soldado Williams, e logo em seguida lembrou-se do casal Langdon que viria jantar naquela noite. O major Morris Langdon era o amante atual de sua esposa Leonora, mas isso não o preocupava. Em vez disso, lembrou-se de uma noite, quando era um recém-casado, em que fora fazer uma caminhada. Durante o passeio, encontrou um filhote de gato abandonado abrigado em uma batente de porta. O capitão pegara o gatinho na mão e o observara e acariciara por alguns instantes, até caminhar até a esquina. Olhara sorrateiramente para os lados, para se certificar de que não era visto, e espremeu o animal, enfiando-o numa caixa de correio. (McCullers, 2000).

Sadismos à parte, veremos que na cena seguinte a essa lembrança, o capitão apresenta atitudes voltadas para um aparente masoquismo. Na cozinha, sua esposa Leonora supervisionava a empregada nos preparativos do jantar. Novamente, a conversa entre o casal é movida por desprezo, da parte de Penderton, e provocações, da parte de Leonora. Ela é descrita pelo narrador como uma pessoa indomável, que não temia nada. Além do mais, era uma das ricas fontes de fofocas das outras senhoras do quartel, mas no passado mostrara-se casta. Casara-se virgem, estado em que se mantivera por quatro dias após o casamento, e nas entrelinhas do texto ficamos sabendo que não por iniciativa sua. A partir daí, mantinha casos

⁴¹ Esse mesmo comentário foi proferido por McCullers a respeito de seu marido, Reeves McCullers (Carr, 2003).

esporádicos com todos os tipos de oficiais, de um coronel a um sargento, pelos postos militares em que já haviam passado. Porém, apesar da coragem, qualidade que faltava a seu marido, Leonora era extremamente limitada mentalmente. “Apenas três pessoas compreendiam esse fato: seu pai, o general, que apenas descansou depois de vê-la casada e em segurança; seu marido, que encarava essa qualidade como algo comum a todas as mulheres abaixo dos quarenta anos e Morris Langdon, seu amante e que a amava incondicionalmente” (McCullers, 2000, p. 14). Ao sair da cozinha, Leonora despe-se completamente, como forma de aviltar seu marido, o que, aliás, ela consegue. A nudez da esposa é sentida por Penderton como um tapa no rosto. Do alto da escada ela ainda o olha zombeteiramente e diz: “Filho, você já foi encoleirado e arrastado pela rua e avacalhado por uma mulher nua?” (McCullers, 2000, p. 15)⁴². Penderton fica imobilizado, e seu próximo passo é se preocupar com a porta que estava aberta e saber se alguém teria visto a cena.

Os convidados são recebidos, a noite transcorre como o esperado, mas o que apenas nós leitores sabemos é que um quinto “convidado” espia toda a cena: do desnudamento de Leonora ao fim do jantar, a ida dos convidados e o casal Penderton subir cada qual para seu aposento. Williams observara de fora da casa tudo isso, ficara paralisado e fascinado pela nudez de Leonora, já que nunca antes vira uma mulher nua, e simplesmente ficara lá, fixamente observando os acontecimentos da casa. Ao ir embora, “o soldado andou como alguém que carrega um sombrio sonho e seus passos eram silenciosos” (McCullers, 2000, p. 19)⁴³.

Nesse ponto termina a primeira parte do livro e, antes de continuar com a história, faremos algumas pontuações. A autora (McCullers, 2000), assim como em seu primeiro romance, oferece ao leitor uma narrativa bastante visual das situações, apresentando cenas que sugerem ou deixam em suspenso o que virá a seguir. Notamos em seu estilo uma forma de comunicar não só as situações vividas, mas também, a apresentação das memórias e fantasias dos personagens, compondo o quadro de quem são essas “pessoas” e o que as move.

Assim, temos a visão do posto militar como um ambiente uniforme e homogêneo, impregnado de regras e hierarquias a serem seguidas. Até mesmo os maus hábitos são geridos dentro de certa expectativa, como vemos na relação entre o soldado Williams e seus companheiros, ele destoa dos outros por não fazer o esperado. Nesse sentido, podemos ver o

⁴² “Son, have you ever been collared and dragged out in the street and thrashed by a naked woman?”

⁴³ The soldier walked like a man weighted by a dark dream and his footsteps were soundless.

capitão Penderton como o representante desse ambiente pautado nas aparências exteriores, nas condutas de “bom tom” e na preocupação com a imagem de si mesmo perante os outros. Retomando a crítica de Bakhtin (1987) acerca da arte renascentista da Europa Medieval e a preocupação dessa com as imagens bem elaboradas, de “bom tom”, podemos pensar que o capitão Penderton personifica esse tipo de ideal, através de seu zelo por sua imagem e pelo modo como esta é captada pelo outro.

Assim, podemos perceber já no início da narrativa do livro de McCullers o seguinte cenário: um ambiente regido por hierarquias e regras rígidas. O quartel aqui nos parece remeter a uma metáfora do ego, instância psíquica que ordena e busca controlar o sexual/pulsional, isolando-o no inconsciente. Nesse quartel/ego, encontramos esse personagem, o capitão, que nos parece o representante desse ideário: sua preocupação com as aparências, com as regras a serem seguidas e o respeito pelas hierarquias. Mas a partir do encontro com o soldado Williams, algo é despertado no capitão. Aqui vamos sugerir que seu sexual/pulsional é despertado nesse encontro, e, como um *après-coup*, algo escapará do autocontrole do capitão, libertando conteúdos, até então, bem guardados. No início do romance temos essa sensação obscura vinda desse personagem, parece que ele esconde algo, dos outros e talvez de si mesmo, além de apresentar um interessante sadomasoquismo disfarçado.

Já o personagem que engendra essa metamorfose no capitão, o soldado Williams, parece-nos sentir a emergência tardia do sexual diante da visão nua de Leonora, produzindo nele um voyeurismo quase infantil, mescla de fascínio e curiosidade. Não nos parece ser à toa que sua prática observatória venha a fechar a primeira parte do romance, dando ao leitor a sensação de um movimento, de algo que já não pode mais ser o mesmo, o encontro com o sexual o modifica para sempre, e virá a pôr em marcha os eventos seguintes (McCullers, 2000). Vamos procurar esboçar, com base na psicanálise, quais seriam esses elementos inconscientes que vieram à tona nesses dois personagens.

Na introdução deste capítulo, apontamos para uma prevalência de conteúdos desligados nesse livro, ou seja, a presença da pulsão sexual de morte se mostra um elemento-chave na compreensão dessa história. Conforme Laplanche expôs no artigo *A chamada pulsão de morte: uma pulsão sexual* (1999), a pulsão desligada chancela a sexualidade não ligada, puramente erótica, em que a ausência de um objeto coeso e total caracteriza a busca de uma satisfação fragmentada e fragmentária. Talvez um ponto-chave para a compreensão destes personagens seja a impossibilidade de sintetizar a sexualidade erótica em um objeto coeso.

Nos *Três ensaios sobre a sexualidade* (1905/1996), Freud afirma que elementos da sexualidade perversa polimórfica são comuns tanto na vida infantil, quanto nas atividades eróticas e amorosas, além de presentes na própria perversão. Adiantamos que encontraremos elementos dessa sexualidade plástica em ambos os personagens, mas cada um com características particulares. Porém, teremos que ir um pouco à frente com a narrativa do livro, pois até este momento só temos indícios da sexualidade polimórfica em Williams e Penderton, que ao longo da história irão ganhar contornos mais precisos.

3.2 Afinal, o que é um homem?

A segunda parte do livro *Reflections in a golden eye* (2000) abre com uma cena nos estábulos, com o soldado Williams cuidando dos cavalos. O narrador nos informa que os soldados responsáveis pelos cuidados do local costumam dar aos oficiais que frequentam o lugar apelidos interessantes, pela forma como cada um cavalga. Assim, o capitão Penderton recebera o apelido de “Traseiro mole”⁴⁴, por suas poucas habilidades na montaria e porque se sentava rígido e seu traseiro se espalhava pela cela; Morris Langdon era conhecido como o “Búfalo”, por andar curvado e com a cabeça baixa, dando a impressão de carregar um enorme peso; e Leonora era chamada apenas como “a Dama”, por seu porte majestoso e agressivo. Para os participantes desse ambiente, era sempre um deleite observar Leonora em Firebird, pois ambos haviam estabelecido um ritual pré-cavalgada: assim que Leonora o montava, o cavalo punha-se a guinchar, como se quisesse derrubá-la, e ficavam nesse jogo mesclado entre agressividade e enamoramento até o garanhão se acalmar e submeter-se a seu comando (McCullers, 2000).

O soldado Williams mantinha-se longe, em sua posição de observador invisível, focado em todas as atividades dos Penderton. O narrador passa a nos contar um pouco mais sobre Williams, e reafirma nossa sensação de que ele continuara a ir à noite até a casa dos Penderton, buscando um lugar discreto, mas próximo, para observar tudo que acontecia na casa, numa posição tipicamente voyerista. Essa postura, de certa forma, já poderia ser detectada em seu jeito de ficar parado olhando para o nada, alheio e distante, sem ao menos ouvir quando era chamado. Nessas ocasiões, seu rosto adquiria a expressão de uma

⁴⁴ No original, Flap-Fanny. Há também um duplo sentido, já que Fanny também é um nome comum feminino (McCullers, 1941/2000).

concentração de ferro, mas ele na verdade não pensava em nada, não tinha nenhum plano ou intenção concreta de que se desse conta. Essa era agora a mesma postura que adquiria quando se instalava nos arredores da casa dos Penderton, mas mesmo sem pensar ativamente em Leonora, o narrador nos conta que nele já se iniciara uma vagarosa germinação. Outra peculiaridade de Williams, a qual será pivô de um acontecimento bizarro no romance, é seu gosto em sair para uma cavalgada ainda de madrugada. Nesses momentos, andava em algum cavalo do estábulo até encontrar um lugar reservado, então descia da montaria, tirava suas roupas e deitava-se nu na relva, com a mesma concentração vazia de pensamentos que o narrador nos informou ser uma característica sua (McCullers, 2000).

Williams, segundo nos conta o narrador, sempre fora um sujeito pacato: “quatro vezes em seus vinte anos de vida o soldado agiu por conta própria e sem pressão imediata da circunstância. Cada uma dessas quatro ações foi precedida pelo mesmo transe peculiar” (McCullers, 2000, p. 28)⁴⁵. A primeira foi quando resolveu adquirir uma vaca, mesmo essa não tendo utilidade nenhuma na pequena fazenda de seu pai, mesmo sem poder vender seu leite. Williams ia ainda de madrugada até sua vaca, encostava o rosto em seu flanco e sussurrava palavras enquanto tirava seu leite. A segunda dessas ações foi quando ele declarou repentina e violentamente sua fé em Deus. Ele sempre se sentava quieto nos fundos da paróquia onde seu pai pregava, até que um dia levantou-se e foi até a plataforma, clamando por Deus em gritos selvagens e rolando convulsivamente pelo chão. Depois disso, passou uma semana num estado de languidez, para nunca mais encontrar o espírito religioso em seu caminho. A terceira dessas ações foi um crime que cometeu e conseguiu esconder⁴⁶ e a quarta foi sua entrada no exército. Vemos aqui indícios de uma pessoa misteriosa e impulsiva ao mesmo tempo, sendo essa impulsividade um dos motivos do mistério de sua personalidade. Há também um fator animalesco nesse personagem, como citado acerca de seu olhar, imagem que será retomada na narrativa através da percepção do capitão Penderton. O narrador ainda reafirma que essas atividades ocorreram de maneira repentina, sem nenhum planejamento da parte de Williams, o que também nos leva a associá-lo com a imagem de uma criança pequena, com poucos recursos tradutivos e organizadores (McCullers, 2000).

Com essa informação o narrador nos leva a ver a atividade atual de Williams, de observar a casa dos Penderton, e conduz a cena para dentro da residência, onde novamente

⁴⁵ Four times in his twenty years of life the soldier had acted of his own accord and without the pressure of immediate circumstance. Each of these actions had been preceded by the same odd trances.

⁴⁶ A autora não conta que crime foi cometido até a página 90. Numa discussão, matara um homem negro a facadas e escondera o corpo num depósito abandonado. Não sentira medo no momento e não pensava sobre o crime.

encontramos os casais Penderton e Langdon. Enquanto Leonora joga cartas com Morris, com “uma expressão séria e estudiosa, como se estivesse tentando somar quatorze com sete”⁴⁷ (p.32), Weldon Penderton tenta se socializar com Alison Langdon. Aqui ficamos sabendo mais sobre esse personagem e o incômodo que suscitava em Penderton. Porém, contaremos sua história um pouco adiante, já que esta se mostra uma tragédia à parte, quase um enredo paralelo a esse que viemos apresentando até agora. Assim, faremos uma pequena fragmentação na continuidade do livro (McCullers, 2000).

Para o capitão, Alison Langdon era motivo de aversão e incômodo. Evitava olhar para seu rosto, assim como tentara várias vezes machucá-la de alguma forma. Talvez fosse pela indiferença que ela demonstrava em relação a ele, ou talvez, pelo fato de ela ser a única pessoa que conhecia um segredinho seu: era cleptomaníaco⁴⁸. Uma noite num jantar social, Alison flagrara o capitão roubando uma pequena colher de prata, flagra que ele viu, já que ela soltara uma gargalhada incontrolável. Esse segredo em comum, fez com que Alison o observasse discretamente todas as vezes que ia jantar em sua casa. Além do mais, ambos compartilhavam o inconveniente fato de seus cônjuges serem amantes (McCullers, 2000).

Num momento posterior na narrativa, já que faremos esse recorte como referido acima, ficamos sabendo que Leonora pretende dar uma festa para todo o posto militar. Enquanto sua esposa se ocupa dos preparativos finais da festa, Penderton resolve ir até os estábulos. Chegando lá, pede a Williams que prepare Firebird para montaria. Williams fica um tanto surpreso com o pedido, mas obedece ao capitão; além disso, o narrador nos deixa claro nessa cena a aversão e desconforto do capitão toda vez que revê o soldado.

Aqui inicia uma das cenas mais impactantes do livro. Gostaríamos de relatar na íntegra seu desenvolvimento, dadas as sugestões que o narrador inclui na cena.

A cavalgada do capitão se inicia de forma um tanto desajeitada, como aliás era seu jeito de cavalgar. Firebird parece brincar com ele, às vezes aceitando seu comando, outras não. Iniciam uma cavalgada a galope, mas o cavalo faz paradas inesperadas, como se quisesse mostrar a Penderton que não está sob seu comando. Mas:

Na terceira vez o cavalo parou como esperado, mas neste ponto algo aconteceu que perturbou o capitão de forma que toda sua satisfação desaparecesse instantaneamente. Conforme eles estavam parados, sozinhos na trilha, o cavalo vagarosamente virou sua

⁴⁷ Já comentamos antes sobre a ironia da autora em relação a esses personagens, como também a estupidez de Leonora.

⁴⁸ Pode-se notar nessa característica um fator fetichista no capitão, essa atração por objetos pequenos e delicados.

cabeça e olhou na face do capitão. Depois, deliberadamente pendeu sua cabeça até o chão com as orelhas abaixadas.

O capitão sentiu, de repente, que estava para ser arremessado, e não somente arremessado, mas morto. O capitão sempre teve medo de cavalos: ele apenas cavalgava porque tinha que fazê-lo, além de ser uma das formas de se autoatormentar. Ele havia trocado a confortável sela de sua esposa pela desajeitada McClellan pois esta sela lhe oferecia um apoio em caso de emergência. Agora, ele se sentava rígido, tentando segurar na sela e nas rédeas ao mesmo tempo. Depois, de tão forte sua apreensão, ele se adiantou em abandonar tudo, tirou seus pés dos estribos, tapou o rosto com as mãos, e olhou em volta para ver onde poderia cair. Porém, esta fraqueza durou pouco. Quando o capitão percebeu que não seria arremessado, uma grande sensação de triunfo o arrebatou. Eles voltaram a cavalgar novamente.

A trilha levava a uma subida fortemente cercada por árvores em ambos os lados. Agora, eles alcançavam um local donde podia se ver a área por milhas. Longe na distância, o verde da floresta de pinheiros contrastava com a clara luz do céu outonal. Tomado pela vista maravilhosa, o capitão pensou em parar um pouco e descer da sela. Mas aqui um acontecimento totalmente inesperado ocorreu, um incidente que poderia ter custado a vida do capitão. Eles ainda caminhavam firmes quando chegaram ao topo do morro. Neste ponto, sem aviso e com a velocidade de um demônio, o cavalo deu uma guinada para a esquerda e mergulhou a terra abaixo.

O capitão estava tão surpreso que perdeu seu acento. Ele estava agarrado ao pescoço do cavalo e seus pés balançavam fora dos estribos. De qualquer forma, conseguiu se segurar. Com uma mão agarrada à crina e a outra mal segurando as rédeas, ele conseguiu deslizar de volta para a sela. Mas isto foi tudo que conseguiu. Eles correriam numa velocidade tão vertiginosa, que sua cabeça chacoalhava quando ele abriu os olhos. Ele não conseguia encontrar seu acento firme o suficiente para controlar as rédeas. E ele sabia que mesmo que o fizesse de nada adiantaria, não estava em seu poder parar o cavalo. Todos os músculos e nervos de seu corpo tinham um único propósito, se segurar. Com a mesma velocidade campeã de seu pai, Firebird arremetia no grande espaço aberto entre o topo do morro e as árvores. A grama cintilava tons de bronze e vermelho debaixo do sol. Então, de repente o capitão sentiu uma sombra verde abaixar sobre eles e soube que eles haviam entrado na floresta por alguma trilha estreita. Mesmo tendo saído da grande área aberta, o cavalo continuou em sua corrida desenfreada. O aturdido capitão estava numa posição claudicante. Um galho de árvore o havia cortado na bochecha esquerda. O capitão não sentiu dor, mas viu vividamente o sangue quente e vermelho que pingava em seu braço. Ele se abaixou de forma que o lado direito de sua face se esfregasse contra o curto pelo do pescoço de Firebird. Pendendo desesperadamente para a crina, as rédeas e para a sela, ele ousou não levantar a cabeça por medo de chocá-la contra um galho de árvore.

Três palavras estavam no coração do capitão. Ele as formou silenciosamente em seus lábios trêmulos, assim como não tinha um suspiro para desperdiçar: “Estou perdido”.

E tendo desistido da vida, de repente o capitão começou a viver. Uma imensa alegria louca emergiu nele. Esta emoção, vinda inesperadamente como a arrancada do cavalo quando eles cavalgavam, era algo que o capitão nunca havia experimentado. Seus olhos estavam cristalinos e entreabertos, como se delirasse, mas ele enxergava como nunca antes. O mundo era um caleidoscópio e cada uma das várias imagens que ele via o impressionavam em sua mente fervilhante. No chão, entre coberta por folhas, havia uma flor, de um deslumbrante branco e belamente decorada. Um espinho de pinheiro, o voo de um pássaro ao vento de céu azul, uma fogaosa faixa de sol no campo verde- tudo isto o capitão viu como se fosse a primeira vez em sua vida. Ele estava cômico do ar puro e

sentiu a maravilha de seu próprio tônus muscular, seu coração acelerado e o milagre do sangue, músculos, nervos e ossos. O capitão não sentia nenhum medo agora; ele havia ascendido a um raro nível de consciência em que o místico sente que é parte da terra, como esta é parte de si mesmo. Agarrando-se ao cavalo fujão, havia um largo sorriso sorrateiro em sua boca ensanguentada.

Quanto tempo durou esta louca cavalgada o capitão não sabia. Perto do fim, ele sabia que estavam saindo da floresta em direção ao campo aberto. Com o canto dos olhos, pareceu-lhe ver um homem deitado ao sol numa pedra, com um cavalo pastando. Isto não lhe surpreendeu e num minuto foi esquecido. A única coisa que o preocupava agora era que, ao entrar na floresta novamente, o cavalo estava chamando a atenção. Num terror agonizante, o capitão pensou: “Quando isto acabar, tudo terá terminado para mim”.

O cavalo diminui o passo para um leve trote e finalmente parou. O capitão se levantou em sua sela e o olhou. Quando acertou o rosto do cavalo com o chicote, eles deslizaram alguns passos. Mas depois, o capitão não conseguiu movê-lo mais. Trêmulo, ele arriou. Devagar e metódico, ele amarrou o cavalo numa árvore. Pegou um longo chicote e, com o resto das forças que lhe sobraram, começou a bater selvagememente no cavalo. Respirando em grandes suspiros, com o casaco escuro e amarrotado de suor, o cavalo, a princípio, moveu-se inquieto ao redor da árvore. O capitão continuou a surrá-lo. Então, o cavalo permaneceu imóvel e deu um longo suspiro. Uma poça de suor escuro formou-se abaixo dele e sua cabeça pendeu para baixo. O capitão jogou o chicote fora. Estava salpicado de sangue e com uma erupção no rosto, causada pelo contato contra o cabelo eriçado do cavalo. Sua ira estava insatisfeita, mas ele mal conseguia ficar em pé, de exaustão. Afundou-se no chão e ficou numa curiosa posição, com a cabeça entre os braços. A distância, o capitão parecia uma boneca quebrada jogada ao léu. Chorava alto.

Por alguns instantes o capitão perdeu a consciência. Então, saindo de seu transe, ele teve uma visão de seu passado. Votou-se para anos passados como quem olha uma imagem trêmula no fundo de um poço. Ele lembrou-se de sua infância. Fora criado por cinco tias solteironas. Suas tias não eram amargas, exceto quando sozinhas; elas riam muito e estavam constantemente às voltas de piqueniques, excursões alvoroçadas e jantares de domingo à noite, em que convidavam outras solteironas. Contudo, elas usavam o garotinho como uma espécie de suporte contra o peso de suas pesadas cruces. O capitão nunca conhecera o verdadeiro amor. Suas tias o rodeavam com sentimental animação e, não conhecendo outra forma, ele as retribuía na mesma moeda. Além do mais, o capitão era um sulista e nunca era permitido por suas tias esquecer disto. Por parte de mãe, ele descendia de Huguenotes saídos da França no século XVII, que depois migraram para o Haiti até se tornarem fazendeiros na Geórgia, antes da guerra civil. Atrás dele havia uma história de esplendores bárbaros, pobreza extrema e soberba familiar. Mas a geração presente não conquistara muito; seu único primo era policial em Nashville. Sendo um verdadeiro esnobe, sem nenhuma dignidade, o capitão exagerava o passado perdido.

O capitão chutou um galho de pinheiro e suspirou profundamente, ecoando entre as árvores. Então, repentinamente, deitou-se quieto. Uma sensação estranha, que o acometera pouco antes, tomou conta dele. Ele sabia haver alguém próximo. Dolorosamente, ele se virou.

A princípio, não acreditou no que vira. Alguns passos de distância, encostado num carvalho, o jovem soldado, cujo rosto a capitão odiava, o olhava. Estava completamente nu. Seu corpo esbelto brilhava contra o sol. Encarou o capitão com um olhar vago e impessoal, como se olhasse um inseto nunca antes visto. O capitão estava paralisado de surpresa. Tentou falar algo, mas apenas um gemido seco saiu de sua garganta. Observando-o, o soldado voltou sua atenção para o cavalo. Firebird ainda estava ensopado de suor e

com vergões em seu couro. Em uma tarde o cavalo passou de um puro sangue para um pangaré velho.

O capitão permaneceu entre o cavalo e o soldado. O homem não se incomodou em se aproximar de seu corpo tenso. Ele afastou-se de seu lugar perto da árvore e passou por cima do oficial. O capitão teve uma visão próxima do pé descalço do jovem soldado; era fino e delicado, marcado por veias azuis. O soldado desamarrou o cavalo e pôs sua mão sobre o couro, num gesto de carícia. Então, sem olhar para o capitão, levou o cavalo para fora da floresta⁴⁹ (McCullers, 2000, p. 46).

⁴⁹ The third time the horse stopped as usual, but at this point something happened which disturbed the Captain so that all of his satisfaction instantly vanished. As they were standing still, alone on the path, the horse slowly turned his head and looked into the Captain's face. Then deliberately he lowered his head to the ground with his ears flattened back.

The Captain felt suddenly that he was to be thrown, and not only thrown but killed. The Captain always had been afraid of horses: he only rode because it was the thing to do, and because this was another way of tormenting himself. He had had his wife's comfortable saddle exchanged for the clumsy McClellan for the reason that he raised saddlebow gave him something to grasp in case of an emergency. Now he sat rigid, trying to hold to the saddle and the reins at the same time. Then, so great was his sudden apprehension, he gave up completely in advance, slipped his feet from the stirrups, lifted his hands to his face, and looked about him to see where he could fall. This weakness lasted only a few moments, however. When the Captain realized that he was not to be thrown after all, a great feeling of triumph came in him. They started at a gallop once more.

The path had been leading steadily upward with the woods on either side. Now they approached the bluff from which could be seen miles of the reservation. Far in the distance the green pine forest made a dark line against the bright autumn sky. Struck by the wonder of the view, the Captain had it in his mind to pause for a moment and he drew in his reins. But here a totally unexpected happening occurred, an incident that might have cost the Captain his life. They were still riding hard when they reached the top of the ridge. At this point, without warning and with the speed of a demon, the horde swerved to the left and plunged down the side of the embankment.

The Captain was so stunned that he lost his seat. He was hurled forward on the horse's neck and his feet dangled stirrupless. Somehow he managed to hold on. With one hand grasping the mane and the other feebly holding to the reins, he was able to slide himself back into the saddle. But that was all he could do. They were riding with such dizzying speed that his head swam when he opened his eyes. He could not find his seat firmly enough to control the reins. And he knew in one fateful instant that even so it would be of no use; there was not power in him to stop this horse. Every muscle, every nerve in his body was intent on only one purpose- to hold on. With the speed of Firebird's great racing sire they were flying over the wide open space of sward that separated the bluff from the woods. The grass was glistened with bronze and red beneath the sun. Then suddenly the Captain felt a green dimness fall over them and he knew they had entered the forest by way of some narrow footpath. Even when the horse had left the open space, he seemed hardly to slacken his speed. The dazed Captain was in a half-crouching position. A thorn from a tree ripped open his left cheek. The Captain felt no pain, but he saw vividly the hot scarlet blood that dripped on his arm. He crouched down so that the right side of his face rubbed against the short stiff hair of Firebird's neck. Clinging desperately to the mane, the reins, and the saddlebow, he dared not raise his head for fear it would be broken by the branch of a tree.

Three words were in the Captain's heart. He shaped them soundlessly with his trembling lips, as he had not breath to spare for a whisper: 'I am lost'.

And giving up life, the Captain suddenly began to live. A great mad joy surged through him. This emotion, coming as unexpectedly as the plunge of the horse when he had broken away, was one that the Captain had never experienced. His eyes were glassy and half-open, as in delirium, but he saw suddenly as he had never seen before. The world was a kaleidoscope, and each of the multiple visions which he saw impressed itself on his mind with burning vividness. On the ground half-buried in the leaves there was a little flower, dazzling white and beautifully wrought. A thorny pine cone, the flight of a bird in the blue windy sky, a fiery shaft of sunshine in the green gloom- these the Captain saw as though for the first time in his life. He was conscious of pure keen air and he felt the marvel of his own tense body, his laboring heart, and the miracle of blood, muscle, nerves, and bone. The Captain knew no terror now; he had soared to the rare level of consciousness where the mystic crabwise to the runaway horse, there was a grin of rapture on his bloody mouth.

How long this mad ride lasted the Captain would never know. Toward the end he knew that they had come out from the woods and were galloping through an open plain. It seemed to him that from the corner of his eyes he saw a man lying on a rock in the sun and a horse grazing. This did not surprise him and in an instant was

A princípio, o que chama nossa atenção nesta cena é a dinâmica entre o personagem Penderton e o cavalo, este último como uma espécie de representante de Leonora. Como Firebird, ela se mostra um ser indomável e livre, fugindo as tentativas de Penderton de domesticá-la. Mas, assim como a esposa, algo mais foge do controle do capitão e que nos parece ser seu sexual inaceitável: seu desejo homossexual que vai contra suas rígidas traduções sobre como é um homem sulista.

Em *Os instintos e seus destinos* (1915/2010), Freud comenta brevemente a possibilidade da criança pequena tentar domar seus órgãos sexuais, numa espécie de atividade sádica precoce. Desta forma, podemos pensar que nesta cena o capitão busca domar seu

forgotten. The only thing which concerned the Captain now was the fact that when they entered the forest again the horse was giving out. In an agony of dread the Captain thought: 'When this ends, all will be over for me'. The horse slowed to an exhausted trot and at last stopped altogether. The Captain raised himself in the saddle and looked about him. When he struck the horse in the face with the reins, they stumbled on a few paces farther. Then the Captain could make him go no farther. Trembling, he dismounted. Slowly and methodically he tied the horse to a tree. He broke off a long switch, and with the last of his spent strength he began to beat the horse savagely. Breathing in great gasps, his coat dark and curled with sweat, the horse at first moved restively about the tree. The Captain kept on beating him. Then at last the horse stood motionless and gave a broken sigh. A pool of sweat darkened the pine straw beneath him and his head hung down. The Captain threw the whip away. He was smeared with blood, and a rash caused by rubbing against the horse's bristly hair had come out on his face and neck. His anger was unappeased and he could hardly stand from exhaustion. He sank down on the ground and lay in a curious position with his head in his arms. Out in the forest there, the Captain looked like a broken doll that has been thrown away. He was sobbing aloud.

For a brief time the Captain lost consciousness. Then, as he came out of his faint, he had a vision of the past. He looked back at the years behind him as one stares at a shaking image at the bottom of a well. He remembered his boyhood. He had been brought up by five old-maids aunts. His aunts were not bitter except when alone; they laughed a great deal and were constantly arranging picnics, fussy excursions, and Sunday dinners to which they invited other old maids. Nevertheless, they had used the little boy as a sort of fulcrum to lift the weight of their own heavy crosses. The Captain had never known real love. His aunts gushed over him with sentimental effulgence and knowing no better he repaid them with the same counterfeit coin. In addition, the Captain was a Southerner and was never allowed by his aunts to forget it. On his mother's side he was descended from Huguenots who left France in the seventeenth century, lived in Haiti until the great uprising, and then were planters in Georgia before the Civil War. Behind him was a history of barbarous splendor, ruined poverty, and family hauteur. But the present generation had not come to much; the Captain's only male cousin was a policeman in the city of Nashville. Being great snob, and with no real pride in him, the Captain set exaggerated store by the lost past.

The Captain kicked his feet on the pine straw and sobbed with a high wail that echoed thinly in the woods. Then abruptly he lay still and quiet. A strange feeling that had lingered in him for some time took sudden shape. He was sure that there was someone near him. Painfully he turned himself over on his back.

At first the Captain did not believe what he saw. Two yards from him, leaning against an oak tree, the young soldier whose face the Captain hated looked down at him. He was completely naked. His slim body glistened in the late sun. He stared at the captain with vague, impersonal eyes as though looking at some insect he had never seen before. The Captain was too paralyzed by surprise to move. He tried to speak, but only a dry rattle came from his throat. As he watched him, the soldier turned his gaze to the horse. Firebird was still soaked with sweat and there were welts on his rump. In one afternoon the horse seemed to have changed from a thoroughbred to a plug fit for the plow.

The Captain lay between the soldier and the horse. The naked man did not bother to walk around his outstretched body. He left his place by the tree and lightly stepped over the officer. The Captain had a close swift view of the young soldier's bare foot; it was slim and delicately built, with a high instep marked by blue veins. The soldier untied the horse and put his hands on his muzzle in a caressing gesture. Then, without a glance at the Captain, he led the horse off into the dense woods.

sexual através de sua tentativa falha de domesticar Firebird, domesticação que também se mostra falha em relação à Leonora.

Entretanto, o capitão, ao invés de domar alguma coisa, é ele próprio alvo de algo que o domina e lhe escapa: o sexual. Lembremos que este personagem é o que melhor nos apresenta a força excessiva da pulsão desligante, sendo até difícil em nossa análise buscar fornecer uma ligação tradutiva para os elementos desligados que emanam dele. Assim, vamos por partes.

Em primeiro lugar, notamos um método interessante do capitão ao cavalgar. Isto já foi colocado anteriormente, sua rigidez em montar em qualquer cavalo indica seu medo de cavalos e, talvez, de algo mais. Quando monta em Firebird, vemos que ele escolhe uma sela desconfortável, mas que lhe oferece segurança. Disto, percebemos ele é um tipo que prefere as coisas seguras da vida, mesmo que elas lhe causem extremo desconforto.

Mas o desconforto da sela também nos remete a um prazer possivelmente masoquista, já que o contato da sela, junto ao movimento do cavalo, imprime um contato com a área genital que podemos relacionar com o sexual, já que fricciona e estimula esta região numa espécie de ato sexual autoerótico. Notemos que o capitão só se permite esse ato após perder seu medo de morrer. Assim, o sexual é sentido pelo personagem como fruto de um desprazer prazeroso. Este paradoxo parece ganhar força a partir da cavalgada alucinada de Firebird. Novamente o olhar faz seu papel de disparador de enigmas, quando o cavalo olha para Penderton, mas depois abaixa a cabeça⁵⁰, dando ao personagem a impressão de assujeitamento à sua vontade.

Com a disparada de Firebird, a estimulação sexual referida acima se potencializa, fazendo com que Penderton experimente um gozo sexual de dimensões desconhecidas por ele. Daí sua sensação de felicidade e gosto pela vida. Aqui o autoerotismo do personagem se apresenta como uma modalidade de satisfação sexual possível, já que Penderton se nega a aceitar seus objetos de desejo: homens, preferencialmente envolvidos com sua esposa.

Outra imagem que nos remete ao autoerotismo e a fragmentação do objeto sexual é a própria imagem das tias, que são as representantes maternas de Penderton. Elas são em cinco,

⁵⁰ Aqui cabe apontarmos algumas representações culturais do cavalo. Loibl (1984) nos conta que na Grécia antiga o cavalo era tido como uma manifestação dos deuses, era comum prêmio por vitórias em lutas, sinal de riqueza, e animal sagrado para ser oferecido aos deuses. Na antiguidade germânica e persa, assim como nas lendas cristãs, o animal era tido como um oráculo adivinho e confidente dos homens. Já na crença popular anglo saxônica, o cavalo mantinha esta representação de vidente, mas como anunciador de mortes e infortúnios. A autora ainda lembra as comuns imagens da antiguidade vinculando o cavalo com seres fantásticos, como: os centauros gregos, os cavalos alados das valquírias e os cavalos-fantasmas da Inglaterra medieval. O que gostaríamos de apontar aqui, em relação ao olhar de Firebird para Penderton, seria este caráter do animal enquanto um adivinho ou prenunciador de infortúnios, como veremos no desfecho da história.

e esse número pode nos remeter a atividade masturbatória⁵¹. Mas, assim como a criança pequena se revolta contra as renúncias impostas pela cultura, pela via do contato com os adultos cuidadores, Penderton se revolta diante da exaustão do cavalo, como se este o remetesse a algo anterior. Não é por acaso que, após supliciar o animal, venha à mente de Penderton as lembranças envolvendo suas tias e suas atribuições de como é um homem sulista. Estas atribuições tradutivas teriam se cristalizado no “superego” do personagem, se pudermos ter a liberdade de dizer que uma personagem tem superego. Essa seria a face enigmática e desligada desta instância psíquica e que no caso de Penderton o assegura contra seu sexual indomável, constringindo-o em traduções rígidas. Aliás, vamos enfatizar a necessidade de (auto)controle desta personagem, que não consegue domar nem a esposa, nem o cavalo e muito menos seu sexual.

Podemos salientar que o conflito do personagem gira em torno da força excessiva do pulsional desligado em contraponto com rígidas traduções. Aqui, a pulsão sexual de morte emerge com força. Em *A chamada pulsão de morte: uma pulsão sexual* (1999), Laplanche levanta uma argumentação baseada em um comentário de Freud, em *Mal estar na civilização* (apud Laplanche, 1999): *Homo homini lupus*. Freud utiliza essa expressão para falar dos resquícios de animalidade encontrados no humano, alegando ser essa característica encontrada nas manifestações da agressividade chancelada pela pulsão de morte. Entretanto, Laplanche nos chama a atenção para o fato de que a agressividade no mundo animal está ligada as necessidades autoconservativas, sendo que os aspectos sádicos e cruéis estão ausentes. Para citar apenas um exemplo do autor, se um leão ataca um antílope para saciar sua fome, ele apenas se alimenta e vai embora, não há nenhum sinal de prazer em matar o animal, não há tortura. Com a necessidade de alimento sanada, o leão deixa sua presa.

O autor (1999) prossegue seu comentário dizendo-nos que o lobo, referido por Freud, não é um *lupus* nem para seus semelhantes, nem para o humano. Assim, associar a pulsão sexual de morte, seu sadismo e prazerosa crueldade, ao animal é apenas uma inverdade. Disso, concluímos que a pulsão mortífera é sim uma característica específica do humano, e nunca do animal. Porém, vemos que a associação freudiana entre agressividade desenfreada e animalidade é comum. Projetamos nos animais aquilo de mais inaceitável em nossa sociedade, mas que mesmo assim perdura⁵².

⁵¹ Popularmente a expressão “cinco contra um” é uma forma de se referir à masturbação. Cinco contra um também nos parece ser a dinâmica construída na relação entre o capitão e suas tias, ao menos na fantasia dele.

⁵² Podemos cogitar que esta associação se deve a projeções da alteridade do outro inconsciente sobre, no caso, os animais. Ademais, nos parece muito mais confortável projetar no mundo animal as características menos aceitas

Mas vemos que a flagelação de Firebird não se resume simplesmente na expressão da pulsão sexual de morte. Além dela, notamos um desdobramento do sadomasoquismo de Penderton em direção ao outro, já que a surra no cavalo também pode ser lida como uma surra nas tias, em Leonora, no soldado desejado e nele mesmo, na medida que todos esses outros fazem parte das múltiplas pessoas psíquicas que habitam o inconsciente. Aqui, há uma pequena parcela de síntese tradutiva, já que liga a pulsão sadomasoquista a outros objetos. Porém, esses objetos são dispersos e podem ser entendidos como parciais.

Diante da inevitabilidade da reemergência constante do sexual, nesse *après-coup* sem fim, Penderton chora. Seu choro ecoa na floresta como o grito desesperado de uma criança abandonada. Abandono vivido na infância e que não pôde ser retraduzido, pela face impositiva das mensagens superegoica. Assim, para Penderton só resta permanecer no mundo do prazer autoerótico, prazer que exclui o outro como totalidade.

Na sequência da cena, a autora introduz um desfecho que nos parece irônico, no sentido que a resposta possível para o conflito de Penderton se personifica na imagem nua do soldado, o qual ele não se permite desejar. O desejo aqui só pode ser traduzido como ódio, ódio que Laplanche, em *A chamada pulsão de morte: uma pulsão sexual* (1999) relaciona à angústia diante da alteridade do outro inconsciente. Este outro que, em Penderton, é o menino carente e medroso, temeroso de novos abandonos, que o fazem sufocar seu autêntico desejo homossexual numa heterossexualidade sintomática e mascarada.

Então, Penderton se encontra com o soldado nu, nudez que nos revela seu desejo inaceitável, em seu momento mais frágil, em que ele se encontra com a cruel verdade sobre si: ser um covarde, pois se nega a viver a vida de forma plena; pois prefere a segurança das aparências externas e, assim, nunca conseguirá alcançar o gozo pleno da satisfação sexual com um objeto total, impossibilitando que o erotismo desligado se ligue às sínteses tradutivas que constituem o sentimento amoroso.

Mas notamos que a desligação pulsional do capitão não se limita somente a ele, atinge a todos que cercam seu caminho no movimento pulsional em direção aos objetos parciais, como veremos no desfecho da história. Até o momento, vemos que em sua relação com Leonora, ela também se vê como alvo dessa desligação. Suas provocações dirigidas ao marido

do humano. Assim, chamamos uma mulher vulgar de “vaca” ou “galinha”, um homem mau educado de “cavalo” ou “mula”. Enfim, os exemplos da cultura são vários, o que nos mostra que a associação freudiana entre pulsional e animalidade faz parte do senso comum.

são fruto do abandono dele, seu desinteresse por seu sexo. Podemos até pensar que Leonora, como uma mulher sensual e voluptuosa, possa desempenhar um papel de “isca”, já que Penderton tem aquele “mau hábito” de se apaixonar por seus amantes. Talvez Leonora ofereça a ele não só o *status* de “macho viril” que ele almeja representar, mas também uma via possível de aproximação com esses objetos sexuais inaceitáveis.

E aqui, entra em campo o soldado Williams. Novamente o olhar ganha destaque, já que é através dele que podemos perceber a emissão enigmática de desejos recalcados. Parece claro que Penderton, desde o início da história, de alguma forma capta o olhar desejanste de Williams em direção à Leonora. Seu sexual é despertado não só pela forma física do jovem, mas principalmente, por este vetor erótico que leva Williams a desejar Leonora. Assim, “se ele *a* deseja, eu *o* desejo”. Muito se fala em psicanálise sobre os enigmas da feminilidade, mas aqui notamos que a feminilidade de Leonora atua sobre Penderton como uma via possível de seu sexual, como se ele só pudesse alcançar o gozo pleno de uma sexualidade ligada sendo mulher. Leonora, então, estaria aqui como outra extensão de Penderton, já introjetada. Mas esse outro que ela personifica em Penderton é um outro que deve sofrer, o que nos leva de volta ao sadomasoquismo como expressão do sexual do capitão.

Devemos lembrar que em *Problemática I: a angústia*, Laplanche (1998) diz que o sadismo e o masoquismo estão sempre articulados numa trama só, já que o masoquista, por exemplo, é o criador da cena sádica que o tortura. Apesar de indissociáveis, vemos que a balança sempre pende mais para um lado e, com Penderton encontramos o masoquismo como elemento em comum, já que em todas as cenas em que ele machuca ou tortura alguém, esse alguém sempre pode ser relacionado com uma parte de si mesmo desdobrada em um outro externo. Além do mais, a partir da cena narrada aqui, verificamos que o prazer sexual do personagem sempre se liga ao sofrimento, físico e/ou psíquico. Isso é expresso pelo narrador como formas que o personagem encontra para se autoatormentar, levando-nos a crer que, apesar de toda atividade sádica engendrada por ele, no que diz respeito ao prazer sexual, o capitão busca sempre uma posição de suplício e dor.

Quanto às renúncias impostas pela cultura para fazer a criança sair das atividades sexuais autoeróticas, que excluem o outro, e direcioná-la para a libido objetual, que é uma via para o amor enquanto laço com o outro total, Penderton faz uma renúncia peculiar. Ele não renuncia sair dessa forma de satisfação sexual infantil justamente porque não aceita os objetos totais que o atraem, os homens. Aquilo que ele não renuncia são as traduções veiculadas pelas tias e que ele aceitou passivamente, fazendo com que suas relações com o outro e com a

cultura sejam expressas por fantasias cruéis, infantis e autoeróticas. Aquilo que ele renuncia, sim, são as possibilidades destradutivas/retradutivas que o permitiriam uma outra via de satisfação.

Da mesma forma, o masoquismo como expressão de seu sexual o mantém em comunhão com o autoerotismo infantil, por meio do qual ele sente um prazer fragmentário, direcionado aos objetos parciais. Em *Masoquismo e a teoria da sedução generalizada* (1992a), Laplanche argumenta que além da passividade caracterizar as origens do sujeito psíquico, o sexual implantado pelo adulto tem um caráter efractante, doloroso, já que imprime um excesso de sensações fisiológicas na criança que ainda não tem subsídios para lidar com isso. Assim, nas origens somos todos masoquistas. O que nos chama a atenção em Penderton é que apesar de reconhecermos uma força maior em seu funcionamento masoquista, passivo, há certo grau de atividade nele, já que ele é seu próprio torturador. A atividade sádica então volta sobre si mesmo fornecendo um gozo autoerótico de ordem masoquista, já que se satisfaz no sofrimento. Já o autoerotismo seria a fonte desse arranjo sadomasoquista, já que Penderton nos parece forjar fantasias sádicas que tem como principal objetivo obter um prazer masoquista, efractante. Aqui, notamos que o masoquismo é mais uma forma do personagem se manter num funcionamento autoerótico.

Como dissemos no início da análise, esta cena parece condensar a relação do capitão com sua esposa Leonora, através do cavalo dela, Firebird. Mas depois, vemos que a cena engloba mais, apreende o jogo dinâmico entre Penderton-Leonora-Williams. Aqui, o soldado não só demonstra sua compaixão pelo animal, mas expressa também o amor pela dona dele.

Aqui vemos que, neste personagem, o processo tradutivo vai ganhando forma durante a narrativa do livro. Se a princípio, Williams nos remete à imagem de uma pequena criança diante das primeiras descobertas da vida (lembramos que a visão de Leonora nua fora a primeira visão do corpo feminino nu de sua vida), ainda buscando uma síntese tradutiva do sexual que o parasita, nessa cena podemos notar como as vias tradutivas podem ser sutis e construídas de forma vagarosa. A narrativa da autora nos apresenta um personagem pouco dado ao pensamento. Algo nele destoava dos outros homens, tivera alguns atos impulsivos e inexplicados durante sua vida (entre eles, a entrada no exército) e se comprazia com as coisas delicadas e simples da vida, como o contato da pele com o calor do couro de uma vaca ou com o frescor da grama. Mas nessa cena, mesmo com todo o silêncio do personagem, silêncio aliás transmitido pelo narrador como uma ausência de pensamentos, vemos como ele lida com Firebird. Seu carinho pelo animal e sua dignidade em resgatá-lo das garras do sádico capitão,

seu superior hierárquico, nos aponta para o amor em vias de tradução em direção à Leonora. Vemos nesse brevíssimo trecho, uma fagulha desse amor através da coragem de Williams em ignorar Penderton e fazer algo em nome de seu amor por Leonora. Além disso, o narrador nos diz que, chegando ao estábulo, o olhar de indignação e desprezo do soldado em direção ao capitão chegou a chamar a atenção de outro oficial presente, ou seja, ele pouco se importaria em desmascarar o capitão perante todos.

Também podemos apontar para uma espécie de papel de espelho invertido entre Penderton e Williams. Se o capitão é covarde, Williams é corajoso. Se Penderton vive de aparências, preocupando-se com os outros, Williams pouco se importa com isso, e faz aquilo que deseja. Penderton é homossexual tentando forjar uma imagem de homem viril, Williams é realmente um homem viril, cujo desejo se dirige para a mulher. E justamente a mulher de Penderton.

Hage (2001) em seu estudo da relação entre o luto e o processo de simbolização, comenta que o ideal do ego não emerge exatamente a partir da figura do outro, no caso o ente perdido, mas sim da mensagem enigmática do morto. Talvez outro fator da atração de Penderton em relação a Williams seja justamente algo em torno disso: Williams é autenticamente aquilo que suas tias lhe transmitiram sobre como é ser um homem sulista, cujo passado dos ancestrais remete a lutas, guerras e conquistas. Assim, podemos tentar traduzir um pouco da fragmentação pulsional de Penderton dessa forma: a busca por um objeto total que seria compatível com seu ideal de ego. Mas, como esse ideal de ego não é possível, ou alcançável, o capitão acaba por forjar um ego ideal de aparências. Diante das rígidas traduções de como é ser um homem, Penderton só consegue lidar com seu sexual através do autoerotismo, cuja meta, nesse caso, é o prazer masoquista.

Assim, fechamos este item, levantando os elementos acima elencados. Mas o desfecho terá que aguardar um pouco, já que ainda não chegamos ao final da história.

3.3 A dor do amor

Como dissemos anteriormente, no livro *Reflections in a golden eye* (2000) há outro aspecto do amor, menos ligado ao sexual como objetivo direto de satisfação, e mais vinculado àquilo que Freud nomeou como libido inibida em seu objetivo. Também relembremos que entre nossos objetivos, nesta dissertação, pretende-se abordar o fenômeno amoroso em suas

várias nuances, sendo agora o momento de retomar a discussão sobre as relações sublimadas, conforme notamos entre o personagem Alison e seu fiel companheiro Anacleto e a triste história que os une.

Alison Langdon é a jovem esposa do major Morris Langdon, amante de Leonora. É uma pessoa frágil, cuja saúde está debilitada já há anos. Tem por companhia constante seu criado Anacleto, um filipino que ela conhecera quando ela e o marido moraram nesse país. Ele fora seu criado lá e, quando da partida do casal de volta para os Estados Unidos, ele lhe implorara que o levasse junto. Alison sabe do envolvimento do marido com Leonora, e o narrador nos conta que, a princípio, ela criara uma amizade com Leonora, uma amizade peculiar, mórbida, composta de mesclas de espanto e ciúmes, que a levou a concluir não ser digna dela. Mantinha os laços sociais necessários com Leonora e seu marido, aquele “ladrãozinho” safado do capitão, mas não os considerava amigos, apenas os tolerava (McCullers, 2000).

O narrador nos transmite a ideia de que Alison só usufruía prazer em sua relação com Anacleto e com um certo tenente Weincheck, oficial de meia idade, que não conseguira subir de posto no exército e era tido pelos outros como um fracassado. A indiferença de Alison em relação ao mundo externo parece ter uma causa bem real: pouco tempo antes, talvez um ano, tivera um bebê, a pequena Catherine, que vivera apenas alguns dias após o parto, morrendo logo em seguida. Essa morte acabara por destruir o resto de saúde física de Alison, levando junto boa parte de sua sanidade psíquica. Era vista por todos com um olhar de condescendente pena. Muitos suspeitavam de sua sanidade, principalmente depois do “incidente”: uma noite na casa dos Penderton, Alison saía correndo repentinamente, fora até o jardim e decepara seus mamilos com uma tesoura de jardinagem (McCullers, 2000).

Passava seus dias no quarto lendo, às vezes saía, por insistência do marido, para ir até a casa dos Pendertons, mas em geral ficava em casa, assombrada por pensamentos melancólicos sobre a morte da pequena Catherine, imaginando seu pequeno corpo em decomposição. Seu único alívio era Anacleto, que a procurava animar com música, com seus desenhos e sua ingênua imaginação infantil. Esse personagem, aliás, tem um caráter bem infantil, espontâneo e criativo. Idolatra Alison mais que a todos os outros seres, cuida dela como uma criança frágil e indefesa. Frequentemente lança comentários irônicos em relação ao marido dela, Morris, ou sobre Leonora, que ocasionalmente faz uma piedosa visita a Alison, sem saber muito que dizer ou fazer (McCullers, 2000).

O ponto principal dessa dupla peculiar são seus diálogos. Anacleto, sempre muito imaginativo e sonhador, e Alison numa postura de mestra, explicando-lhe as coisas ou corrigindo seu inglês. Dessas, uma cena em particular nos interessa. Ao voltar da festa de Leonora, onde ajudara a servir *drinks*, Anacleto comenta com Alison seu desprezo pelas pessoas em geral, grosseiras e vulgares. Ambos compartilham seu sentimento de superioridade perante os outros que os rodeiam: a ignorante Leonora, o patético Morris, e o vil Penderton. Já de madrugada, Anacleto percebe que Alison está acordada, já que ela raramente dormia, e sobe a seu quarto para entretê-la um pouco. Leva sua caixa de pintura, e pinta algo enquanto conversam e relembram tempos mais felizes, quando moraram em Nova York e Alison fora feliz em dar aulas para crianças e Anacleto frequentara um curso de pintura, em que fora bem sucedido e apreciado por seu talento. Nesse meio tempo ele faz um desenho ímpar e o mostra a ela:

“Olhe!” Anacleto disse de repente. Levantou o papel em que desenhava e o deixou de lado. Sentou-se numa postura meditativa, com o queixo nas mãos, olhando as chamas na lareira. “Um pavão de uma espécie de verde fantasmal. Com um imenso olho dourado. E no olho, reflexos de algo delicado e...”

Esforçando-se para achar a palavra adequada, ele levantou o polegar e o indicador juntos. Sua mão produziu uma grande sombra na parede atrás dele. “Delicado e...”

“Grotresco”, ela completou.

“Exato”, ele concordou.

Mas quando voltou a pintar, um ruído soou no silêncio do quarto, ou talvez a memória do eco da voz de sua ama, fez com que voltasse rápido.

“Oh não!, exclamou, e ao precipitar-se em direção a cama, derrubou o copo d’água, que se quebrou ao chão. (McCullers, 2000, p. 86)⁵³.

Vemos aqui que a dupla de personagens tenta, em conjunto, traduzir algo francamente enigmático, para ambos e para nós leitores. Esse enigma pode ser qualquer coisa: a vida, a

⁵³ “Look!” Anacleto said suddenly. He crumpled up the paper he had been painting on and threw it aside. Then he sat in a meditative gesture with his chin in his hands, staring at the embers of the fire. “A peacock of a sort of ghastly green. With one immense eye. And in it these reflections of something tiny and-“

In his effort to find just the right word he held up his hand with the thumb and forefinger touched together. His hand made a great shadow on the wall behind him. “Tiny and-“

“Grotesque”, she finished for him.

He nodded shortly. “Exactly”.

But after he had already begun working, some sound in the silent room, or perhaps the memory of the last tone of her voice, made him turn suddenly around. “Oh don’t!” he said. And as he rushed from the table he overturned the water glass so that it shattered on the hearth.

morte, o sexual. Antes de tentarmos nomear esse algo que se impõe a uma tradução vamos levantar alguns pontos acerca dessa relação peculiar entre ambos.

Pela narrativa, ficamos sabendo que Alison sempre fora uma pessoa frágil e dada a doenças, mais ou menos graves. Com a morte da criança recém-nascida, essa mesma saúde se deteriora, com consequências no psiquismo de Alison: perda de interesse pela vida e pelos outros, desânimo, intensa sensibilidade junto a uma apatia em relação aos que a cercavam, enfim, sintomas típicos de um luto. Em *Luto e melancolia* Freud (1915/2010a) argumenta que o sujeito enlutado perde o interesse pela realidade que o circunda, mas mantém o vigor de seu ego. Já na melancolia, como o sujeito pode saber *quem* perdeu, mas não o *que* perdeu com esse alguém, o ego se vê tão empobrecido quanto a realidade exterior do enlutado. Entretanto, vamos aqui fazer uma vinculação entre o luto dito normal e uma condição melancólica, tida como da ordem da patologia: no caso de Alison, por mais real que tenha sido sua perda, também podemos perceber algo perdido na dimensão do fantasmático, esse *quê* que não se sabe o que era e fora perdido junto com Catherine. Podemos pensar que esse tipo de fantasma possa ser rastreado em toda perda, real ou não, ou, de outra maneira, nos perguntarmos o que afinal é uma perda real? Uma ilusão ou fantasia seria menor que um objeto concreto, material?⁵⁴

Pensando que toda perda comporta esse aspecto de ruptura com algo fantasmático, podemos ver no personagem Alison um processo de luto normal, mas também uma grande parcela de melancolia, estado que, aliás, parece ter acompanhado esse personagem mesmo antes de sua perda. Pelo reconhecimento da fragilidade humana e pela sensibilidade que Alison demonstrou para com outros seres imperfeitos, quebrados, frágeis, do fracassado tenente Weincheck ao desamparado Anacleto, podemos enxergar uma mescla da sutil sabedoria dos melancólicos com a sensibilidade dos poetas.

Não obstante, com Freud (1915/2010a) vemos que essa sabedoria melancólica geralmente volta-se contra si através de autorrecriminações e críticas, estas vinculadas com a introjeção do objeto perdido. Mas esse objeto perdido, em Freud, nos transmite uma ideia de abandono, por parte do objeto, do sujeito sofredor. Porém, um morto não pode ser comparado com o sujeito que abandona, ser vil que vira as costas a seu amante. Um morto não escolheu

⁵⁴ Deixemos a questão em aberto, mas retomando o peso das fantasias e dos ideais nisso que chamamos realidade psíquica, aquela mesma que Freud usou como argumento para abandonar sua Teoria da sedução, desconsiderando, enigmáticamente, o peso da mesma no ato de sua descoberta.

morrer, salvo os casos de suicídio. Dessa forma, vemos que Alison, em sua identificação com a filha morta, e assim idealizada, torna-se ela própria idealizada.

Hage (2001) comenta a existência de uma confusão entre o enlutado e o morto, com base nas ideias de Lagache. Este autor diz que essa confusão é concebida em termos de identificação: o morto é alvo de uma identificação projetiva do superego do enlutado, de forma a apaziguar a culpa sentida em relação ao ente ausente. Hage desenvolve essa ideia dentro da perspectiva da TSG, colocando a atividade inconsciente do enlutado como responsável por essa confusão, fazendo que o morto ressurja como parte ativa de uma espécie de apoderamento do ser vivente. Esse apoderamento não se daria apenas no campo das heranças recebidas, mas também dos direitos e ações do morto. Esse efeito é possível justamente pelas representações particulares em relação ao ente ausente aliadas ao estado particular da economia psíquica do enlutado. Podemos ver em Alison esse processo presente na citada identificação com a criança perdida e idealizada, mas vemos também sua face persecutória, com as fantasias de decomposição do corpo de Catherine, decomposição que reverbera na degradação psíquica de Alison.

No trecho inicial de seu livro sobre a dor e o amor, Nasio (1997) expõe um recorte de uma análise de um caso similar ao da personagem Alison. A paciente, Clemence, mulher de 38 anos e ansiosa por ter um filho, perde a criança recém-nascida. Ao analista, que acompanhara tanto a ânsia do engravidamento, quanto a alegria da gravidez, depois, sobrou suportar junto com a paciente, a silenciosa dor da perda inominável. O autor, assim, diz que seu recorte pretende salientar esse aspecto da perda: o sujeito em seu sofrimento e aquele que acolhe esse sofrimento. Apropriando-nos desse breve exemplo, vemos aqui o papel de Anacleto, como receptor da dor de Alison. Ambos compartilham essa defensiva autoidealização que os une à criança perdida: são superiores aos outros, mais sensíveis, artísticos. Ambos desempenham papel de mãe e criança, alternadamente: se Alison tem a paciência de ouvir as fantasias infantis de Anacleto, e corrigir seu inglês; por outro lado é ele quem se preocupa em distraí-la, em alimentá-la, embalá-la. Ao mesmo tempo em que ele se oferece a ela como criança ingênua e espontânea, ela também faz esse papel como um frágil bebê que precisa de cuidados constantes. Podemos pensar que o sujeito melancólico, de certa maneira, demanda justamente isso, esses cuidados autoconservativos que nos parecem ser uma extensão da proteção e autossuficiência do útero.

No decorrer da narrativa, vemos Alison cada vez mais preocupada com o futuro de Anacleto: o que será dele quando ela não existir mais. Essa preocupação, bem realística,

mistura-se, por vezes, com fantasias de fuga: ambos reuniriam o pouco de dinheiro de sua posse e iriam embora, talvez para a nostálgica Nova York, dos tempos em que foram felizes. Entretanto, a realidade externa se fortalece conforme a narrativa caminha. Em sua sabedoria melancólica, Alison é a única a perceber a movimentação noturna na casa dos Pendertons, somente ela vislumbra o vulto de um terceiro no quarto de Leonora, mas desacreditada por todos, seu alerta é tido como alucinação.

Somando-se a isso, temos que retomar seu ato transloucado, ato que levou a todos tomá-la como insana: a mutilação de seus mamilos. Afinal, por que Alison fizera aquilo? Podemos levantar várias relações entre a dor psíquica, não traduzida em palavras e que precisa de um suporte real, corporal, para se apoiar. A dor daquilo que é sentido incessantemente, mas que não tem forma, não tem uma cicatriz que possa registrá-la, mas que precisa ser organizada de alguma forma, traduzida. Além do mais, poderíamos pensar: para que serve um seio?

Em seu artigo, *A lactância como sedução originária e como cena originária de sedução*, Lanouzière (2005) argumenta que a cena originária de sedução da observação do coito parental teria como suporte cenas anteriores, como, por exemplo, a vivência da experiência de lactância e a observação da mesma posteriormente, num efeito organizador de *après-coup*. Ou seja, a cena do coito parental, conforme concebida por Freud no caso do “Homem dos Lobos”, seria ela própria a reativação de uma experiência anterior, mais primária e extremamente vinculada à situação antropológica fundamental. Através dos cuidados autoconservativos maternos, o “dar o seio” à criança desempenharia um papel de sedução direta, inerente à condição passiva e parasitária da criança, em sua dependência e debilidade física inicial. Mas à condição de autoconservação, a necessidade de alimento, seriam sobrepostos os conteúdos fantasmáticos da mãe em relação a seu próprio seio, seu próprio objeto de autoconservação inicial, mas também, uma zona erógena, carregada de toda uma história e de fantasias inconscientes. Por meio da temporalização, via *après-coup*, a criança, ao observar, mais tarde, a mãe amamentando um irmão ou irmã, reviveria essa experiência, de forma a possibilitar uma organização da experiência primária⁵⁵.

Entretanto, Lanouzière (2005) chama a atenção para o seio, objeto em si mesmo enigmático para a mulher, agente duplo da autoconservação e da sexualidade, emissor de

⁵⁵ Observemos que essas cenas, amamentação, coito parental, mesmo que não observadas de fato pelo indivíduo, fazem parte das cenas cotidianas que qualquer criança pode observar, em seu próprio lar ou em outras circunstâncias. Além do mais, temos que considerar as maiores facilidades que em nossos dias as crianças tem para entrar em contato com tais cenas, o que apenas corrobora a ideia da importância das cenas de sedução primária.

mensagens enigmáticas tanto para a criança quanto para a mãe. Os gestos autoconservativos transportariam mensagens obscuras e ambíguas, de amor e de ódio, de prazer e de nojo, cujo sentido impõe uma necessidade de tradução para ambos, criança e mãe, já que a mãe, além de tudo, pode ela mesma reviver sua própria experiência no seio materno. Vemos aqui dois pontos importantes salientados pela autora: o seio, ou em outras palavras, um fragmento do corpo como emissor de mensagens enigmáticas⁵⁶ e o caráter ambíguo e inquietante que o enigma comporta.

A ambiguidade do enigma pode ser verificada através dessa tradução que fazem os personagens Alison e Anacleto, uma parilha mãe/criança que se forma numa espécie de jogo de espelhos: um animal belo em cujo olhar se transmite uma imagem opaca, que carrega em si uma delicadeza e uma monstruosidade perturbadoras.

E o seio? Lanouzière nos diz:

O seio também é enigmático, talvez inclusive mais que para a criança, para a mulher, já que é, para ela, o objeto de uma história complexa, de uma espera carregada de promessas ou de ameaças no percurso do qual esteve investido, sobreinvestido, contrainvestido, tanto no significante fálico da feminidade e da maternidade, objeto/zona de pulsões sexuais e de autoconservação (Lanouzière, 2005, p. 2)⁵⁷.

A autora, ainda sublinha que o seio faz derivar nas meninas um sentimento intrusivo e persecutório, como se ele mesmo fosse um corpo estranho, e que o aspecto efractante do seio ainda não foi justamente explorado. Dessa forma, o seio de Alison pode ser visto como um objeto inútil, pois a partir da morte de Catherine, não serviria mais para nada, não amamentaria a criança, não atrairia mais Morris, este, pelo visto, um objeto já abandonado e sem importância, e não serviria mais para si mesma, Alison, nem mesmo no suporte autoerótico da feminilidade sedutora. O aniquilamento do seio aqui toma o sentido de uma tradução para essa morte inassimilável, ablativa em si mesma, a extirpação de algo tão vital que sua perda leva junto o sentido da própria vida.

⁵⁶ Podemos sugerir que esse raciocínio possa ser estendido ao corpo em geral, em relação direta às fantasias de castração. Uma imagem fácil de ser relacionada aqui seria o pênis.

⁵⁷ El pecho también es enigmático, tal vez incluso más que para el niño, para la mujer, ya que es, para ella, el objeto de una historia compleja, de una espera cargada de promesas o amenazas en el transcurso de la cual estuvo investido, sobreinvestido, contra-investido, em tanto significante fálico de la feminidad y la maternidad, objeto/zona de pulsiones sexuales y de autoconservación.

Fechado assim para o amor, só restou a esse seio ser objeto de ódio, de asco e revolta, conforme o ato automutilador de Alison faz pensar. Qualquer possibilidade ligadora é abolida, sobrando apenas a pulsão sexual de morte, em seu aspecto desligante, gerando uma atuação brutal, e despertando nos outros a perturbação psíquica que na própria Alison levou a um apaziguamento. O ato de Alison aqui nos parece mais próximo do sadismo do que do masoquismo que aparenta: vingança desse órgão que perdeu sua função autoconservativa, levando junto uma recusa de seu aspecto sexual, num movimento de distanciamento da vida e de qualquer continuidade dessa⁵⁸.

Novamente, o pavão de verde fantasmal, um espectro de algo belo e assustador, grotesco na fala dos personagens, vem aqui preencher essa imagem, talvez a da própria maternidade, talvez uma representação coisa invasiva de um ego já sem barreiras, um resto inconsciente que vence em sua atração sobre os elementos pré-conscientes, cuja defesa do recalçamento já não tem forças para barrar.

Depois da noite derradeira, em que Alison invade a casa dos Pendertons para avisar o capitão de que alguém estava no quarto de sua esposa, e de fato estava, e da resposta no descrédito do capitão diante dessa afirmativa, Alison é internada em um hospício, onde morre um mês depois. Anacleto continua morando na residência dos Langdon, talvez por pena da parte de Morris, mas também, podemos sugerir, para manter algo de Alison vivo, num movimento de luto normal, introjetando algo de valor pertencente ao defunto. Após a morte de Alison, Morris passa a viver idilicamente com Leonora, já que Penderton não pensa em nada além do soldado Williams. Ironicamente, vemos nessa dupla, Morris e Leonora, o provável único casal romântico bem sucedido da obra de McCullers. Não é à toa que ela os tenha retratado como pessoas medíocres e superficiais, e que, através da voz do narrador, só tenha por eles desprezo.

3.4- O sexual mortífero: destruições e destradações

Vamos agora narrar o trecho final do livro de McCullers que, como foi dito no início deste capítulo, sabemos que não acabará bem. O capitão, após o incidente com Firebird, sente-se aliviado por sua esposa não ter descoberto o ocorrido. Porém, sua obsessão pelo

⁵⁸ Lembremos também que, mesmo com a perda do bebê, o seio de Alison possivelmente continuou a produzir leite. Essa inferência, já que não temos esse dado pela narrativa de McCullers, pode nos indicar o quanto o seio da personagem Alison tornou-se um objeto aversivo e odiado.

soldado atinge o grau máximo, obsessão que é traduzida para si mesmo como ódio. Penderton passa a rondar o pavilhão dos soldados, procurando sempre observar o soldado, num movimento muito similar do próprio soldado em relação a sua casa. Pensa em Williams várias vezes por dia, produzindo fantasias sádicas em relação a ele. Uma noite, Alison, que era a única a perceber a estranha movimentação na casa vizinha, se vê tomada de um impulso que a leva a entrar na casa dos Pendertons e avisar o capitão de que alguém estava no quarto de sua esposa. O capitão desacredita da afirmação de Alison e a acompanha de volta a sua casa. Daí temos o desfecho trágico de Alison, que é hospitalizada e morre alguns dias depois. Acontece que, pouco tempo após esses acontecimentos, o capitão realmente escuta um som oriundo do quarto de Leonora. Ele pega sua arma, entra abruptamente no quarto da esposa, e sem nem mesmo enxergar bem quem estava lá, desfere o tiro fatal que mata o soldado e nesse momento o narrador comenta: “mesmo na morte o corpo do soldado ainda tinha o aspecto do confortante calor animal” (McCullers, 2000, p. 127) ⁵⁹.

Falamos anteriormente que pouco é sabido da gênese deste livro, mas Carr (2003) comenta que McCullers havia se inspirado em um conto de D. H. Lawrence intitulado *The prussian officer* (1914) ⁶⁰. Nesse conto, um sádico oficial prussiano engendra uma série de maus-tratos e torturas, físicas e psicológicas, a um jovem soldado. A atmosfera de tensão sexual permeia toda a história, com base no desejo sexual do oficial pelo soldado. O conto termina com o soldado assassinando o oficial e suicidando-se em seguida. O livro de McCullers parece ter um desfecho similar, já que Penderton, em seu masoquismo sofre por seu desejo por Williams, que aqui faria o papel do sádico, já que só demonstra desprezo pelo capitão, não entrando no jogo do assédio silencioso que Penderton engendra. Entretanto, o assassinato que ocorre neste livro parece não ter vias tão direto como no de Lawrence. Penderton não sabe claramente quem está matando, a não ser de forma enigmática. Acaba por matar seu objeto de desejo, reafirmando o ciclo autoerótico em que manifesta seu sexual e saciando seu masoquismo na perda do objeto. Somamos a isso que mata também parte de si, pois diante dos constantes *après-coup* que a vida lhe impõe, ele nunca consegue encontrar novas respostas diante do sexual emergente.

No decorrer da narrativa, conhecemos melhor esse personagem que talvez não suscite muita simpatia no leitor. Ele é apresentado como um esnobe, alguém que acredita ser superior aos outros, especialmente a sua esposa, talvez num movimento recalcado de competir com

⁵⁹ Even in death the body of the soldier still had the look of warm, animal comfort.

⁶⁰ Disponível pelo link: <http://www.gutenberg.org/ebooks/22480>

ela, entrando na lógica freudiana de rivalizar com o objeto de identificação. É um ser que não percebe suas próprias falhas e defeitos, é ambicioso, busca subir em sua carreira a qualquer preço, possivelmente casara-se com Leonora pela importância de seu pai dentro da vida militar. Logo no início o narrador nos adverte que apesar da extrema inteligência, Penderton nunca tivera uma ideia original, já que era um covarde. Vemos aqui a covardia como uma resposta possível de Penderton a seu sexual inaceitável, sexual que irá disparar e sair de seu rígido controle a partir do encontro com o soldado.

Um momento particularmente revelador desse personagem é visto logo após o incidente com Firebird, quando o capitão senta-se exausto numa pedra e se recorda de sua infância, da criação de suas tias. Retomando a narrativa de McCullers (2000) sabemos que o capitão nunca soubera o que era o amor, provavelmente não se sentia amado pelas tias como também não as amava efetivamente, apenas viviam sob a aura de uma polida convivência. O narrador nos fala que essas tias lhe haviam ensinado como era ser um sulista descente, contando sobre o passado glorioso de seus ancestrais, e nunca deixavam de se apresentar alegres e animadas para ele. De alguma forma, essas poucas informações nos passam a ideia de uma infância vazia de sentimentos e afetos, de aparências a serem mantidas como uma encenação teatral, do peso que um garoto órfão pode sentir ao se ver como um fardo a ser carregado.

Aqui nos caberia fazer uma breve apropriação da ideia de André Green (1988) da “mãe morta”. O autor diz: “A mãe morta é, ao contrário do que se poderia crer, uma mãe que permanece viva, mas que está, por assim dizer, morta psiquicamente aos olhos da pequena criança de quem ela cuida” (p. 239). No livro de McCullers, vemos que o capitão tinha não uma, mas várias “mães mortas”. A atmosfera de tristeza e angústia permanecia como uma sombra, sombra que era sentida por Penderton que, por seu lado, pôs-se em movimento similar ao das tias, numa identificação com elas. Isso nos leva à ideia de que Penderton, ainda criança acostumara-se a mascarar seus afetos e nessa manipulação dos sentimentos algo nele se perdera, algo ficara permanentemente desligado.

Green (1988) comenta que o fruto da relação da criança com a “mãe morta” são sérias dificuldades do indivíduo em estabelecer laços afetivos ou mesmo encontrar satisfação no trabalho. O autor ainda diz que: “um sujeito que ignora a depressão é provavelmente mais perturbado que aquele que ocasionalmente está deprimido” (p. 241). Essa constatação do analista nos parece retratar bem o tipo de caráter do personagem Penderton, que em momento algum da narrativa nos pareceu se incomodar com a farsa que é sua vida.

Entretanto, podemos fazer uma breve leitura laplancheana da visão de Green sobre a “mãe morta”. Podemos chamar a atenção para esta “morte” veiculada pelo olhar materno como algo repleto de desligação. Ou seja, o escasso investimento libidinal da mãe em relação à criança pode imprimir nela um excesso de elementos desligados, pois falta algo da síntese tradutiva que ligaria os elementos desligados da pulsão às traduções que dão suporte e apoio ao pequeno ser. Assim, vemos que no caso de Penderton, já existia uma fragmentação do objeto parental, já que são cinco tias. Mas as cinco parecem ser a mesma pessoa, pela forma de lidar com o menino. Provavelmente, como ele virá a ser quando adulto, essas tias possivelmente também funcionavam de forma autoerótica, pois eram solteironas em um contexto histórico e social em que não era permitido às mulheres expressar sua sexualidade fora do casamento. Isto nos leva a crer que já havia uma forte desligação dos elementos sexuais nas próprias tias.

Além disso, notamos uma contraposição forte neste *socii*: um excesso de desligação do sexual, que parece não poder ser traduzido, em oposição às rígidas traduções que exercem uma constrição extrema do sexual. Daí, só cabe ao sexual se manifestar de forma desligada, ou se pudermos usar este termo, sintomática, aumentando o mal-estar e a angústia concernentes ao sexual constricto. Isto fica claro quando vemos o resultado dessa relação “parental” em Penderton. Podemos apenas supor os tipos de fantasias veiculadas por essas tias, diante de uma criança órfã, a qual elas se veem responsáveis da noite para o dia. A tradução que nos cabe aqui não é a do amor, mas do ódio.

Interessante notar conteúdos transgeracionais das mensagens enigmáticas neste caso. Aqui, cabe fazer um apontamento sobre a crítica que McCullers faz da sociedade sulista de sua época, através do personagem Penderton e a breve história de seu passado. Numa sociedade decadente, devastada pela derrota na guerra civil e humilhada perante a força do capitalismo do Norte, a necessidade de apego a velhas traduções levou essa região do país a um retrocesso em termos civis. Sem querer nos alongar neste ponto, provavelmente de conhecimento comum, sabemos da violência da exclusão social em relação aos negros e aos homossexuais até a década de 1970. A autora aqui nos apontaria justamente para a transgeracionalidade de mensagens enigmáticas permeadas na cultura sulista, tendo como resposta traduções rígidas e impositivas aos seres.

A ironia da autora em relação aos ideais decadentes de sua região reaparece no desfecho do livro. Mesmo morto, o olhar do soldado ainda transmite um calor repleto de sensualidade que atrai o capitão. Talvez esse olhar “quente” remeta o capitão à falta de amor e

acolhimento sentidos na infância, sentimento que, em geral, reencontram-se nos braços da pessoa amada. Porém, o narrador nos disse que o capitão não sabia o que era o amor. Nunca experimentara essa síntese tradutiva, que integra as ligações do sexual num objeto total e coeso. Para ele só sobrou a fragmentação de um desejo puramente erótico e desligado de elementos estabilizadores de tradução. Diante de tanta persecutoriedade da pulsão sexual de morte, restou ao capitão matar seu objeto de desejo, encontrando mais uma forma de se autoatormentar e satisfazer seus impulsos perversos polimórficos.

Isso nos leva ao soldado Williams que, como comentamos, é um dos polos desse estranho triângulo sexual que se estabelece entre ele, o capitão Penderton e Leonora. No início do livro, conhecemos esse personagem que parece uma incógnita, tanto para seus companheiros de quartel e quanto para o leitor. Williams não compartilha hábitos e vícios comuns aos homens do exército. É calado, apático, não tem uma vida interior conflituosa, conforme nos conta o narrador. Até mesmo assassinou um homem, sem que isso se tornasse fonte de angústias ou remorsos. Sua mente nos parece uma folha em branco. Apesar disso, algo nele destoava de sua descrição: o olhar, do qual emana algo da ordem do animalesco. Já dissemos que esse olhar do personagem Williams nos remete à sexualidade perversa polimórfica, transbordante de sensualidade, que é o que nos parece efetuar, entre outros fatores, a obsessiva atração do capitão Penderton.

Por outro lado, o foco da atenção de Williams de forma alguma é o capitão, mas sim sua esposa, Leonora. Após a visão do corpo nu dela, algo sutilmente se transforma no soldado. Essa transformação é marcada pelo narrador, que comenta que desde seus oito anos de idade, Williams não sentia nenhuma vontade de se aproximar das mulheres. Essa transformação nos parece ser uma reativação do sexual já implantado nele. De acordo com aquilo que o narrador nos contou o soldado experienciava vivências de cunho sexual, mas de formas um tanto primárias. Exemplos disso são suas cavalgadas noturnas em que ele escolhia um local ermo para se despir e deitar-se na grama. A sensação da grama em contato com seu corpo provavelmente lhe causava um prazer, inegavelmente, de ordem sexual.

Em *Implantação e intromissão* (1992a), Laplanche diz que as mensagens enigmáticas provenientes do adulto são implantadas na criança através da derme psicofisiológica. Ou seja, o contato corporal por meio do toque na pele já desperta sensações na criança que são sentidas como excessivas. Apenas com a atividade tradutiva é que a criança poderá metabolizar essas experiências, cujo resultado são as traduções arcaicas do recalçamento originário. Esse parece ser o momento cristalizado no personagem Williams. Algo nos diz, pela descrição oferecida

sobre ele, que o soldado encontrava-se, ainda, nessa fase inicial do recalçamento. Dito de outra forma, acreditamos que o recalçamento secundário nele só ocorreu após a visão do corpo desnudo de Leonora e, ainda assim, de forma muito primitiva.

Vemos que o soldado encontra um objeto total e coeso em Leonora, mas esse objeto ainda lhe é muito inacessível no campo das representações. Depois da noite crucial em que Williams vê Leonora nua, o narrador nos diz que mesmo sem ele pensar sobre isso, algo em Williams é abalado, como se um sonho tivesse tomado conta dele. Pensamos que, a partir desse ponto da narrativa, Williams entra num novo processo de tradução, cujo resultado é sua atividade voyerista. Em outras palavras, esse personagem é o que mais nos remete à criança e suas experiências iniciais com o sexual. Williams seria, então, mais um representante literário da pulsão sexual desligada, mas que, no decorrer da narrativa vai gradativamente entrando no processo de tradução.

Assim, Leonora acaba por personificar um objeto coeso para Williams, que direciona para ela uma atividade sexual em transição, do autoerotismo rumo a um objeto externo. Já Leonora desconhece toda essa situação, tanto do desejo de seu marido em relação ao soldado, quanto do soldado em relação a ela. Esse personagem parece-nos ser uma caricatura da “dama sulista”, sob o olhar de McCullers. É vaidosa, desbocada, quase escandalosa, ou ao menos seus casos extraconjugais o são. Mas vemos que diante da frustração de ter se casada com um homem que não a ama nem a deseja, que nem mesmo a tolera, Leonora busca algum tipo de felicidade da forma como pode.

A voz de McCullers, através do narrador, transmite-nos a ideia de que a autora não gostava deste personagem, ou do que este representa. Porém, Leonora se mostra um personagem autêntico do ponto de vista de seu desejo. Ela quer ser amada e desejada, e termina por fim, encontrando a felicidade nos braços de Morris. Aliás, Morris parece ser um personagem complementar à Leonora. Ele também vive um casamento infeliz, também não é alvo do afeto e desejo de sua esposa, que nem mesmo se dá conta de que ele também perdera uma filha. Esses dois personagens, Leonora e Morris, nos parecem um interessante exemplo de como se podem retraduzir as perdas e frustrações que a vida impõe. Talvez, mesmo o rancor de McCullers contra esses personagens reflita uma inveja dessa capacidade de retraduzir o sentimento amoroso. A isso acrescentamos a forma como ela os retratou, como pessoas medíocres e superficiais.

Isso nos leva de volta ao outro casal complementar do romance: Alison e Anacleto. Se Leonora e Morris nos parecem um casal romântico, no sentido de que conseguiram aliar os

aspectos eróticos aos aspectos ligadores de síntese tradutiva, Alison e Anacleto estão mais voltados para o amor parental, inibido no aspecto sexual. Como analisamos no item anterior, ambos desempenham alternadamente o papel de mãe e o de criança, como se buscassem suprir as necessidades tanto autoconservativas, quanto pulsionais um do outro. Entretanto, da parte de Alison, podemos ver que ela desloca seu amor materno, frustrado, para Anacleto. Já da parte dele, podemos perceber o processo de desligamento que a separação materna impõe. Com a morte de Alison, Anacleto deverá aprender a dar continuidade a sua vida sem ela. Tomando o modelo de *Luto e melancolia* (1915/2010a), podemos inferir que uma saída possível para Anacleto seria internalizar elementos de Alison, identificando-se a ela e mantendo-a viva em si mesmo. Pelo narrador, vemos que Morris faz isso, ao manter Anacleto como seu criado. Talvez um processo similar ocorra nele, fazendo com que a antiga aversão pelo filipino se transforme em afeição. Gostaríamos de pensar que Morris tenha conseguido ver em Anacleto um filho, conforme sua esposa fizera, antes de morrer.

Desta forma, notamos que a complexidade anunciada na introdução deste capítulo, pode ser verificada nos diversos processos tradutivos e destradutivos, sempre associados em alguma medida, como encontrados nesses personagens. Alguns, como Alison e Penderton, demandaram mais nossa atenção, são mais complexos, enquanto outros, como Leonora, Morris e Anacleto, nos pareceram menos, mas pela própria narrativa oferecida por McCullers. Ela investe menos nas narrativas concernentes a esses três personagens. Nesse meio, encontramos Williams, que nos transmite muitos enigmas ainda por serem resolvidos, dada a pobreza tradutiva que encontramos nesse personagem. Só que isso não nos parece associado a uma superficialidade, pelo contrário, essa pobreza tradutiva nos faz pensar na dificuldade que cada um pode encontrar na transformação dos elementos dispersos e fragmentários da pulsão sexual de morte. Conforme Laplanche expõe em *Sublimação e/ou inspiração* (1999), essa transformação é a base fundamental do processo tradutivo, processo sempre incompleto, falho e parcial e que, no personagem Williams, vimos ser escapável, como a própria pulsão sexual que o invade. Assim, vimos neste capítulo uma prevalência da força da pulsão sexual de morte. Não obstante, esta nunca aparece completamente isolada, havendo nos personagens de *Reflections in a golden eye* (2000) elementos ou mais elaborados ou menos elaborados pelo processo tradutivo. Isso nos mostra que o conflito pulsional está intrinsecamente vinculado e que o dualismo de forças acarretam arranjos psíquicos particulares a cada um, mesmo na ficção.

Capítulo IV- *A balada do café triste* (2009)

Neste capítulo iremos abordar a última obra de McCullers a ser trabalhada nesta dissertação, a novela *A balada do café triste* (2009), considerada pelos críticos sua melhor obra. Seguindo nossos objetivos propostos, a ênfase aqui sobrecará nos elementos ligados da pulsão. Entretanto, lembremos sempre ao leitor que as pulsões sexuais de morte e vida nunca se manifestam de maneira isolada. Nesta novela, vemos uma maior condensação dos elementos sexuais/pulsionais na coesão do amor enquanto um laço afetivo; porém, a pulsão sexual de morte também irá comparecer, num processo similar ao do livro anterior. Aqui, ela virá como parte do processo de perda do objeto amado. Além disso, nesse conto poderemos ver outros reflexos do trabalho anterior, *Reflections in a golden eye* (2000), no qual as relações triangulares e impregnadas de maternalismo serão reatualizadas, indicando as necessidades tradutivas de sua própria autora, no movimento sublimatório que Laplanche (1999) indica com o nome de inspiração.

4.1 Era uma vez uma gigante...

Em sua autobiografia inacabada, McCullers (1999) conta que estava envolvida em outro projeto literário quando teve a inspiração para escrever esta novela. Um dia, num café no Brooklyn, Nova York, viu-se fascinada diante da visão de um casal ímpar: uma mulher extremamente alta acompanhada de um pequeno homem corcunda. Agitada por essa visão, a autora iniciou a escrita da novela *A balada do café triste* (2009), que lhe tomou apenas dois meses de trabalho, durante o verão de 1941.

Tendo dois livros recém-publicados e desfrutando ao máximo a popularidade e os contatos que esses lhe oportunizaram, McCullers (1999) vivia em meio ao ambiente intelectual e liberal de Nova York, mantendo amizades com indivíduos heterogêneos que iam do poeta homossexual W. H. Auden, e passavam pela *stripper* Gypsi Rose Lee, até a romancista Katherine Anne Porter. Entre seus relacionamentos na época, ela ainda mantinha

sua preferência por relações triangulares, apaixonando-se tanto por homens quanto por mulheres⁶¹.

A novela, como a obra anterior, foi primeiramente publicada na revista *Harper's Bazaar* em agosto de 1943, tendo sua primeira publicação em livro em 1951, pela editora Houghton Mifflin (McCullers, 1999). Em nossa exposição iremos recorrer à obra no original, numa publicação datada de 2001 da editora Penguin Books e à versão mais recente traduzida para o português pelo escritor brasileiro Caio Fernando Abreu, em edição datada de 2009, da José Olympio. Conforme temos feito até o momento, a versão traduzida será referenciada no corpo do texto, com a versão original seguindo em nota de rodapé.

Matlock- Ziemann (2009) comenta que este trabalho de McCullers tem uma estrutura de fábula⁶². Vamos enfatizar o aspecto alegórico que o conto de McCullers traz à tona, principalmente neste personagem que é Amélia. Já a “moral” veiculada nesta história terá que ser mantida em suspenso por enquanto.

“A própria cidade é melancólica”⁶³ (McCullers, 2009, p. 13), assim inicia esta novela, de acordo com o estilo de McCullers em transmitir de imediato o tom da narrativa e da história que irá contar. Como no romance anterior, vemos a organização de um grupo social condensada numa estrutura única, sendo aqui uma cidade vista como um organismo.

Assim, temos agora uma cidade pequena do Sudoeste norte-americano, onde nada há para se fazer, senão seguir andando até a estrada de Forks Falls para ouvir o canto dos prisioneiros⁶⁴. A cidade é povoada por pessoas e construções muito simples, e há apenas um prédio no centro da cidade, uma mercearia, cuja proprietária reside no andar superior. Por vezes, algum passante pode ter a oportunidade de ver a única janela do prédio que não está lacrada se abrir sutilmente, e vislumbrar um rosto pálido e assexuado, parecido com essas figuras comuns em sonhos estranhos. Essa pessoa tem olhos estrábicos, e seus olhos piscam

⁶¹ Nesta época estava envolvida com Anne Marie Clarac-Schwarzenbach, que já apresentava os sinais da falência psíquica que a levaria ao suicídio, e também num triângulo amoroso envolvendo seu marido Reeves e o músico David Diamond.

⁶² A fábula é uma estrutura narrativa em que é comum a presença de personagens irrealis, como animais falantes, e/ou com características sobrenaturais, como uma força ou capacidade excepcionais. A fábula também é reconhecida como portadora de uma mensagem moral a ser transmitida, como vemos em seu autor mais conhecido, Ésope.

⁶³ The town itself is dreary (McCullers, 2001, p. 7).

⁶⁴ Na tradução brasileira houve uma perda de sentido na tradução, que marcará o desfecho dessa história. Abreu preferiu a poética da narrativa, traduzindo: “caminhar até a estrada de Forks Falls para *ouvir as correntes dos prisioneiros*” (p. 14, grifos nossos). Entretanto, no original temos o termo “chain gang” cuja tradução mais próxima seria a gangue de prisioneiros, referência aqui aos trabalhos forçados como punição comum na época, em que os presos geralmente cantavam durante a tarefa. Pensamos ser extremamente importante chamar a atenção para esse dado, pois esse não só se refere ao final, mas também evidencia a balada referida no título.

“tão violentamente como se lançassem um ao outro sinais de ressentimento” (McCullers, 2009, p. 14) ⁶⁵.

Entretanto, a cidade nem sempre foi assim, tão morta e triste. Houve uma época que esse mesmo prédio foi fonte de alegria e fraternal comunhão. Era um café, gerido por sua proprietária, a senhorita Amélia Evans, mas o verdadeiro responsável pela descontração do ambiente era um corcunda chamado Lymon, primo de Amélia, cuja chegada à cidade transformou a todos. Isso, até a chegada de um terceiro sujeito, o vil ex-marido de Amélia, Marvin Macy, que, saído da prisão, retornou para se vingar e, por assim dizer, acabar com a festa.

O prédio, hoje abandonado, era de propriedade do pai de senhorita Amélia. Criada somente por este pai, Amélia tornara-se a mulher mais rica da região, gerenciando o armazém após a morte dele. Era uma moça extremamente alta, de porte físico masculino e musculoso, além de ter vários talentos. Excelente carpinteira e agricultora, ela também produzia um uísque de ímpar qualidade, limpo e penetrante, sobre cujo efeito o narrador diz:

Todo mundo sabe que, se uma mensagem for escrita numa folha de papel com sumo de limão, não ficará nenhum sinal dela. Mas, se o papel for exposto ao fogo durante um momento, as letras tornam-se castanhas e a mensagem começa a clarear. Imagine-se que o uísque é o fogo e que a mensagem é aquilo conhecido somente pela alma de um homem; então pode-se compreender o valor do uísque da Srta. Amélia. Coisas que aconteceram em segredo, pensamentos perdidos no fundo escuro da mente subitamente são reconhecidos e compreendidos (McCullers, 2009, p. 22) ⁶⁶.

O fato é que no uísque de Srta. Amélia há um caráter mágico, que ofereceria uma tradução instantânea aos enigmas não traduzidos pelo sujeito. Este caráter mágico, entretanto, não se restringia apenas ao uísque produzido por ela. Amélia também era ótima curandeira, conhecia os efeitos das ervas, e sabia manipular poções e criar pomadas. Atendia a cidade inteira em suas diversas mazelas, sendo sempre bem-sucedida em seus tratamentos. Apenas

⁶⁵ Exchanging with each other one long and secret gaze of grief (McCullers, 2001, p. 8).

⁶⁶ It is known that if a message is written with lemon juice on a clean sheet of paper there will be no sign of it. But if the paper is held for a moment to the fire then the letters turn brown and the meaning becomes clear. Imagine that the whisky is the fire and that the message is that which is known only in the soul of a man- then the worth of Miss Amelia's liquor can be understood. Things that have gone unnoticed, thoughts that have been harbored far back in the dark mind, are suddenly recognized and comprehended (McCullers, 2001, p. 12).

um tipo de mal-estar ficava fora do alcance de seus poderes medicinais: o problema feminino. A qualquer menção a estes, Amélia desconcertava-se e ficava muda de vergonha.

Os talentos de Amélia parecem comportar justamente o aspecto alegórico da fábula, conforme salientamos há pouco. Mas esses talentos extraordinários podem ser relacionados com a solidão vivida pelo personagem. Hage (2001) relaciona o trabalho artístico com o trabalho do luto. Para a autora a perda do objeto amado faz com que o sujeito remaneje suas traduções, de forma a conferir novas representações ao objeto, e não abandoná-lo de vez. Por esta razão, o trabalho do luto implica uma atividade psíquica similar à análise, já que o sujeito enlutado precisa reaver a história de suas relações com o objeto perdido, produzindo destruições e retradições e criando novas representações em relação a este. A ênfase aqui seria relativa ao ato de criar. Com Amélia, podemos supor que a perda do pai tenha mobilizado esse trabalho de luto, levando-a a criar com os elementos herdados dele: sua propriedade, seus campos de centeio, sua madeira. Ela mantém o pai vivo transformando-o nesses objetos extraordinários que ela cria, como o uísque e os medicamentos caseiros.

Apesar desse aspecto mágico de “supermulher”, a Srta. Amélia tinha um defeito terrível: poderíamos dizer que era uma pessoa mesquinha. Com exceção dos tratamentos médicos, ela não dispensava de graça nenhum fruto de seu trabalho; pelo contrário, estava sempre alerta quanto às pessoas, desconfiada que pudessem enganá-la, e envolvia-se em demandas jurídicas por ninharias. Amélia era, assim, uma mulher excêntrica e especial, que sabia impor seus poderes aos outros.

Talvez seja por essa última característica que o evento seguinte mobilizou tanto a atenção de seus conterrâneos: numa tarde preguiçosa, Amélia estava na porta de seu armazém, bebendo seu uísque na companhia de outros quatro camaradas da cidade, cada um com sua garrafa, comprada, aliás. Ao longe viram um vulto que se dirigia a eles. Pensaram, a princípio, ser um bezerro desgarrado. Conforme a figura se aproximava, vislumbraram um pequenino homem, de aproximadamente um metro de altura, com uma corcunda enorme sobre as costas. O esquisito homem trajava roupas esburacadas e empoeiradas e tinha uma cabeça enorme em relação ao corpo pequeno (McCullers, 2009).

O estranho aproximou-se do grupo, ofegante da caminhada, e perguntou por uma “tal” Srta. Amélia. Amélia lhe pergunta quem quer saber e o corcunda lhe explica ser filho da meia irmã da mãe da Srta. Amélia, Fanny Jesup, que falecera recentemente. Ele tira do bolso uma fotografia antiga, em que se via a figura manchada de duas meninas. Fowler (2009) comenta o fato de a ligação entre Amélia e Lymon ocorrer pela via de parentesco entre suas mães, mães

ausentes na narrativa, ou, ao menos na vida de Amélia. Sendo assim, o corcunda, chamado Lymon, seria primo da Srta. Amélia. Amélia escuta impassível o relato do corcunda, ofereceu-lhe seu uísque para beber, já que Lymon já se postava choramingando na beira do degrau da entrada, e pensa silenciosamente o que fazer. Para espanto dos companheiros, Amélia convida o primo para entrar e comer algo (McCullers, 2009).

Na cozinha, serve-lhe uma boa comida, que o corcunda devora em poucos minutos, enquanto ela o observa. Depois, ambos se dirigem para o andar superior, Amélia subindo os degraus vagarosamente com o corcunda tão próximo de si que o reflexo da luz projetava na parede uma única sombra, grande e disforme. Aqui inicia uma relação peculiar, que mobilizará a opinião de toda a cidade. Amélia e Lymon passam dias reclusos no casarão, com ela apenas saindo um pouco para resolver seus assuntos. Com a ausência da visão do corcunda e com a estranheza do ato de Amélia, em ser gentil com um estranho, a cidade passa a confabular o que poderia ter acontecido com o pequeno homem. E logo a maioria concorda: a Srta. Amélia haveria de tê-lo assassinado (McCullers, 2009).

A ansiedade curiosa dos cidadãos cresce num rompante, até o ponto que, após cinco dias do sumiço do anão, pessoas começaram a se postar nas portas do armazém, esperando descobrir o que estava acontecendo. Quando Lymon sai, com aparência saudável e satisfeita, todos respiram aliviados, mas nesse meio tempo, as fofocas que passaram a circular já se transformaram em outra coisa. Graças ao comentário da alcoviteira local, a suspeita agora era que aqueles dois “viviam em pecado” (McCullers, 2009).

Antes de seguirmos essa análise, temos que retomar alguns pontos que surgiram na narrativa do conto. Começamos pela Srta. Amélia, em seu estado de espírito antes da chegada de Lymon e depois do fim desta relação. O que nos é narrado primeiro, de forma bastante sutil, é o estado de espírito de Amélia no momento presente, quando a história que será contada já teve um fim. O narrador nos fala de uma figura de aspecto fantasmagórico, pálida, assexuada, cujo olhar estrábico parecia enviar sinais, de um olho ao outro, de rancor e ressentimentos. Temos uma figura desprovida de vida, enclausurada, vivendo aquilo que Rosolato (1999) chama de solidão suplício. Nesta, o sujeito busca prolongar a dor da perda ou separação de entes queridos de forma quase autopunitiva. O autor confere a esta condição uma origem na infância, em que a impossibilidade do sujeito de se ligar a um objeto bom, entendido aqui como objeto parental, leva-o a um isolamento de dimensão paranoica acompanhado de sentimentos de estranheza. Outra possibilidade de origem da solidão suplício seria a incapacidade da criança de se desligar da mãe, uma mãe cuja irreduzibilidade levaria o

sujeito a uma absoluta dependência, resgatando a ideia de Winnicott de “incapacidade de estar só”. Assim, as tentativas desajeitadas de se libertar dessa mãe onipresente levam o sujeito a fracassar em suas relações alternativas a essa relação, numa dificuldade de direcionamento das pulsões sexuais de vida. A análise deste aspecto em Amélia terá, por enquanto, que ficar em suspenso, pois sua causa ainda não relatamos.

De qualquer forma, quando a história começa, retrocedendo na narrativa, vemos que Amélia vivia muito bem, mesmo após a perda de seu pai, pai aqui que teria desempenhado o papel materno, já que a mãe não aparece na narrativa. Nesses tempos, Amélia vivia naquilo que Rosolato (1999) chama de solidão serena, solidão que seria o resultado da vivência asseguradora do bom objeto e sua conseqüente separação, supondo “uma superação do ódio em direção ao amor, uma relação diversificada com o objeto, um deslocamento dos investimentos do eu sobre os outros” (Rosolato, 1999, p. 97).

Na verdade, a solidão serena em Amélia corresponde apenas parcialmente à descrição de Rosolato. Vemos que os deslocamentos dos investimentos do ego são dirigidos àquilo que Laplanche (1999) chamou de inspiração, atividade sublimatória transcendente, produtiva e que o sujeito faz um tipo de atividade tradutiva bem sucedida, naquilo que capta o enigma e mobiliza os outros, o público da obra. Vimos isto nos produtos de Srta. Amélia, seu uísque autorrevelador, e seus remédios eficazes. Por outro lado, no que diz respeito a suas relações com os outros, vemos que Amélia é movida por certa avareza.

Belo (2011) em sua análise de alguns aspectos da avareza nos personagens literários Scrooge, de Charles Dickens, e Harpagão, de Molière, comenta a conhecida relação feita por Freud entre o dinheiro e as fezes. As fezes, como um primeiro produto do bebê, iriam gradativamente se associando aos produtos culturalmente valorizados que, de forma geral, acabam se condensando no dinheiro. Entretanto, o autor vai além ao incluir o adulto cuidador nesta cena, ou seja, as fezes adquirem seu valor pela atribuição do adulto cuidador. Estas seriam um presente do bebê para o adulto, que confere a elas uma importância narcísica desconhecida por ele mesmo.

Assim, Belo (2011) levanta a hipótese de que o avarento teria sido marcado por uma “infância afetivamente pobre” (p. 55), mobilizando nele uma defesa retentiva de seus produtos, em outras palavras, seu dinheiro. Por ter se deparado com a ausência afetiva do outro cuidador, o avarento teria investido seus elementos ligadores em si mesmo, mas com a consequência de não conseguir investir sua libido nas outras pessoas.

Em Amélia notamos estes dois aspectos, que nos parecem paradoxais: a solidão serena, conforme descrita por Rosolato (1999), e a avareza, sob a hipótese de Belo (2011). Mas, se no primeiro vemos que a solidão vivida de forma harmoniosa como fruto das boas relações com o adulto cuidador e no segundo vemos a avareza como possível resultado de uma infância pobre em termos afetivos, como conciliar estas características em Amélia? Levantamos a hipótese de que a avareza da personagem se liga a ausência materna, cuja origem não é esclarecida ao leitor em nenhum ponto da narrativa de McCullers e, de que a solidão serena, pode ser relacionada ao pai que, como veremos no decorrer do conto, era o objeto pleno de amor para Amélia.

Este amor encontrará uma nova via de escoamento com a chegada de Lymon, que, como comentamos brevemente, era seu parente por vias maternas. Talvez Lymon possibilite a Amélia um novo remanejamento das traduções vinculadas à mãe. Isso é sentido pela transformação que ocorre nela com sua chegada. A avareza vai gradativamente desaparecendo, dando lugar à abertura às novas relações.

A partir de sua relação com Lymon, Amélia passa a aceitar a intervenção do outro em sua vida, no caso, a de Lymon. No decorrer da narrativa, vemos que ela vai abrandando seu isolamento social, apresenta-se mais alegre, em um ritmo que culmina com a transformação de sua mercearia em um café. Esse é o efeito do amor que, como veremos a seguir, acarreta aspectos muito peculiares e particulares, tanto de identificações quanto de escolhas objetais.

4.2- Um estranho casal

A inusitada união entre Amélia e Lymon tem como fruto a criação do café, outro elemento inusitado, já que: “naquela cidade, as pessoas não estavam acostumadas a ficar juntas por puro prazer” (McCullers, 2009, p. 38). Acontece que o primo Lymon, ao contrário de sua parceira, era uma pessoa muito sociável. Ser alvo da atenção alheia era sua maior fonte de prazer, além de apreciar as provocações que fazia aos outros. Na verdade, os moradores da cidade, em sua maioria homens, não gostavam nada do pequeno corcunda. Achavam-no estranho e desconfiavam de suas intenções para com Amélia. Além disso, Lymon abusava da proteção dela e, por vezes, ultrapassava os limites de suas zombarias com os outros.

Esta situação era mantida por todos como um pacto silencioso: os cidadãos toleravam as chacotas e a presença de Lymon por respeito à Amélia e, também, pelo prazer de desfrutar

do ambiente acolhedor do café, do excelente uísque servido e da companhia de todos. O mesmo pacto pode ser vislumbrado na própria relação entre Amélia e Lymon: ela realizava todos seus os caprichos, inclusive ao transformar a mercearia no café, e ele lhe fazia companhia, ouvindo-a relembrar os bons tempos em que seu pai vivia. Além do mais, Lymon mostrava-se uma pessoa frágil e dependente, sofria pesadelos durante a noite, e tinha medo do escuro e um profundo pavor da morte.

Estas características nos chamam a atenção pela evidente inversão de papéis que McCullers operou para criar esse casal. Nos Estados Unidos usa-se o termo *queer* para se referir a pessoas que se apresentam como um gênero oposto àquele esperado culturalmente. Segundo o dicionário Longman, *queer* é: 1- MODA ANTIGA- estranho ou difícil de explicar; 2- fala ou comportamento estranho; sinônimo de louco- Adjetivo- *queerly*; substantivo- *queerness*” (p. 1292)⁶⁷. Não é à toa que este conto é frequentemente utilizado por autores da teoria *queer* para analisar as construções de gênero e as possibilidades deste. Como exemplo, temos o artigo de Matlock-Zieman (2009). Para tanto, vamos abrir uma espécie de parênteses para apresentarmos algumas ideias da teoria *queer* e também em que Laplanche pode nos auxiliar sobre a problemática dos gêneros.

Scott (1995) diz que o gênero é uma categoria de análise rica nas possibilidades que oferece, já que permite incluir a narrativa dos oprimidos e pesquisar as causas de sua opressão. O gênero é visto como um código cultural que é mantido de forma a manter as relações de poder, marcadas pelo patriarcalismo e pela heterossexualidade compulsória. Como método de análise, a teoria *queer* viria a se assemelhar ao método psicanalítico, desconstrucionista, já que se propõe a decodificar os códigos culturais que ditam os papéis de gênero.

Partindo da proposta de Judith Butler (2003), a teoria *queer* se apropria deste termo que remete aos ditos preconceituosos e excludentes em relação a minorias oprimidas (mulheres, homossexuais, transexuais). Ela se apropria deste termo pejorativo para deflagrar os mecanismos misóginos e homofóbicos da sociedade, como uma forma de provocá-la.

Ademais, encontramos ainda um conceito dentro da teoria *queer* que muito nos interessa, pela proximidade das ideias que iremos trabalhar, a seguir, de Laplanche. Como dissemos, Judith Butler (2003) pode ser considerada a pensadora que inaugurou o movimento da teoria *queer*, apresentando em seu livro críticas contundentes a pensadores que até então se

⁶⁷ Queer: 1- OLD FASHIONED strange or difficult to explain; 2 talking or behaving strangely. SYN- Crazy- Queerly- adj- Queerness- n

havia proposto discutir a feminilidade. Entre estes pensadores, figuram grandes nomes da psicanálise (Freud, Lacan, Kristeva) e da antropologia (Levi-Strauss), a respeito dos quais Butler alega terem sempre pecado por basear suas ideias no modelo masculinista e falocêntrico, gerando construções deturpadas por esses estarem gravitando em torno desse eixo central, tido como paradigmático.

Na discussão final de seu livro, Butler (2003) forja um conceito, necessário dentro de sua proposta de análise do gênero desvinculada do ideário falocêntrico: a performatividade. A performatividade seria, então, os gestos, atos e desejos produzidos na superfície do corpo, numa fabricação discursiva decorrente da construção cultural de cada gênero. O corpo aqui é um corpo passivo e passível destas inscrições que provêm de uma fonte cultural “externa” a ele. Sobre isso a autora comenta: “A distinção sexo/gênero e a própria categoria sexual parecem pressupor uma generalização do “corpo” que preexiste à aquisição de seu significado sexuado” (Butler, 2003, p. 185).

A performatividade transmite a ideia de encenação, concatenada pelo grupo social, cujo exemplo máximo é o travestismo: ao mesmo tempo em que a *drag* é um homem fazendo-se de mulher, sente-se, por outro lado, como uma mulher dentro de um corpo de homem, num movimento amplo e contraditório ao mesmo tempo, podendo-se dizer que a verdadeira identidade do ser se encontra nesta miscelânea. Com a ideia de performatividade Butler (2003) nos possibilita ir mais além, imaginando mulheres em corpos femininos desempenhando papéis de mulheres, assim como os homens, desmistificando qualquer centelha de biologicismo inerente ao sexo, como vemos em nossos dias em relação ao “mito” da maternidade na mulher, por exemplo.

A visão de Butler (2003), no entanto, se mantém na superfície daquilo que interessa à psicanálise: como a performatividade é transmitida e por quem. Aqui trazemos Laplanche (2007) em discussão recente realizada em seu último livro. Laplanche, conforme vimos em seus desdobramentos e avanços teóricos, vinha contribuindo nesta discussão desde a concepção de sua TSG, teoria que, tomando as críticas de Butler, não pode ser encarada como concebida dentro de um prisma falocêntrico e masculinista, já que toma o ser humano, em sua constituição como passivo, feminino, cuja identificação primária estaria relacionada à mãe, ou seja, a mulher.

Em *O gênero, o sexo e o sexual* (Laplanche, 2007) o autor começa com três formulações e uma proposição:

O gênero é plural. Ele é comumente duplo, masculino-feminino, mas isso não é por natureza. Ele é muitas vezes plural, como na história das línguas, e na evolução social.

O sexo é dual. Ele é tal como a reprodução sexuada, e também pela sua simbolização humana, que fixa e dilui a dualidade em: presença/ausência, fático/castrado.

O sexual é múltiplo, polimorfo. Descoberta fundamental de Freud, ele encontra seu fundamento no recalçamento, no inconsciente, na fantasia. Ele é o objeto da psicanálise.

Proposição: O sexual é o resíduo inconsciente do recalçamento-simbolização do gênero pelo sexo (Laplanche, 2007, p. 153) ⁶⁸.

Aqui, devemos notar bem a colocação da preposição *pelo*, indicando uma sobreposição. Assim, o recalçamento, tentativa sempre falha de simbolização e tradução é imposto pelo sexo anatômico, sexo que virá impor e oferecer ao sexual múltiplo uma organização a qual será o código cultural do gênero.

Apropriando-se do conceito de atribuição, de Robert Stoller, teórico psicanalista que muito contribuiu para a discussão de gênero nos anos 1960, Laplanche (2007) localiza na relação adulto/criança a transmissão de mensagens enigmáticas em relação ao próprio gênero, este como enigmático e conflitivo para o próprio adulto. A atribuição teria aqui um papel determinante, pois no ato do nascimento o gênero já é convocado. O gênero, então, seria anterior ao próprio sexo, recalçando os resíduos incompatíveis e produzindo esse ruído interno que se transformará no pulsional inconsciente. Expliquemos ainda: o gênero já foi traduzido e organizado por cada participante da dupla parental, tradução que ressoa em simbolizações da cultura, mas em simbolizações que também já foram remanejadas individualmente por cada um. Quando o sexo da criança é desvendado, o gênero já está operando aí, de formas até muitas variadas, conforme o desejo narcísico dos pais: se queriam um menino ou uma menina, se algo inesperado veio no lugar do idealizado, enfim, as configurações individuais são peculiares e inusitadas a cada um.

Retomando a assertiva laplancheana, vemos um grande avanço nas discussões de gênero, em geral desenvolvidas por acadêmicos das áreas de humanas, inclusive psicanalistas, mas estes comumente não dão atenção a esse aspecto, denominado por Laplanche (2007), de *socii* que designa a microssociedade em torno do *infans*, seus pais, avós, irmãos e afins. Como

⁶⁸ Le genre est pluriel. Il est d'ordinaire double, avec le masculin-féminin, mais il ne l'est pas par nature. Il est souvent pluriel, comme dans l'histoire des langues, et dans l'évolution sociale.

Le sexe est duel. Il est tel de par la reproduction sexuée, et aussi de par sa symbolisation humaine, que fixe et fige la dualité en: présence/ absence, phallique/castré.

Le sexual est multiple, polymorphe. Découverte fondamentale de Freud, il trouve son fondement dans le refoulement, l'inconscient, le fantasme. Il est l'objet de la psychanalyse.

Proposition: Le sexual est le résidu inconscient du refoulement-symbolisation du genre par le sexe.

à criança são atribuídas qualidades e características de gênero antes mesmo de seu nascimento, em face das possibilidades tecnológicas pré-natais, quando ela nasce, seu nome (que geralmente obedece a um gênero) já está escolhido, seu quarto já está decorado (rosa ou azul-bebê, conforme o resultado do ultrassom), a aparelhagem fantasmática dos pais já se põe em ação, imaginando aulas de balé ou futebol, e assim por diante.

Voltando à proposição laplancheana: “o sexual é o resíduo do recalçamento/simbolização do gênero pelo sexo” (p.153): o sexual é o pulsional, que na concepção de Laplanche é depositado no inconsciente através do resultado sempre falho do recalçamento/tradução (Laplanche, 1999). O recalçamento busca justamente abolir certas ligações que ofereceriam um sentido maior às mensagens enigmáticas absorvidas pelo meio (adultos, familiares, cultura), abolindo justamente os conteúdos conflitivos e francamente sexuais. Aqui, o autor indica que o que é recalçado é o gênero em sua pluralidade, recalçado *pelo* sexo anatômico, este imposto pela casualidade das junções cromossômicas dos pais, um enigma por si só, pois, ainda, não se pode escolher qual a anatomia dos filhos. Desta forma, vemos que o sexo anatômico, esta loteria não manipulável, irá ditar a atribuição do gênero, este atrelado socialmente e fantasmaticamente ao sexo anatômico. O gênero aqui entra como mais um na série de recalçantes/organizadores da multiplicidade perversa polimórfica do sexual. Este não só põe alguma ordem no sexual pulsional, mas também limita a ascensão de gênero, que é plural, como faz criticar McCullers na visão de Matlock- Ziemann (2009).

Matlok-Ziemann (2009) argumenta que, ao criar personagens que desafiam os limites do gênero, McCullers defende a ideia de que a ambiguidade é uma forma legítima de “ser no mundo”. Através da estrutura de fábula, ou da musicalidade própria da balada, o conto possibilita à autora criar este personagem excêntrico que é a Srta. Amélia, cujos poderes mágicos e características masculinas arrebatam os cidadãos da localidade, apesar do franco preconceito presente em relação à mulher. Para uma mulher da magnitude de Amélia, McCullers forja um companheiro masculino miniaturizado, de jeito infantil e feminino, o que para Matlok-Ziemann (2009) compõe a crítica da autora à sociedade patriarcal vigente.

Apesar de ter em vista um debate sobre a resistência à ideologia patriarcalista e heterossexualista, o artigo citado nos chama a atenção para o dado de que a comunhão sexual entre Amélia e Lymon, mesmo sendo inusitada, gera férteis incursões imaginativas nos cidadãos, nos leitores e nas articulações possíveis desta relação. Ademais, por mais surpreendente que seja esta união, ela nos parece possível. A própria McCullers deixa evidente seu desejo de ver em Amélia e Lymon uma união de base sexual. Na narrativa, a

inferência da fofqueira local é retomada, mostrando que o amor entre eles era evidente para a população da cidade.

Dito isto, em nossa análise defenderemos a ideia de que tanto Lymon quanto Amélia são seres possíveis dentro da identidade de gênero, e evitaremos, assim, como fazem alguns autores, sugerir homossexualidade ou bissexualidade aos personagens por causa, apenas, de suas aparências e gestos. Isto significa que se o gênero é plural e, seguindo a indicação de Butler (2003) deve ser encarado como uma performance, uma fabricação (ou uma tradução, segundo Laplanche), tanto individual quanto social, podemos ser um pouco críticos ao encarar que Amélia e Lymon são, respectivamente, uma mulher e um homem possíveis. Isso nos é confirmado pela relação amorosa e sexual engendrada entre ambos. Porém, também devemos correr o risco de nos contradizer, pois a análise do conto também apontará para os caminhos peculiares da pulsão sexual, ligada ou desligada, como veremos adiante. Nossa ênfase aqui seria não as aparências em si, mas a flecha do desejo sexual, que neste caso, irá percorrer tanto a heterossexualidade, a homossexualidade e a bissexualidade.

Seguindo a diante na narrativa da história, vamos contar um pouco mais para o leitor como era esta relação amorosa entre este par. A inversão dos papéis de gênero é mantida pela autora, com Amélia em seu papel masculino (protetora, provedora e autoritária) e Lymon em seu papel feminino (delicado, frágil, vaidoso e infantil)⁶⁹. Assim, Amélia se mostra a protetora constante e alerta de Lymon, saciando seus desejos e apaziguando seus medos. Já Lymon, que tem fortes características infantis, acalenta e diverte Amélia com suas graças, seu ânimo e sua dependência. Um dos trejeitos utilizados por ele, especialmente quando queria convencê-la de algo, era um movimento peculiar em que conseguia movimentar suas orelhas. Essa “graça” sempre a divertia e amansava, fazendo com que, fosse qual fosse o pedido feito, Lymon conseguisse o que queria.

A rotina do casal segue tranquila nos quatro anos seguintes. São companheiros e parecem, para o leitor e para os cidadãos do local, um perfeito par complementar. Mas existem várias dissimetrias que podem ser apontadas por um olhar mais atento. Não falamos aqui apenas das diferenças de tamanho, mas sim de uma dissimetria comunicativa. Isto pode ser notado nas poucas passagens em que McCullers nos mostra o casal conversando. Segue uma delas:

⁶⁹ Notemos que estas características femininas e masculinas não deixam de carregar conotações estereotipadas comuns em nossa sociedade até os dias de hoje.

- Ah, Law- ela dizia para Lymon- Naquele tempo eu dormia tão bem! Ia para a cama e, quando as luzes apagavam, eu já estava dormindo. Ah, como dormia bem! Parecia que estava afogada num caldo de melado quente. Então, quando amanhecia, papai entrava no quarto, punha a mão no meu ombro e dizia: “Acorda, pequena”. Um pouco mais tarde, a voz dele subia da cozinha: “Milho assado”, ele gritava. Ou “costelas de carneiro”; “ovos com presunto”. E eu descia correndo as escadas e me vestia ao lado do fogão quente enquanto ele tomava banho lá fora, na bomba. Depois íamos até a destilaria ou, então...

- Os bolos de milho esta manhã não estavam bons- o Primo Lymon dizia- Pareciam queimados por fora e crus por dentro.

- E quando papai traficava uísque, naquele tempo...

(...) A srta. Amélia nunca falava sobre seu pai com ninguém, exceto o Primo Lymon.

Essa era uma das maneiras como ela demonstrava seu amor por ele. Fizera dele seu confidente nos assuntos mais delicados e vitais. Apenas ele sabia onde a srta. Amélia guardava um mapa em que estava assinalado o lugar onde ela guardara alguns barris de uísque, perto dali. Somente ele tinha acesso aos talões de cheque e à chave da vitrine de relíquias. Tirava dinheiro da caixa registradora, grandes punhados de dinheiro, e gostava do barulho das moedas batendo dentro de seus bolsos. Ele era dono de quase todas as coisas na casa, porque, sempre que parecia triste, a srta. Amélia procurava alguma coisa para dar-lhe de presente: agora já não tinha quase nada que ela pudesse dar a ele⁷⁰ (McCullers, 2009, p. 55-56).

Neste trecho, podemos notar claramente a dissimetria comunicativa e desejante do casal. Para Amélia, o que importa é a presença de Lymon, com quem compartilha aquilo que verdadeiramente é precioso para ela: as lembranças de sua vida junto ao pai. Para Lymon, o que interessa são os bens de Amélia e o *status* social conquistado naquela cidade apenas por causa dela. Seu desejo, nesse momento, está voltado para o “tilintar das moedas no bolso”, no que podemos agregar uma pequena associação ao “tilintar das fezes” no vaso sanitário. Assim, os produtos de Amélia, relacionados a atividade anal, passam a ser oferecidos exclusivamente a Lymon, o que nos leva a crer na veracidade do amor sentido por ela.

⁷⁰ ‘Why, Law,’ she would say to Lymon. “Those days I slept. I’d go to bed as the lamp was turned on and sleep-why, I’d sleep like I was drowned in warm axle grease. Then come daybreak Big Papa would walk in and put his hand on my shoulder. “Get stirring, Little,” he would say. Then later he would holler up the stairs from the kitchen when the stove was hot. “Fried grits,” he would holler. “White meat and gravy. Ham and eggs.” And I’d run down the stairs and dress by the hot stove while he was washing at the pump. Then off we’d go to the still or maybe-’

‘The grits we had this morning was poor’, Cousin Lymon said. ‘Fried too quick so that the inside never heated.’ ‘And when Big Papa would run off the liquor in those days-’

(...) Miss Amelia never mentioned her father to anyone else except Cousin Lymon.

That was one of the ways in which she showed her love for him. He had her confidence in the most delicate and vital matters. He alone knew where she kept the chart that showed where certain barrels of whisky were buried on a piece of property near-by. He alone had access to her bankbook and the key to the cabinet of curios. He took money from the cash register, whole handfuls of it, and appreciated the loud jingle it made inside his pockets. He owned almost everything on the premises, for when he was cross Miss Amelia would prowls about and find him some present- so that now there was hardly anything left close at hand to give him (McCullers, 2001, 45-46).

Como viemos afirmando ao longo deste trabalho, o paradoxo psíquico está justo no embaralhamento dos conteúdos pulsionais desligados e ligados, em formas de funcionamento passivas ou ativas, entre enigma e tradução. Assim, vemos que tanto Amélia quanto Lymon desempenham, nesta relação, tanto o papel materno quanto o papel infantil. Isso fica mais claro com Amélia no papel de mãe. Seus cuidados para com o corcunda nos remetem aos cuidados autoconservativos que a mãe dirige à criança. Sabemos a partir da TSG, que o sexual irá ser depositado no outro justamente através destes cuidados. Pensando nisto, podemos pensar que Amélia veicula a Lymon mais do que apenas mimos e comidinhas, veicula algo de suas fantasias, de seus ideais e de seu sexual.

Isso nos leva ao aspecto sexual dessa relação aparentemente inócua. Conforme nos apontou Matlok-Ziemann (2009), Amélia pode engendrar uma relação sexual com este homem feminino e miniaturizado, que mais nos remete a uma pequena criança. Mas quem é essa criança?

Em outro artigo sobre este conto, Fowler (2009) nos aponta que o vínculo parental entre Amélia e Lymon era pelas vias maternas. Bem, apenas sabemos que a mãe de Amélia participa da história como um fantasma, ausente e presente ao mesmo tempo. A autora não nos oferece nenhum dado, mesmo sutil, sobre o que aconteceu com essa mãe. Inferimos disso que a mesma ignorância que McCullers impõe ao leitor, seja a mesma ignorância de Amélia sobre sua mãe.

Outro ponto enigmático na história é justamente o acolhimento de Amélia para com Lymon. Nossa sugestão aqui é de que, com a referência ao parentesco entre suas mães e a foto que Lymon lhe mostra, algo em Amélia é despertado. Aqui vemos um *après-coup* não só do sexual, mas como uma parte da historicização do sujeito, ou seja, o pedaço que falta à narrativa de Amélia: a mãe. A menção à mãe e algo de sua história (uma irmã, uma foto, um sobrinho) leva Amélia a hipnoticamente abrigar Lymon e levá-lo para casa, alimentá-lo e levá-lo para o quarto, na atividade francamente sexual que Matlok-Ziemann (2009) cogitou e que aceitamos como possível.

Assim, pensamos que através de Lymon, Amélia reencontra uma via para se relacionar com a mãe perdida. Em alguns momentos ela atua como mãe, acalentando e cuidando de Lymon, mas em outras a vemos na posição de criança seduzida, pois se há algo que Lymon faz é seduzir Amélia para usufruir de seus produtos. Assim, ela desempenha uma fantasia sobre sua origem em duas vias: cuida de Lymon como a criança que ela fora (papel ativo relacionado ao adulto) e recebe a sedução dele (papel passivo relacionado à criança).

Mas, falando em produtos e sua implícita relação com a analidade, retomemos o artigo de Belo (2011) acerca da avareza. O autor nos diz que o avarento é aquele que contém seus objetos fecais (o dinheiro, por exemplo) movido por algum abandono na tenra infância. Aqui, a ausência ou abandono do adulto, faria com que a criança retenha seus objetos como uma forma de investir em si aquilo que o outro não investiu: amor. Havíamos recorrido a esta ideia no início do capítulo para falar da avareza de Amélia. Mas tudo isso se transforma com a chegada de Lymon. Ou seja, com a possibilidade de retraduzir sua relação com a mãe, através do *après-coup* com a chegada de Lymon, Amélia passa a ter alguém para investir seu amor e doar seus objetos.

Desta forma, notamos que a criança em jogo nesta relação dinâmica é a própria Amélia, a criança que não fora, a criança que imaginaria poder ter sido, caso a mãe não lhe faltasse. Enfim, ela entra num movimento de reedição de suas origens atuando passivamente como depositária da sedução de Lymon e ativamente como o adulto cuidador.

Entretanto, isto é apenas sobre sua relação com a mãe. Na narrativa da história vemos que a “mãe” na verdade fora seu pai. Aqui, vemos a condensação dos diversos papéis parentais numa única pessoa. O pai foi o cuidador, o sedutor, o provedor e também único modelo de identificação de Amélia. Deste pai, extremamente amado por ela, notamos a franca identificação de gênero, que a faz agir de forma masculina, atuando com pulso firme em seus negócios e não dando abertura para nenhum homem se aproximar. Bem, ao menos não um homem em sua aparência externa. E aqui a coisa se complica um pouco e são nestas inversões de gênero e de vias de escoamento do sexual que a autora brinca.

Então, percebemos que a identificação com o pai cria em Amélia uma maneira de ser masculina. Entretanto, o único objeto sexual de sua vida é Lymon, que apesar de todas as características femininas, não deixa de ser um homem. Vemos que na relação sexual entre os dois, as inversões de gênero ficam de fora, levando-nos a crer na realização do ato sexual heterossexual. Porém, conforme dissemos acima, o ponto de atração de Amélia em direção à Lymon é a mãe. Isto nos leva a perceber uma bissexualidade em Amélia, pois mesmo com uma escolha de objeto heterossexual, o ponto de atração do objeto se dá por vias homossexuais, o desejo pela mãe. Isto provavelmente soará confuso, mas veremos a seguir que esta brincadeira com os gêneros e com os “sexuais” irá ser mantida por McCullers. Para isso, teremos que prosseguir na história e trazer o terceiro elemento que falta neste triângulo assimétrico: o homem que ousou tentar conquistar Amélia.

Sobre Lymon, notamos que as referidas características femininas são as mesmas descritas por Freud em *Introdução ao narcisismo* (1914/2010). Tradução cultural de gênero? Sabemos que Freud, apesar de extremamente inovador, não tinha a mesma ousadia em termos de convenções sociais. Mas vamos ver um pouco o que ele nos diz sobre o tipo narcísico, seja feminino ou não.

Para o autor (Freud, 1914/2010) o tipo narcísico é comumente encontrado nas mulheres e homossexuais. Mas é nas mulheres que Freud vê uma manifestação pura e genuína do narcisismo, especialmente quando ela entra na puberdade. Diz Freud:

Em particular quando se torna bela, produz-se na mulher uma autosuficiência que para ela compensa a pouca liberdade que a sociedade lhe impõe na escolha de objeto. A rigor, tais mulheres amam apenas a si mesmas com intensidade semelhante à que são amadas pelo homem. Sua necessidade não reside tanto em amar quanto em serem amadas, e o homem que lhes agrada é o que preenche tal condição. A importância desse tipo de mulher para a vida amorosa dos seres humanos é bastante elevada. (...) Pois parece bem claro que o narcisismo de uma pessoa tem grande fascínio para aquelas que desistiram da dimensão plena de seu próprio narcisismo e estão em busca do amor objetual (Freud, 1914/2010, p. 34).

Freud (1914/2010) segue dizendo que o fascínio sentido em relação aos seres narcísicos pode ser verificado em diversos casos, em que o narcisismo no sujeito se apresenta autossuficiente e inacessível, como: no bebê; em animais de rapina e gatos, que pouco se importam conosco; e em criminosos e humoristas, em que a coerência narcísica mantém longe qualquer coisa que possa diminuí-los. No caso de Lymon, por exemplo, o narrador comenta seu “ar de quem se tem em grande consideração” (McCullers, 2009, p. 40).

Não obstante, ao efetuarmos a inversão de gênero proposta pelo conto, veremos que Lymon, assim como a mulher narcísica descrita por Freud, mantém seu narcisismo inabalável e este é alvo de fascínio de Amélia, vista aqui como o homem que ama e preza seu belo objeto. Só que Lymon não é belo. Aqui podemos pensar que a referida opressão da vida sexual das mulheres nos tempos de Freud, aquela que o narcisismo vem compensar, em Lymon pode ser encarada como a compensação pela feiura e pela deformidade física, especialmente sua corcunda⁷¹.

⁷¹ Chamamos a atenção do leitor que, na narrativa do conto, o narrador geralmente se refere a Lymon como corcunda, e não como anão. Isso nos transmite a ideia de uma ênfase na deformidade física, que como veremos na sequência, tem seu reflexo na deformidade moral do personagem.

Outro ponto que notamos é que mesmo o ser narcísico não é tão autossuficiente quanto Freud (1914/2010) nos diz. Ele não se basta a si mesmo, pois sempre haverá outro objeto que pode vir a surtir este efeito de fascínio. Aqui, entraremos no ponto da narrativa em que um outro entrará na história, despertando justamente o interesse do narcísico personagem Lymon.

4.3- A quadrilha⁷²

Notamos, no início deste capítulo, que McCullers apresenta em seus trabalhos um tipo de narrativa que avança e recua no tempo, rompendo com a linearidade do tempo cronológico. Esse movimento nos parece próximo ao *après-coup* que, para Laplanche (1999), marca a historicização do sujeito a partir das reemergências do sexual que habita o inconsciente. No conto *A balada do café triste* (2009), temos um exemplo disso quando a autora faz uma interessante pausa para nos oferecer sua noção de amor. Essa pausa ocorre justamente no trecho em que o narrador reconhece o amor de Amélia por Lymon. O interessante é que, logo após esse parêntese na narrativa, McCullers irá introduzir o personagem Marvin Macy que, como anunciamos anteriormente, virá tumultuar essa relação. Outro ponto, que já adiantaremos, é que este trecho traz de forma muito clara, as dissimetrias das relações entre os três personagens.

Vamos reproduzir o trecho na íntegra, já que em nossa epígrafe apresentamos apenas um recorte:

Antes de mais nada, o amor é uma experiência conjunta entre duas pessoas, mas o fato de ser uma experiência conjunta não significa que seja uma experiência semelhante para as duas pessoas envolvidas. Há o amante e o amado, e cada um vem de mundos diferentes. Muitas vezes, o amado é apenas um estímulo para todo amor que, até então, permaneceu guardado no amante. E, de alguma forma, todo amante sabe disso. Ele sente em sua alma que o amor é uma coisa solitária. Ele aprende a conhecer uma nova e estranha solidão, e é este conhecimento que o faz sofrer. Portanto, há somente uma coisa que o amante pode fazer. Ele deve abrigar o seu amor dentro de si, da melhor maneira que conseguir; deve criar para si mesmo um mundo interior totalmente novo, um mundo intenso e estranho, completo em si mesmo. É preciso acrescentar que este amante do qual falamos não precisa necessariamente ser um jovem que economiza para comprar um anel de noivado; este amante pode ser homem, mulher, criança, ou qualquer criatura humana nesta terra.

⁷² Referência ao famoso poema de Carlos Drummond de Andrade.

O ser que é amado também deve ser descrito. As pessoas mais inesperadas podem servir de estímulo para o amor. Um homem pode tornar-se um velho caduco e continuar amando somente uma estranha garota que certa tarde viu nas ruas de Cheehaw, duas décadas antes. Um pastor pode amar uma mulher perdida. O ser amado pode ser trapaceiro, estúpido e cheio de maus hábitos. Sim, e o amante verá seus defeitos tão claramente quanto qualquer outra pessoa. Mas isso não afeta a evolução do seu amor. A mais medíocre das pessoas pode ser objeto de um amor selvagem, extravagante e belo como os lírios envenenados do pântano. Um homem bom pode ser o estímulo para um amor violento e degradado, ou um louco furioso pode fazer nascer na alma de alguém um carinho terno e simples. Portanto, o valor e a qualidade de qualquer amor só podem ser determinados pelo próprio amante.

Por essa razão, a maioria de nós prefere amar a ser amada. Quase todas as pessoas querem ser amantes. E a dura verdade é que, secretamente, a condição de ser amado é insuportável para muitos. O amado teme e odeia o amante, e com toda razão. O amante necessita desesperadamente da relação com o amado, mesmo que essa experiência não lhe cause senão sofrimento (McCullers, 2010, p. 42-43)⁷³.

Segundo a autora o amor é um sentimento que pode acometer qualquer ser humano, independentemente de idade, gênero ou credo. Porém, esse sentimento traz sofrimento ao amante e é sentido como invasivo pelo amado. Interessante que essa visão de McCullers sobre o amor vai, parcialmente, na contramão da de Freud. Em *Introdução ao narcisismo* (1914/2010), o autor diz exatamente o contrário dela sobre ser amado. Para Freud todo ser humano quer ser amado, já que: “ser amado representa o objetivo e a satisfação na escolha narcísica de objeto” (p. 45). Sobre o amante, vemos que as visões de ambos, Freud e McCullers, são próximas. Diz Freud:

⁷³ First of all, love is a joint experience between two persons- but the fact that it is a joint experience does not mean that it is a similar experience to the two people involved. There are the lover and the beloved, but these two come from different countries. Often the beloved is only a stimulus for all the stored-up love which has lain quite within the lover for a long time hitherto. And somehow every lover knows this. He feels in his soul that his love is a solitary thing. He comes to know a new, strange loneliness and it is this knowledge which makes him suffer. So there is only one thing for the lover do. He must house his love within himself as best he can; he must create for himself a whole new inward world- a world intense and strange, complete in himself. Let it be added here that this lover about whom we speak need not necessarily be a young man saving for a wedding ring- this lover can be man, woman, child, or indeed any human creature on this earth.

Now, the beloved can also be of any description. The most outlandish people can be the stimulus for love. A man may be a doddering great-grandfather and still love only a strange girl he saw in the streets of Cheehaw one afternoon two decades past. The preacher may love a fallen woman. The beloved may be treacherous, greasy-headed, and given to evil habits. Yes, and the lover may see this as clearly as anyone else- but does not affect the evolution of his love one whit. A most mediocre person can be the object of a love which is wild, extravagant, and beautiful as the poison lilies of the swamp. A good man may be the stimulus for a love both violent and debased, or a jabbering madman may bring about in the soul of someone a tender and simple idyll. Therefore, the value and quality of any love is determined solely by the lover himself.

It is for this reason that most of us would rather love than be loved. Almost everyone wants to be the lover. And the curt truth is that, in a deep secret way, the state of being beloved is intolerable to many. The beloved fears and hates the lover, and with the best of reasons. For the lover is for ever trying to strip bare his beloved. The lover craves any possible relation with the beloved, even if this experience can cause him only pain (McCullers, 1951/ 2001, p. 33-34).

É fácil observar que o investimento libidinal de objetos não aumenta o amor-próprio. A dependência do objeto amado tem efeito rebaixador; o apaixonado é humilde. Alguém que ama perdeu, por assim dizer, uma parte de seu narcisismo, e apenas sendo amado pode reavê-la. Em todos esses vínculos o amor-próprio parece guardar relação com o elemento narcísico da vida amorosa (p. 46).

Para evitar ou se defender desse sofrimento, McCullers aconselha o amante a criar um mundo novo, fechado em si mesmo, pois pressente que o amante pode facilmente vir a ser rejeitado. Esta seria a triste e sábia apreensão da realidade amorosa por parte da autora: a não reciprocidade entre os sentimentos humanos. Mas é com sua constatação de que “ser amado” é intolerável para o sujeito que McCullers traduz a não correspondência amorosa no humano⁷⁴. Mas como isso seria possível?

Em *Os instintos e seus destinos* (1915/2010b), Freud diz que a oposição “amar-ser amado” implica numa transformação da atividade (amar) em passividade (ser amado). Essa passividade pode ser encontrada na situação originária, em que o adulto cuidador ama a criança, que recebe esse amor passivamente. É na atividade amorosa do adulto, seus cuidados, seu suporte físico, que o sexual inconsciente será implantado na criança. Seguindo os pressupostos da TSG, podemos pensar que a passividade em “ser amado” reativa a experiência primária e, com esta também, os conteúdos não metabolizados do recalçamento originário. O amor do outro é sentido como invasivo, conforme fora invasivo o sexual do outro primordial.

Talvez Freud (1914/2010) esteja certo ao pensar que o humano quer ser amado. Esse engano é muito comum na fala de pacientes que se queixam de não encontrar o amor em suas vidas. Porém, nos parece que esse amor demandado já tem um objeto fixado. Queremos ser amados por quem amamos, e não por qualquer um. Da mesma forma na situação originária, a criança não pode escolher os adultos que se encarregam dela, nem mesmo os que a amam. Esse problema humano retorna na clínica em queixas do tipo “não fui amado (a) por minha mãe (ou pai)”. Enfim, parece que é a atividade que comanda tanto o amar como o ser alvo do amor de alguém, infiltrando-se na passividade e buscando determinar quem é o amante. A

⁷⁴ Vamos apenas pontuar que essa constatação não nos parece uma regra generalizante, já que existem casais que retribuem genuinamente o amor de um para com outro. Na obra de McCullers encontramos pelo menos um: Leonora e Morris, de *Reflections in a golden eye* (2000).

passividade originária, recalcada, passa a ser revivida no “ser amado” e sentida como intolevável.

No conto de McCullers, essa pausa narrativa sobre o amor é necessária justamente para introduzir essa problemática nos personagens. Sabemos que Amélia ama Lymon, mas o afeto retribuído por ele dificilmente nos parece amor. Estaria mais próximo da usura e da necessidade da proteção que ela lhe dispensa. Logo após falar sobre o amor, o narrador faz outra digressão no tempo para contar a história do casamento de Amélia e introduzir o personagem Marvin Macy, seu ex-marido.

Marvin era o jovem galã arruaceiro da cidade. Delinquente, roubava as pessoas e torturava os animais. Seduzia as garotas com sua beleza, para logo descartá-las. Essas atitudes “ímorais” podiam ser justificadas por seu passado de abandono e maus-tratos. Filho de família pobre e numerosa, ele e seus sete irmãos foram abandonados pelos pais, quando ainda muito pequenos. Dos filhos, apenas Marvin e seu irmão Henri, sobreviveram ao abandono e à pobreza. Estes um dia, foram acolhidos por uma senhora, Mary Hale, que os criou e os amou como uma verdadeira mãe. Henri aceitou essa “adoção”, tornando-se um rapaz bom e zeloso, mas Marvin continuou simplesmente terrível. Isso até o dia em que conheceu Amélia (McCullers, 2009).

Fascinado por ela, Marvin sofreu uma transformação, surpreendente até para ele. Passou a agir corretamente com as pessoas, começou a trabalhar, ajudava os idosos e deixou de ter interesse por outras mulheres. Começou a cortejar Amélia, que pouca atenção lhe dava. Mas, para espanto geral, quando ele a pediu em casamento ela aceitou. Esse foi o estranho casamento de Amélia, que ninguém entendeu por que ocorreu, muito menos, por que acabou apenas dez dias depois da cerimônia (McCullers, 2009).

Casam-se e Marvin vai morar com ela no casarão. O pai de Amélia já havia morrido, portanto eram só os dois na casa. Empolgado com as núpcias, Marvin a esperou a noite toda, na primeira e nas outras nove que se seguiram. Amélia nunca o procurou. Passava os dias ocupada com seus afazeres cotidianos e pouco se importava com o marido. No décimo dia, Marvin perdeu a paciência. Tomou um porre e tentou encurralar sua noiva, pois a desejava a qualquer custo⁷⁵. Amélia simplesmente lhe deu um soco, que o fez cair no chão. Depois disso,

⁷⁵ Apenas para apontar a força do desejo de Marvin por Amélia retomamos o que o narrador conta sobre esses dez dias de casamento. Uma das manobras de Marvin para mostrar a Amélia seu amor é a doação de todos os seus bens financeiros ganhos durante os dois anos em que trabalhou e cortejou Amélia. Aqui, o dinheiro novamente entrar como prova de amor ao outro, assim como Amélia faz com Lymon.

Marvin foi embora. Fugiu da cidade e, pelo que o povo ficou sabendo depois, voltou automaticamente para sua vida de crimes e arruaças (McCullers, 2009).

Quando Amélia recebe, pelo irmão dele, Henri, a notícia de que Marvin saíra da prisão, seis anos já haviam se passado, anos em que ela vivera harmonicamente com Lymon. Ela fica apreensiva no mesmo instante, talvez imaginando uma possível visita do ex-marido, ou mesmo uma vingança dele. Lymon, por outro lado, fica muito interessado na história do casamento e em quem seria esse sujeito de tão má reputação. Quando Marvin efetivamente chega à cidade, a primeira coisa que faz é ir até o café. Ele e Amélia se olham e se percustram como dois animais selvagens, preocupados em demarcar seu território. Mas algo inesperado para ambos ocorre: Lymon se vê irremediavelmente fascinado por Marvin. Desde seu primeiro encontro no café, o corcunda passa a seguir Marvin pela cidade toda, tentando seduzi-lo com as mesmas gracinhas com que seduzira Amélia (McCullers).

Assim, vemos que o trecho sobre o amor não só serve para McCullers expressar sua tradução do que é esse sentimento, mas também para preparar o leitor para a história que se seguirá. Amélia ama Lymon que ama Marvin que ama Amélia. Mas nenhum deles aceita o amor que lhe é endereçado, conforme o narrador avisara, implicitamente, ao discorrer sobre o amor.

A situação entre os personagens cresce, no conto, em um ritmo acelerado. Lymon, completamente absorvido por seu fascínio por Marvin, passa a deixar Amélia de lado. Não lhe faz mais companhia, não come os alimentos que ela lhe prepara. Até mesmo o cotidiano do café não lhe interessa mais. Com isso, Amélia passa a ficar cada vez mais apreensiva e aflita, já que sente internamente que está para perder seu amado objeto de mimos e cuidados. Através da narrativa de McCullers, vamos testemunhando a aflição de Amélia, que lança mão de todos os meios possíveis para atrair a atenção do corcunda. Assim, vemos que ela recorre a uma tática interessante: começa a usar um vestido vermelho que antes usava apenas em ocasiões especiais, como forma de atrair a atenção de Marvin (McCullers, 2009).

Já Marvin nos parece viver toda essa situação de forma bem confortável. Ele percebe o temor de Amélia acerca de Lymon e continua, prazerosamente, frequentando o café e atraindo o corcunda. Mesmo não o tolerando e o tratando mal, Marvin vê no interesse de Lymon por ele a maneira perfeita de se vingar de Amélia, ferindo-a justamente no ponto em que ela o ferira: negando-lhe seu objeto de amor. Ele também nota a manobra de Amélia em atraí-lo, tentando feminilizar-se, mas não se deixa abalar com isso (McCullers, 2009).

De maneira quase cômica, McCullers vai gradativamente acelerando o ritmo de sua balada. Até o ponto em que os personagens Amélia e Marvin se confrontam numa batalha física. A luta não é anunciada de antemão, mas pressentida por todos, de forma que, quando os combatentes se encontram, toda a população da cidade já havia preparado o grande pavilhão do café para o confronto, todos esperando ansiosos pelo combate e apostando no possível vencedor. Obviamente, Amélia era a aposta geral (McCullers, 2009).

A luta se inicia, com os lutadores desferindo golpes certos um no outro. Mas no decorrer do combate, Amélia vai conquistando território, cansando Marvin que vai dando sinais de fraqueza. Quando ela está a ponto de acabar com o inimigo, Lymon, que observava tudo maravilhado, pula nas costas dela, possibilitando a Marvin derrubá-la. Derrotada no chão de seu café, Amélia ainda ouve os cidadãos saírem, enquanto Marvin e Lymon destroem o lugar. Após esse desfecho, ambos fogem, mas ficamos sabendo pelo narrador que Marvin logo abandona Lymon, talvez até vendendo-o para um circo (McCullers, 2009).

Desfalecida no chão do café, Amélia se vê destruída pela traição do primo. Algumas senhoras da cidade até se oferecem para ajudá-la a arrumar a bagunça, mas ela recusa a ajuda e busca se reerguer sozinha. Espera alguns anos pela volta de Lymon, mas isso nunca acontece. Fecha-se na casa, vedando todas as janelas, com exceção de uma, no andar superior, a mesma janela referida no início do conto em que alguém pode, ocasionalmente, ver um rosto pálido e assexuado com dois olhos tão vergados que parecem se comunicar um com o outro, enviando sinais de ressentimento (McCullers, 2009).

Bem, até o momento temos uma familiaridade maior com Amélia e Lymon, que já atuavam na narrativa do livro. Marvin é o elemento, por assim dizer, novo, já que surge concretamente apenas no final da história, atuando antes apenas como uma espécie de fantasma. Sobre sua história, o narrador faz um comentário que ilustra bem a sua vida infantil. Diante dos maus-tratos parentais e do concomitante abandono, McCullers diz: “Os corações das crianças pequenas são órgãos delicados. Um começo cruel neste mundo pode deformá-los de maneiras muito estranhas. O coração de uma criança machucada às vezes pode encolher, tornar-se seco e duro como o caroço de uma fruta” (p. 46)⁷⁶.

O personagem Marvin teria experimentado aquele tipo de sedução que Laplanche, em *Implantação e intromissão* (1992a) denomina de *intrometida*, ou seja, um tipo de sedução

⁷⁶ But the hearts of small children are delicate organs. A cruel beginning in this world can twist them into curious shapes. The heart of a hurt child can shrink so that for ever afterward it is hard and pitted as the seed of a peach (McCullers, 2001, p. 36).

parental na qual os adultos envolvidos com a criança transmitem seus conteúdos sexuais inconscientes de forma agressiva e extremamente desligada. Faltando-lhe a face tradutiva do amor objetal do adulto, Marvin teria se tornado este ser vil e criminoso, sem nenhuma consideração com o outro, da mesma forma que seus pais.

Não obstante, vimos na história que ele se transforma a partir de sua paixão por Amélia. O que teria ela para operar tão radical transformação em Marvin? Vimos no subitem anterior que Amélia tornara-se uma mulher peculiar em seu jeito de ser, como resposta a própria história de sua vida: uma menina criada apenas pelo pai, cuja ausência materna constituiu-se num fantasma perpétuo. Interessante notarmos que a masculinidade do ser de Amélia pôde vir a ter um efeito de fascínio em Marvin, este um sujeito aparentemente muito viril.

Como referimos anteriormente, parece que é justamente com esses jogos de inversão de gêneros e de sexualidades que McCullers brinca. Lembramos que ela própria era bissexual, casada com um homem bissexual, e vivendo uma relação em que ambos sempre buscavam introduzir um terceiro para ser compartilhado. Assim, a história deste conto parece remeter diretamente a conteúdos persistentes em sua vida, os quais ela estaria buscando traduzir. Evitando fazer, agora, uma psicobiografia de McCullers, o que não é nosso objetivo, vamos apenas apontar que a história aqui narrada parece-nos conter a singularidade da vida amorosa da autora. Dito isto, vejamos o que mais podemos destacar desta situação.

No artigo *Castração e Édipo como códigos e esquemas narrativos* (2007), Laplanche comenta que o complexo de castração tem uma dupla posição: de um lado como parte da simbolização humana referente à diferença anatômica dos sexos, de outro como parte de um esquema narrativo maior: o complexo de Édipo. Para o autor, o complexo de Édipo é um esquema articulado em traduções introduzidas para a criança por meio do contato com os adultos que a rodeiam. Assim, notamos que o Édipo para Laplanche é uma forma elaborada de conter os elementos desligados da pulsão, articulando o sexual parasitário do inconsciente numa trama de sínteses que auxiliam a criança a entrar na cultura.

Contudo, vamos retomar o trabalho no qual o autor desarticula as tramas edípicas, que é *Problemáticas I: a angústia* (1998). Laplanche comenta que, seguindo a lógica de Freud sobre o Édipo “normal”, quando o menino renuncia ao amor materno diante da ameaça de castração, para renunciar a este objeto a criança precisaria introjetar a mãe dentro de si (segundo o modelo de identificação de *Luto e melancolia*) levando-o a uma identificação com a mãe. Isso faria com que o denominado Édipo “positivo” ou “normal” de Freud resultaria

numa inversão do alvo sexual, ou seja, uma homossexualidade. Mas, de fato, o que nos interessa nesse texto de Laplanche é que o autor aponta-nos a bissexualidade inerente à criança durante a vivência do Édipo, não importando muito se é uma menina ou um menino. Ademais, a ambiguidade em relação aos objetos parentais está presente também em relação ao pai, visto tanto como modelo de identificação quanto como um obstáculo ao amor objetual pela mãe.

Assim, vemos que a experiência subjetiva do Édipo é permeada por identificações ambíguas e também por escolhas de objetos ambíguas. Apenas para lembrar, apontemos a característica de não contradição presente no inconsciente, que faz com que o sujeito não despreze um objeto por determinadas atribuições contraditórias. Então, as coisas se complicariam nos sistemas pré-consciente e consciente, estes sim marcados pelas elaborações tradutivas que filtram os conteúdos dispersos do inconsciente. Provavelmente por este mesmo motivo que a situação colocada no conto de McCullers nos confunda, como também a confundia, pois são os elementos contraditórios presentes no inconsciente que tropeçam em nossas tentativas de traduzir esse embaralhamento de gêneros e sexualidades.

Portanto, vamos desarticular essa trama entre os personagens por partes. Primeiro, vamos retomar um pouco do que foi dito por nós sobre Amélia. Vimos que Amélia teve um único objeto parental: seu pai. A mãe ficou eternamente cristalizada em sua fantasia, como um fantasma presente e ausente ao mesmo tempo. Já apontamos para a possível identificação de Amélia com seu pai, único modelo disponível para ela. Isso, associado ao fato da mãe ser um eterno enigma, a teria levado a uma escolha de objeto homossexual, até porque parece-nos que o que a liga a Lymon é a busca por um laço concreto com algo que tem relação com a mãe. Porém, Lymon, por mais feminino que seja, não deixa de ser um homem anatomicamente, levando-nos a crer que o ato sexual engendrado por ambos é heterossexual. Se agregarmos a isso tudo a constatação laplancheana de que o Édipo é um esquema narrativo que põe em evidência a bissexualidade, podemos concluir que Amélia opera uma condensação entre seus objetos parentais, pai e mãe, encontrando em Lymon um objeto que comporta fragmentos de ambos. Aqui, podemos notar os elementos da pulsão sexual de morte, cujo objeto é parcial e fragmentário, associada a algum grau de síntese, esta como resultado das experiências do sujeito e suas tentativas tradutivas.

O interessante é que Marvin parece ter muito mais em comum com Amélia do que ela percebe. Vejamos sua possível síntese edípica. Segundo o narrador:

Ele fora uma das sete crianças não desejadas por pais que dificilmente poderiam ser chamados de “pais”, eram apenas uns jovens selvagens, que gostavam de pescar e vaguar pelo pântano. Cada uma das crianças, e havia uma nova todo ano, significava apenas outro aborrecimento. À noite, quando voltavam para casa, eles olhavam para os filhos como se não soubessem de onde tinham saído. Se as crianças choravam, apanhavam, e a primeira coisa que aprendiam no mundo era a procurar o canto mais escuro da casa para esconder-se bem. Andavam tão magrinhos que pareciam pequenos fantasmas brancos, e não falavam nunca, nem mesmo entre si. Finalmente, foram abandonados pelos pais e entregues à caridade da cidade⁷⁷ (McCullers, 2009, p. 45).

Neste trecho, o narrador deixa claro o tipo de “relação” existente entre os pais e Marvin. Notamos nesta a falta daquilo que Bleichmar chama de suporte narcisizante, ou seja, o investimento libidinal (amoroso) do adulto em direção à criança. As necessidades autoconservativas dessas crianças mal eram sanadas, já que diante de choros “seus pais apenas agrediam mais”. Apontemos aqui que a pulsão sexual desligada emergiu intensamente nesse *socii*, sobrepondo-se com força ao autoconservativo. De fato, vemos na narrativa que o personagem Marvin funcionava desse mesmo modo, por meio da obtenção intrusiva de prazer sádico que impunha ao outro. Mas, com a emergência de seu amor por Amélia algo muda. Notemos que o narrador se refere aos pais de Marvin sem discriminar mãe e pai, dando-nos a sensação de que esses “jovens selvagens” eram similares a ponto de serem condensados como um só. Este é um primeiro ponto em comum com Amélia, a condensação das figuras parentais, independentemente de papel de gênero ou diferença sexual anatômica.

O segundo ponto comum entre Amélia e Marvin é justamente na escolha de objeto peculiar que fazem. Marvin busca por um objeto heterossexual, uma mulher, mas a mulher escolhida em muito nos remete a um homem, em seu modo de ser e em aparência⁷⁸. O que importa é que nessa escolha fica-nos claro o embaralhamento das figuras parentais condensadas numa mesma pessoa: uma mulher com aspecto de homem. Caso tivesse

⁷⁷ He was one of the seven unwanted children whose parents could hardly be called parents at all; these parents were wild younguns who liked to fish and roam around the swamp. Their own children, and there was a new one almost every year, were only a nuisance to them. At night when they came home from the mill they would look at the children as though they did know where they had come from. If the children cried they were beaten, and the first thing they learned in this world was to seek the darkest corner of the room and try to hide themselves as best they could. They were thin as little white-haired ghosts, and they did not speak, not even to each other. Finally, they were abandoned by their parents altogether and left to the mercies of the town (McCullers, 2001, p. 35).

⁷⁸ O leitor deve estar pensando que estamos novamente nos contradizendo, já que dissemos que não faríamos atribuições de sexualidade com base em papéis de gênero. Por outro lado, essa ciranda amorosa parece nos apontar para a necessidade de descolar do gênero as atribuições sexuais, ou seja, mesmo existindo uma identidade egoica de gênero circulando na dinâmica do sujeito, esta não necessariamente determinará a escolha do objeto sexual.

conseguido conquistar Amélia, Marvin teria engendrado com ela o mesmo tipo de ato sexual que ela tem com Lymon: um laço heterossexual.

Aqui encontramos os elementos desligados da pulsão sexual de morte, o prazer sexual, já elaborado por sínteses tradutivas muito peculiares, mesmo se tratando de personagens fictícios. Assim, vemos que Amélia e Marvin tem muito em comum, mas eles não se identificam. O que acontece é que Amélia nunca quis se assujeitar ao desejo do outro, pelo menos até a entrada de Lymon em sua vida. Já Marvin a desejou e amou e, com a frustração desse amor, o sentimento retornou a uma etapa anterior, ao ódio. Aqui, o ódio parece-nos se relacionar com aquilo que Freud apontou em *Os instintos e seus destinos* (1915/2010). Com a impossibilidade de amar o objeto, o sujeito retorna a uma fase anterior do desenvolvimento, em que suas relações eram marcadas pelo ódio perante as renúncias pulsionais que a realidade externa impõe.

Possivelmente, assim como Amélia reatualiza seu relação com a mãe por meio de Lymon, Marvin tenha reatualizado com ela sua busca pelo amor parental, o qual, vimos foi apenas da ordem da intrusão. Mas o que vemos no conto é o amor de Marvin por Amélia retraduzido em ódio e em vingança, diante da impossibilidade de retraduzir o sentimento amoroso. Ela percebe isso quando teme pelo encontro de Marvin com Lymon, como se já soubesse que o ex-marido a atacaria justamente neste ponto: roubar seu objeto amado. Marcada pela culpa, Amélia até procura encontrar uma solução para escapar da vingança. Quando ela passa a usar o vestido vermelho, numa tentativa de atrair o interesse de Marvin sobre si, parece-nos que ela estaria disposta a aceitar o marido apenas para manter Lymon junto de si. Aqui, sim, teríamos um conflito edípico completo: aceitar e, talvez, até amar o rival para manter o objeto amado, implicando numa renúncia de ter o objeto inteiramente para si.

Mas isso não acontece, Marvin quer vingança e, agregado a isto, Lymon não ama Amélia. E é neste não-amor de Lymon por Amélia que Marvin atua sadicamente, já que também não tem interesse pelo corcunda a não ser a possibilidade de se vingar da ex-mulher. Vingança que parece-nos reatualizar e englobar uma possível fantasia infantil contra seus pais intrusivos. Retomando o complexo de Édipo, vemos que o trio de personagens não alcança o estatuto de uma triangulação tipicamente edípica, pois aqui falta a identificação e a ambivalência afetiva em relação ao terceiro, o pai. O que o conto nos sugere é que apesar de

atravessados pelo Édipo⁷⁹, os personagens do conto vivenciam a reemergência de algo anterior, uma relação pré-edípica.

Deixando de lado as traduções de gênero, já que as palavras mãe e pai fazem referência direta a um papel construído culturalmente e ligado à diferença sexual anatômica, talvez no que se refere ao amor a “mãe” tenha papel determinante. Segundo Kristeva:

Vivemos numa civilização em que a representação *consagrada* (religiosa ou leiga) da feminilidade é absorvida pela maternidade. Contudo, vista mais de perto, essa maternidade é o *fantasma* que alimenta o adulto, homem ou mulher, de um continente perdido: trata-se ainda por cima menos de uma mãe arcaica idealizada que de uma idealização da *relação* que nos liga a ela, ilocalizável- de uma idealização do narcisismo primário (Kristeva, 1988, p. 269)

“Mãe”, seja uma mulher ou um homem, dois homens ou duas mulheres ou mesmo um grupo de pessoas, esta tradução que hoje em dia vemos ser desligada gradualmente da mulher como seu único avatar, é sobre essa “mãe” que o sentimento amoroso se funda. Da mesma forma como o “pai” tornou-se em nossa cultura o representante da lei, como vemos, por exemplo, na obra de Kafka. Mas, até em Kafka podemos notar uma busca pelo amor paterno, mesmo não sendo o “amor” uma temática explícita deste autor.

Sem nos desviarmos do assunto, o que queremos chamar a atenção é que no conto de McCullers podemos notar a reemergência de algo anterior ao complexo de Édipo, este como um esquema narrativo que requer maior elaboração tradutiva e trabalho psíquico. O *après-coup* do narcisismo primário dos tempos em que nossas lembranças se misturam com fantasias e com relatos de terceiros e que se cristaliza como um “paraíso perdido”.

No caso de Marvin, vimos que o amor por Amélia o possibilita retraduzir algo desse narcisismo perdido, no caso nunca vivido, mas mesmo assim muito desejado. Ele se transforma com o sentimento por ela. Mas com a frustração deste, Marvin retorna ao já conhecido, àquilo que fora traduzido e que o possibilitava ter uma vida repleta de prazeres, reeditando sua própria “novela familiar”. Temos também o aspecto apontado acima, a possível atuação de uma fantasia sádica e vingativa contra os pais intrusivos que, aqui, parecem ter antecipado a rejeição dele por Amélia.

⁷⁹ Lembremos, novamente, ao leitor que necessitamos ter a liberdade de usar a linguagem psicanalítica para trabalhar com esses personagens, mesmo soando absurdo dizer que um ser fictício teve um Édipo ou um inconsciente. Pelo menos a criadora deles teve e isso foi retraduzido na obra literária.

Com Lymon as coisas ficam um pouco obscuras. Por um lado há uma identificação com o feminino, já que provavelmente foi criado unicamente pela mãe. Mas a bissexualidade infantil permanece constante, tanto na relação sexual com Amélia, quanto no fascínio por Marvin. Sobre este último, parece que Lymon se encontra naquela fase primitiva em que “identificação e amor são uma coisa só” (Laplanche, 1998, p. 316). Mas aqui, ficamos um pouco impedidos de dizer mais, já que McCullers nos oferece muito poucos dados sobre a história de Lymon, além do fato de que notamos em sua caracterização do personagem um rancor. Talvez pelos conteúdos tão próximos a sua vida pessoal, McCullers “pinta” este personagem com cores muito caricatas: ela deforma seu corpo, deforma seu caráter e no final, também se vinga dele, fazendo-o ser vendido por Marvin a um circo.

Assim, se retomarmos a “quadrilha” formada pelo trio de personagens de *A balada do café triste* (McCullers, 2009), podemos notar que cada qual atua conforme traduções já construídas ao longo de suas vidas. O *après-coup* de vivências anteriores também está presente, especialmente em relação às vivências que foram pouco ou mal traduzidas, e que no caso deste conto, nos apontou para a relação pré-edípica com a “mãe”. O sexual aqui já está mais disfarçado pelas traduções mais elaboradas, mas ele também se manifesta, principalmente, nesses pontos contraditórios e confusos da narrativa. Se relacionarmos este com a prevalência do objeto “mãe” que insiste em surgir, podemos notar que o sexual aqui está intrinsecamente articulado com as vivências arcaicas da infância. Sabemos que estas experiências infantis precoces são marcadas pelas representações coisa, que são os resíduos das primeiras traduções. Como a tradução sempre é falha, os elementos não traduzidos persistem em sua insistência de um “a traduzir”.

É justamente sobre esses “pontos cegos” que os personagens giram em torno. O encontro com o objeto amoroso parece acontecer repentinamente, já que Amélia não deve saber o que a atrai a Lymon, nem Marvin deve saber o que o fascina em Amélia. Já Lymon parece-nos viver algo ainda mais primitivo, do qual nos vemos impedidos de falar muito, para não abusar de interpretações selvagens. Mas inferimos que ele experimenta em suas relações algo da ordem de uma primeira vivência edípica, pois seu interesse por Marvin nos remete tanto ao desejo pelo objeto amado, mas também a uma possível identificação. E aqui, sim, podemos falar de Lymon como uma metáfora da criança.

Novamente, como por toda esta dissertação, a miscelânea formada pelo embaralhamento dos conteúdos desligados, regidos pela pulsão sexual de morte, e dos conteúdos ligados pela síntese tradutiva de Eros mostram uma configuração peculiar. Mas

aqui devemos enfatizar numa prevalência da pulsão sexual de vida, pois nesta história vemos uma grande parcela de traduções em circulação. Ademais, pensamos que a mensagem viabilizada por McCullers, ao final de sua fábula musical, aponta justamente para as respostas possíveis provenientes da síntese tradutiva. Vejamos essa “moral”.

4.4- Uma melancolia musical

No primeiro subitem deste capítulo, comentamos brevemente duas noções de solidão analisadas por Rosolato (1999), a solidão serena e a solidão suplício. A solidão serena seria um estado em que o sujeito vivencia a capacidade de estar só, já que internalizou os bons objetos da infância e soube separar-se deles de forma bem-sucedida. Na solidão suplício, o sujeito teria fracassado na internalização dos bons objetos e não teria conseguido separar-se destes efetivamente. A solidão seria, assim, vivida como dolorosa, como um luto prolongado e sem fim. Este nos parece ser o estado de espírito de Amélia no momento presente da narrativa, após a perda de seu objeto de amor, Lymon, e pela traição dele. A vingança de Marvin foi bem-sucedida, já que de Amélia não sobrou nem aquilo que ela fora, antes de sua relação com Lymon. Podemos supor que esse abandono reativa a dor da ausência materna, ausência que nos parece ter sido retraduzida pela união com Lymon. Diante do duplo abandono, o da mãe e o de Lymon, Amélia se vê presa em um estado de constante luto, luto paralisado, já que ela ainda espera pelo retorno do objeto perdido, no caso Lymon. Da fresta na janela, seu olhar estrábico e amargurado põe-se a observar a cidade, como se Lymon pudesse aparecer novamente, do nada, como acontecera antes.

Ao finalizar a narrativa de seu conto, McCullers introduz um trecho enigmático, que nos parece simbolizar a moral dessa fábula musical. Esse trecho se chama “Os doze homens”. Nele, o narrador fala sobre a estrada de Forks Falls a cinco quilômetros da cidade. Lá os presos trabalham na ampliação da pista da estrada e, durante esse árduo trabalho, cantam uma música que “toca o coração e faz estremecer de medo e êxtase quem a escuta” (McCullers, 2009, p. 101). O narrador ainda completa a cena dizendo: “E que espécie de grupo será esse, capaz de produzir uma música assim? Apenas doze mortais, sete homens negros e cinco brancos da região. Apenas doze mortais que estão juntos” (p. 101).

Erlich (1975) nos informa que os cantos de prisioneiros se encontram nas raízes do *blues* e do *jazz* norte-americano. Esses dois estilos musicais têm em suas origens na junção de elementos da música negra, trazida pelos escravos africanos, e dos cantos e hinos religiosos das igrejas dos brancos. Mas a *chain gang*⁸⁰, especificamente, tem suas raízes no grito dos trabalhadores escravos do Sul norte-americano. A autora diz: “O grito é uma fala em vias de se tornar um canto. (...) Quando um homem grita, ele faz que as palavras tomem a forma de melodia e de ritmo. Seu grito brota dos pensamentos e sentimentos mais fugazes” (p. 53). Aqui temos o grito como uma tradução primitiva, pouco articulada em palavras, mas que contém o caráter de uma comunicação.

As cantigas de trabalho podiam ser solitárias, com um homem isolado em um campo, ou em grupo. Quando em grupo essas músicas são mais ritmadas e têm um sistema de invocação e resposta, em que um cantor faz o papel de guia, e os outros fazem o coro. Inicialmente, essas melodias faziam parte do trabalho rural e marítimo. São clássicas as canções que evocam a solidão e os perigos do mar. Elas não só auxiliavam o trabalhador motivando-o para o trabalho, mas também ressoavam ao ritmo da própria atividade realizada (Erlich, 1975).

A autora ainda conta que os guias de canção recebiam tratamento especial e privilégios, seja nos campos de trabalho, seja na prisão. Um exemplo destacado por ela é o musicista Leadbelly. Leadbelly só se tornou efetivamente músico após sua segunda saída da prisão. Com vasta experiência musical, ele compilou várias cantigas populares, músicas que existem até hoje e foram reproduzidas por vários artistas, do *jazz* ao *rock* (Erlich, 1975).

Encontramos também outras referências musicais nesse desfecho narrativo de McCullers que, como referimos na Introdução, fora pianista com pretensões profissionais. O número doze pode ser, por exemplo, tanto uma referência aos doze compassos musicais que caracterizam o *blues* quanto ao uso comum da guitarra de doze cordas. As listras brancas e pretas dos uniformes dos prisioneiros também podem ser lidas como uma sutil referência ao teclado do piano.

Além disso, a música evocada no canto dos “doze mortais” parece resgatar algo que muito nos interessa: o paradoxo inescapável entre mensagem enigmática e tradução. A música em si mesma é uma forma de tradução. Esse tipo de canção, no caso, parece ser composto tanto por frases mais elaboradas como também por gritos e lamúrias que em muito nos

⁸⁰ Segundo o dicionário Longman, *chain gang* é o termo comumente usado para se referir aos prisioneiros acorrentados, geralmente quando desempenhavam trabalhos forçados fora da prisão.

remetem ao choro infantil, balbuciante e descompassado. O impacto desta canção arranca uma resposta quase espontânea daqueles que a ouvem: medo e êxtase. Medo do desconhecido de nossas origens, origens marcadas de forma desligada em nosso psiquismo; e êxtase, numa espécie de transe que levaria o ouvinte a reexperimentar sensações já vividas, velhas conhecidas, mas guardadas em algum arcabouço misterioso do “aparelho da alma”.

Esse desfecho da fábula narrada no conto nos parece indicar justamente o conteúdo moral ou conselho que a fábula viabiliza. Se McCullers conta uma história de desilusões amorosas, alertando-nos para as dificuldades implícitas no amar, ao final ela parece nos avisar que algo do amor ainda pode ser encontrado no humano. Quando ela diz que aqueles que produzem tão bela e perturbadora música são apenas doze homens que estão juntos, pensamos que o amor talvez seja possível se o humano conseguir resgatar sua passividade originária recalçada. Ou seja, se aceitar o que vem do outro, aquilo que é imposto, conseguindo produzir algo com isso, que sabemos ser sempre da ordem do sexual/pulsional.

Outro ponto que levantamos é que os prisioneiros estão presos uns aos outros, mas também estão presos em um lugar. Isso nos permite vê-los como uma metáfora da pulsão sexual retida, organizada, ou seja, traduzida. Assim, vemos que a síntese tradutiva, ou a pulsão sexual de vida e seu aspecto de ligação, é uma via para uma vida menos dolorosa.

Talvez, a resposta de McCullers, tanto para o amor quanto para a vida esteja por aqui. Esta resposta, como toda tradução, pode ser recebida por nós, o público, como uma mensagem cujo enigma persiste. Pensamos que, para McCullers, assim como para nós, a resposta esteja nisso que Laplanche chama “inspiração”, ou seja, a arte. Não falamos aqui apenas da arte tida como erudita e francamente intelectualizada, mas uma arte acessível a cada um de nós⁸¹. A arte de viver apesar dos descaminhos da vida, das perdas objetais e da insistência dos elementos desligados, sempre em constante espera de novas traduções.

Assim, finalizamos a análise do último trabalho de McCullers aqui utilizado. Vimos que, apesar dos conteúdos mais elaborados, ou melhor traduzidos, o sexual ainda invade as relações entre os personagens, da mesma forma como invadia a autora da história. Não obstante, o processo tradução/destrução/retradução aparece por completo. Os amores vividos pelos personagens comporta tanto a face enigmática das mensagens do outro quanto a face tradutiva, articulada nas tramas edípicas vividas em tempos anteriores. O *après-coup*

⁸¹ Aqui pensamos que arte possa ser qualquer atividade, mesmo que cotidiana, como o cozinhar, realizada de forma a atingir um grupo, pequeno ou mais amplo. Em outras palavras, pensamos na arte vinculada à vida, uma espécie de “arte de viver”, de maneira que cada sujeito individual encontre algo que possa produzir e que atinja o outro em sua recepção da obra, mantendo viva a dimensão do enigma.

surge como reativação de enigmas mal resolvidos, dando uma oportunidade para os personagens retraduzir algo desse enigma que é o amor. Porém, pelas vicissitudes que McCullers, como sua criadora, impõe a eles, as destruições são inevitáveis. Talvez o único final “feliz” da história seja o de Marvin, personagem que, apesar da vilania, conquista a simpatia do público por sua triste história infantil e pelo desprezo infligido a ele por Amélia. De fato, a vingança de Marvin soa-nos como uma retradução dos apuros que ele viveu por toda vida. Mas a face realmente retradutiva do conto parece-nos estar neste trecho final que, como apontamos acima, indica a possibilidade infinita do ser humano se retraduzir e se reinventar, já que o sexual parasitário do inconsciente não só persistirá por toda vida, como também pode ser visto como a mola que nos impulsiona a viver.

Capítulo V- Considerações finais ou O coração é um caçador solitário, cujo olhar reflete algo delicado e grotesco, ao som de uma balada triste

Nossa proposta de trabalho nesta dissertação foi apreender o fenômeno amoroso em suas várias nuances, amor que se liga tanto ao outro externo, quanto ao outro de nossa alteridade inconsciente. Os objetivos que nortearam o trabalho foram separados em: amor sublimado, amor erótico e amor como laço com o outro. Porém, já adiantamos desde nossa Introdução que esses elementos não poderiam ser isolados como manifestações puras. Talvez teoricamente possam, mas quando nos voltamos para o fenômeno tal como se apresenta no humano, no nosso caso fruto da literatura, há a necessidade de irmos além do meramente teórico.

Assim, notamos que o jogo pulsional articulado entre a pulsão sexual de morte e da pulsão sexual de vida mostra-se indissociável. Podemos observar em vários pontos da literatura elementos mais desligados, outros mais traduzidos, outros em franca decadência tradutiva. Porém, todos estão presentes, numa medida ou em outra, entrelaçados no psiquismo e marcados pelo *après-coup* da reemergência do sexual.

Portanto, notamos em nosso trabalho fortes correlações com o mesmo tipo de material que surge em nossas clínicas: a dificuldade de contenção do sexual e as possibilidades tradutivas deste. Nossa metáfora da clínica foi mais presente no capítulo II, pela própria condução que a história de John Singer nos levou. Mas agora podemos dizer mais.

Tal como um paciente que nos procura pela primeira vez, notamos que as obras de McCullers seguiram caminhos similares. Num primeiro momento este “paciente-livro” nos trouxe conteúdos mais elaborados e mascarados psiquicamente. O conteúdo manifesto apresentou fortes defesas contra o sexual, idealizações, racionalizações, além da sublimação como um dos caminhos pulsionais. Esta por si só já abrange a ideia de uma maior elaboração tradutiva. O conteúdo latente, manifestamente sexual, apenas agiu como aquele “ruído” que refere Laplanche, que invade as firmes traduções construídas. Nesta parte de nosso “tratamento-leitura”, observamos o amor como algo muito trabalhado, fruto de vivências edípicas e da inserção do sujeito na cultura. O “ruído” do sexual surge como o enigma que o outro emana e que nos afeta, levando os personagens do livro *O coração é um caçador solitário* (1984) voltarem-se para Singer como o guardião do enigma e provocador do amor.

Já num segundo momento, com *Reflections is a golden eye* (2000), notamos um enfraquecimento das resistências de nosso “paciente-livro”, dando-nos a oportunidade de

encontrar o sexual menos elaborado e mais “barulhento”. Neste momento, pudemos ver a dificuldade humana em conter o sexual em traduções que, muitas vezes, o comprimem de forma doentia, como no caso do capitão Penderton. Já no enredo paralelo da história, vemos a tradução amorosa cair por terra e levar o indivíduo, no caso o personagem Alison, a um processo de destruição, processo doloroso e que neste caso não foi possível uma nova retomada das forças ligadoras de Eros.

Mas num terceiro momento, nosso “paciente-livro” pôs-se a trabalhar, no sentido que esta palavra comporta em psicanálise, uma elaboração psíquica, esta também composta por alto grau de sofrimento e gasto de energia libidinal. O sexual aqui já estava mais contido em traduções, principalmente aquelas chanceladas pelos complexos de castração e de Édipo. Mesmo assim, observamos as dificuldades do trio de personagens de *A balada do café triste* (2009) em suas possibilidades de identificação e de escolha de objeto, o que nos sugere que o sexual recalcado tem vias contraditórias e ambíguas, as quais “ecoam” nos sistemas tradutivos como uma dificuldade maior a ser ultrapassada. Porém, a partir do desfecho poético conferido por McCullers a sua balada, tal como na vida e na análise, encarar a angústia inerente ao contato com o sexual pode abrir novas vias de tradução.

Em paralelo a isso tudo, tivemos que nos debruçar atentamente sobre a obra de McCullers para encontrar o sexual mascarado e diluído e procurar oferecer uma tradução a ele. Adepta de um estilo literário peculiar, McCullers não é uma escritora que faz uma literatura do tipo confessional, como Virginia Woolf e Clarice Lispector. McCullers parece-nos mais próxima dos contadores de história, tal como Érico Veríssimo e Karen Blixen, esta última uma de suas autoras favoritas (Carr, 2003). Como os autores aqui citados, McCullers caracterizou-se por contar história de sua região natal, o Sul norte-americano, tentando captar a atmosfera desse local e as mensagens enigmáticas oriundas dessa cultura. Se por um lado isto nos ofereceu uma riqueza inusitada de dados, por outro, dificultou nosso trabalho de análise, pois sabemos pouco da vida infantil de seus personagens⁸². Seu texto é rico nas polissemias que caracterizam a mensagem enigmática, que, como sabemos, atinge o receptor delas, o leitor.

Não obstante, McCullers possibilitou-nos detectar as várias faces do fenômeno amoroso, tal como pretendíamos, além de apontar para as dificuldades inerentes ao humano

⁸² A comparação aqui feita diz respeito ao trabalho de Hage (2001). A autora articula uma discussão teórica sobre a relação do luto com o processo tradutivo, tendo como base a autobiografia romanceada de Stendhal. Assim, a autora teve acesso a muitos dados referentes a vida infantil do autor, suas traduções sobre a perda da mãe, a hostilidade sobre a família do pai e o “romance familiar” em relação a sua origem italiana.

no processo de tradução e organização do sexual. Sua obra também nos auxiliou na compreensão da obra de Laplanche, a TSG, teoria ainda nova e que é expressa por este autor de forma também enigmática, já que deixa ideias implícitas que nos demandam um trabalho de elaboração teórica. Notamos em McCullers a transposição de um estilo herdado de sua formação musical, seu músico favorito era Mozart, compositor que inovou a música clássica pelo uso do contraponto, que é um estilo de composição musical que sobrepõe vozes compostas, articulando simultaneamente estilos melódicos e gerando uma harmonia complexa (Gay, 1999). Do contraponto na obra de McCullers observamos o contraponto na visão de Laplanche, já que vimos que a dinâmica psíquica gerida pelas forças desligadoras e ligadoras formam oximoros. Aqui, temos a sobreposição de ideias e temas ecoando como vozes dissonantes, mas que formam uma harmonia. Assim da leitura atenta podemos apreender vários conteúdos articulados.

A partir de nossa leitura da obra de Laplanche, vimos que o conflito pulsional entre pulsão sexual de morte e pulsão sexual de vida⁸³ se expande por toda tópica psíquica, fazendo que a dinâmica do sujeito gire em torno dos elementos desligados e as possibilidades de ligação dos mesmos. Apontamos esta peculiaridade humana por todo nosso trabalho, sendo que nosso título já transmite esta ideia. Assim, o amor é um sentimento que se encontra neste duplo viés: fruto da sedução enigmática do outro, mas parcialmente traduzido. Esta dinâmica também segue as linhas particulares de cada sujeito, apresentando os tons da singularidade que marcam cada um.

Porém, precisamos salientar mais um aspecto da dinâmica conflituosa entre as pulsões, que chegamos à conclusão: esta também marca o próprio processo de recalçamento/tradução. Em *Curto tratado do inconsciente* (1999), Laplanche aponta que o recalçamento abole certas ligações, aquelas que trariam à tona os conteúdos mais angustiantes e inaceitáveis para o sujeito. Comentando sobre os dois níveis do inconsciente, resultantes do recalçamento originário e secundário, Laplanche diz sobre as associações de ideias: “Estas são justamente as ligações, diferenças, coordenações, que são abolidas pelo recalçamento” (p. 95). Desta forma, vemos que ao utilizar a expressão recalçamento/tradução, Laplanche nos indica que o

⁸³ Vimos insistindo, ao longo deste trabalho, em colocar a pulsão sexual de morte sempre à frente da pulsão sexual de vida. Fizemos isto justamente para apontar a anterioridade da pulsão desligada, fruto do recalçamento originário, perante a pulsão de ligação. Tomamos como base desta ideia não só as ideias de Laplanche, mas também o rico trabalho de Bleichmar acerca de transtornos psíquicos graves em crianças. A autora discute a tese de que nestes casos haveria uma falha no recalçamento secundário que concluiria o processo recalçante/tradutivo. Gostaríamos apenas de reiterar que parte deste processo também se mostra do lado do adulto e dos elementos de ligação veiculados no trato com a criança. Em outras palavras, o amor.

jogo dual entre desligação e ligação faz parte do processo pelo qual o psiquismo humano é fundado. Se por um lado este processo liga representações e ideias, face tradutiva, por outro, abole ligações e coordenações censurando representações e ideias, face recalcante.

Isso nos mostra que o processo recalcante/tradutivo é um processo infinito e infundável. Elementos desligados podem vir a serem ligados, representações traduzidas podem ser destraduzidas e receber nova tradução. Se por um lado os elementos desligados geram mal-estar e produzem sintomas nos sujeitos, traduções rígidas e imutáveis também o fazem.

Esta mobilidade do processo de recalçamento/tradução nos parece ser justamente o fruto de uma origem intrinsecamente fundada sobre a alteridade do/no outro. Assim, o adulto seduz a criança sem sabê-lo, seduz com o material sexual parasitário em seu psiquismo, processo que humaniza a cria humana e a põe em marcha em direção à vida. Mas vimos no artigo citado de Laplanche que aquilo que caracteriza a mensagem enigmática do outro é justo a recepção dela, não sua emissão. Isto nos leva a crer que aquele que emite a mensagem não tem total controle sobre ela. Assim, o problema estaria no receptor, como ele recebe as mensagens e como consegue lidar com elas, ligando-as na medida de suas possibilidades tradutivas. Mesmo estas possibilidades também são fruto do outro, através dos assistentes de ligação fornecidos pelo *socii*. Assim, vemos que no trato com a criança pode haver tanto uma prevalência de elementos desligados e desestabilizadores, quanto uma prevalência de traduções, ou mesmo um equilíbrio disso tudo, naquilo que Winnicott chamou de “mãe suficientemente boa”. Ou seja, nem um excesso de desligação, nem um excesso de tradução. O problema dos excessos pulsionais também marca o pensamento laplancheano, no sentido que o sexual implantado, por si só, já gera um excesso com o qual a criança precisará lidar. O equilíbrio, no caso ideal, pode ser algo raro, mas devemos enfatizar que um excesso radical de enigmas ou mesmo de traduções podem ser responsáveis por distúrbios psíquicos que levam os sujeitos a um maior sofrimento, além daquele que já atinge todos nós.

Este processo duplo, recalcante/tradutivo, é indissociável. Vejamos por exemplo o caso da tradução literária⁸⁴, que foi implicitamente objeto de nosso estudo. Nunca saberemos se aquilo que foi lido foi o mesmo que o escritor escreveu, se suas intenções conscientes ficaram claras no texto, ou se um excesso de enigmas desconhecidos por ele mesmo perfurou aquilo que ele buscava transmitir. Assim, parece haver uma espécie de embaralhamento do material do outro com o nosso, inclusive o outro inconsciente e sua alteridade. Como nos

⁸⁴ O termo tradução literária aqui aponta para uma dupla perspectiva: a tradução interlingual, de uma língua para outra, que foi frequente neste trabalho, mas também, a literatura como uma forma de traduzir algo vivido.

cuidados autoconservativos do outro adulto, a atividade humana é marcada por aquilo que veicula mais do que sabemos, enxergamos e temos consciência.

Assim, vimos que o enigma que emana do outro e que é por nós apreendido demanda uma tradução. Notamos nesta dissertação que a tradução comporta uma face de ficção, o que nos levou a encarar o trabalho com a literatura viável, já que, nesse sentido, uma história criada por um escritor é tão verossímil quanto a história criada pelo paciente na análise. Desta forma, podemos observar que o ego ideal parece ser algo da ordem de uma ficção de si; já o ideal de ego aponta para a ficção do vir a ser, do futuro que nos espera; e a idealização, tão comum aos enamorados em relação ao objeto amado, parece ser uma ficcionalização do outro. Tudo isso com base em traduções arcaicas que são as fantasias primitivas da criança. Essas fantasias parecem-nos articular as primeiras impressões subjetivas do sexual, condensadas numa encenação que busca oferecer ao sujeito uma satisfação também sexual.

O que nos leva de volta para a clínica psicanalítica. Retomando a ideia de Freud (1912/1996) sobre o amor transferencial, vimos que este, de fato, não é um fenômeno exclusivamente clínico, ele aparece no cotidiano das pessoas como uma atuação de conteúdos desligados no psiquismo. Freud fala sobre uma reatualização de uma primeira forma de amar, que o sujeito atua na clínica, encenando junto ao analista, uma fantasia primitiva e arcaica, cujos desdobramentos podem ser múltiplos. Apesar das particularidades de cada indivíduo, em nossa pesquisa sobre o amor, podemos apontar para um fator em comum.

Como apontamos no subitem 1.2 do capítulo I, parece-nos que na psicanálise de forma geral muito se fala sobre o impacto do adulto sobre a criança. A própria teoria laplancheana aponta-nos para a “primazia do outro” na formação do psiquismo. A mesma teoria também nos mostrou como a criança é ela própria um enigma para o adulto mobilizando conteúdos inconsciente desconhecidos por ele. Assim, quando pensamos na transferência na psicanálise, uma possível confusão se apresenta: qual objeto o analista encarna nesse lugar? Seria o adulto cuidador? Ou seria a criança que o paciente fora? Ou mesmo a criança que o paciente ficcionalizara ter sido?

Retomando a ideia de Kristeva (1988), a base do sentimento amoroso que o sujeito busca não é propriamente a “mãe idealizada”, mas a “relação com esta mãe”, ou em outras palavras, a relação do sujeito com seu narcisismo primário. O que queremos, aqui, sugerir é o que paciente em análise busca reencontrar justamente aquela criança que, se ele não foi, ao menos acreditou ter sido: intensamente amada. É a busca por esse amor fundante do psiquismo e imaculado pela realidade externa que é procurado. O analista, ao encarnar uma

posição “anti-hermenêutica” provoca ainda mais este amor, já que, como essa fase inicial da vida, o analista também é um enigma. O que aconteceria é que o analista estaria no lugar de uma prancha projetiva, na qual o paciente pode imprimir suas traduções, assim como pode destraduzir traduções enganosas ou obsoletas. Isso ficou claro no capítulo II, no qual vimos o personagem Singer neste papel de “página em branco” onde seus amigos podiam projetar à vontade suas fantasias, seus ideais de ego, suas traduções, ao mesmo tempo que “desteciam”⁸⁵, sem saber, a história de suas vidas.

Não obstante, o amor vivido numa análise mostra-se particular a esta experiência, pois nela o analista encarna um funcionamento passivo, que novamente remetemos a passividade infantil diante do adulto. Essa passividade do analista é um dos veículos para que o sujeito “trabalhe” sobre seus conteúdos enigmáticos, buscando dar-lhes uma nova tradução, uma tradução menos dolorosa e mais compatível com a realidade externa. Ademais, a passividade do analista parece implicar na aceitação da atividade do outro, de forma que o analista sustente a angústia diante do sexual que emana do outro.

Já no amor “extraclínico” notamos que as coisas andam diferentes. Como analisamos no subitem 4.3 do capítulo IV, quando trabalhamos o trecho em que McCullers fala sobre a não reciprocidade do sentimento amoroso, vimos que esta ocorre justamente porque o indivíduo não aceita passivamente o que vem do outro. As marcas de sua atividade tradutiva dificultam aceitar a atividade alheia, como se esta por si só gerasse alto grau de angústia. Talvez toda atividade humana vise justamente isto: controlar e domar o sexual que nos invade e que nos angustia.

Outro paralelo que salientamos nisso tudo está no jogo entre olhar e ser olhado. Notamos que em todos os livros de McCullers aqui trabalhados o olhar surge como se fosse um personagem independente. De fato, o olhar é regido pela atividade de buscar algo, que pode ser encontrado mesmo aleatoriamente. Quando o “algo” é encontrado, o sujeito vê-se movido pelo fascínio que o objeto enigmático exerce sobre ele. Mas o olhar é ativo, ele pode tanto escolher aquilo que quer ver, como fechar os olhos àquilo que não lhe agrada. Já na clínica, o olhar em geral perde seu estatuto ativo, já que o próprio *setting* analítico preconiza a escuta. Escutar, sim, implica numa passividade, pois o som invade nossas orelhas sem nos pedir licença, assim como o sexual do outro invadiu nossos seres em tempos imemoriais.

⁸⁵ Termo utilizado por Laplanche no artigo *O tempo e o outro* (1992a), em que o autor analisa a história de Penélope e a coloca em paralelo ao trabalho analítico. O destecer aqui estaria associado ao destraduzir, processo necessário para que qualquer análise se ponha em marcha.

Assim, a clínica psicanalítica tem, entre suas propostas (associação livre), uma aproximação da passividade por meio da prevalência da escuta sobre o olhar. Provavelmente é a partir desse *après-coup* da passividade infantil que o paciente se coloque a reencenar sua fantasia primitiva ligada a um primeiro modelo de amar. É, também, com a reemergência da fantasia infantil que o paciente pode vir a ligar os elementos desligados que habitam essa cena fantasmática, já que eles são movidos por uma constante demanda de um “a traduzir”.

A reemergência da fantasia sexual infantil também nos leva a considerar o autoerotismo como uma das formas de expressão do amar. De fato, esse modo de funcionamento tipicamente infantil tem como característica a libido narcísica e não a objetal. Porém, notamos em nosso trabalho com a literatura de McCullers que encontrar um objeto total como alvo de amor muitas vezes pode ser difícil. Possivelmente, diante das frustrações em relação a esse objeto total e externo, leve o indivíduo a retornar facilmente a esse modo de obtenção de prazer autoerótico. Aqui, novamente, o jogo pulsional entre ligação e desligação se faz presente. Sobre isso, vejamos o que Laplanche diz:

A flecha do apego *designa* o outro do apego, mas esse outro, pelo seu lado, não é tão simples quanto o apego desejaria acreditar (se podemos dizer assim): é um outro “comprometido” pelo seu próprio inconsciente, pelo seu “outro” interno, podemos dizer, de modo que as mensagens também comprometidas, ou enigmáticas, para retomar essa palavra. Para definir um pouco essa “sexualidade erótica”, é uma sexualidade que se constitui, e somente se constitui, na fantasia; é uma sexualidade que não está ligada, isto é, não está unificada, tanto nas suas zonas, nos seus objetos, quanto nas suas realizações, nos seus alvo. É o que Freud chama com o termo, obscuro para ele mesmo, de auto-erótico (Laplanche, 1997, p.80).

Para Laplanche, o momento autoerótico é formado a partir do nascimento da fantasia infantil. Ao contrário de outros autores, como, por exemplo, Susan Isaacs, o autor defende a ideia de que o autoerotismo não é uma etapa anobjetal, já que ele é parasitado e movido por meio da fantasia. Assim, pensamos que mesmo que o sujeito busque pulsionalmente se ligar a um objeto coeso e externo a si mesmo, a fantasia como expressão da sexualidade desligada está sempre presente. O que ocorre é que se o sujeito consegue se unir a um objeto externo a ligação se sobrepõe ao autoerotismo, no movimento do contraponto musical que apontamos acima, a sobreposição de “outras vozes” formando uma harmonia mais complexa. Caso não possa se unir ao objeto amado, coisa muito comum na vida das pessoas, a ligação tradutiva fica solta, sendo que a sexualidade permanece apenas no plano do autoerótico. Mas

apontemos que a sexualidade erótica está sempre presente, ela pode agregar mais elementos ligadores, ou ficar fragmentada na busca pelo prazer parcial desligado de síntese.

Não foi à toa que tantas características autoeróticas ficaram visíveis em nossas análises da literatura de McCullers. Num primeiro momento, com *O coração é um caçador solitário* (1984) o sexual desligado surgiu discretamente, dadas as fortes ligações tradutivas da autora e também dos personagens. Porém, podemos notar que apesar de toda ligação, o funcionamento autoerótico emerge nas relações entre os personagens, na medida, que se relacionam com um outro “ficcionalizado”, ou idealizado. Assim, apesar do alvo pulsional ser um objeto total e externo, esse objeto é “poluído” pela fantasia de cada um, fazendo com que os personagens na realidade se relacionem também com uma parte de si mesmos, projetadas no outro.

Já em *Reflections in a golden eye* (2000) a desligação do sexual ficou mais nítida, especialmente no personagem capitão Penderton. Vimos nesse caso, que a impossibilidade de retraduzir sua sexualidade, francamente homossexual, levou o personagem a se manter num funcionamento puramente autoerótico, pois obtém prazer de formas dispersas, que passam tanto pela zona anal, quanto pela zona genital, variando entre a atividade sádica e a passividade masoquista. Com Alison vimos outro movimento particular. Diante da perda objetal, a filha, a síntese tradutiva recuou para uma desligação, cuja finalidade sádica nos ficou clara. Mesmo assim, cabe sugerir que a mutilação do seio de Alison também comporta um prazer masoquista pela efração do órgão sexual que é o seio. Sobre isso Laplanche diz: “A “pulsão de morte” *reafirma o ataque interno* por esse corpo estranho interno introduzido no indivíduo psíquico; esse “auto-ataque” é o sentido profundo da “auto-agressão”, apresentada como pulsão de morte (1997, p.90).

Finalmente, em *A balada do café triste* (2009) encontramos a dinâmica pulsional em sua forma completa, com as forças de desligação e ligação articuladas o tempo todo. Vimos que o trio de personagens encena uma fantasia conjunta, mas que, pelos alvos diferentes, se tornam dissonantes. Apesar de aqui o sexual estar mais ligado pelas identificações dos personagens e por seus esquemas narrativos edípicos, o fracasso com a ligação com o objeto escolhido, e essa escolha por si só é enigmática, faz com que girem em círculos entre um funcionamento autoerótico e um funcionamento objetal. Ademais, vimos que esses amores têm como base a reemergência de vivências anteriores que remetem ao narcisismo infantil.

Aqui entramos o contraponto musical máximo que McCullers nos apontou na literatura e que Laplanche elaborou na teoria. Diz ele:

Se o eu é o grande reservatório- se todas as nossas ações passam, finalmente, pelo nosso amor a nós mesmos- se tudo aquilo que o ser humano faz supostamente para conservar-se em vida só ocorre pelo fato de que ele se conserva em vida por amor a..., por amor ao outro e por amor a si mesmo- se o ser humano só vive por amor- por que manter um plano da autoconservação pura, onde um sujeito, na abstração, se manteria em vida sem ter necessidade de amor? (Laplanche, 1997, p. 83).

Se nos tornamos humanos apenas pelos códigos do amor que nos auxilia a viver, a entrar na cultura, essa humanização se faz possível pela implantação do sexual do outro que se torna parte do si mesmo. Apontamos anteriormente que nosso ser tem sua origem na alteridade do outro e da alteridade no outro, alteridade que passa a ser nossa a partir de nossa atividade tradutiva. Somando-se a isso, as forças desligadoras do sexual parasitário do inconsciente sempre estarão presentes, na constante demanda do “a traduzir”. Mas, como sabemos, a tradução integral do sexual é trabalho impossível, já que a emergência desses conteúdos mobilizam alta carga de angústia, que é justamente a defesa contra o sexual. Assim, vamos finalizando esta dissertação apontando que tanto na tradução literária de McCullers, como em toda atividade tradutiva, e aqui incluímos a nossa, sempre restará algo que não foi traduzido. Da mesma forma as pessoas em suas vidas cotidianas, pois quando o “alarme” da angústia soa, a face recalcante do processo recalçamento/tradutivo se põe em ação, abolindo as possibilidades de uma tradução maior, e jogando restos não traduzidos no inconsciente.

Para concluir, vamos tentar traduzir algo da sabedoria de McCullers sobre o amor a partir de seus títulos, que muitas vezes nos dizem muito ou até mais que as histórias que ela criou. Assim, o coração pode ser lido como a pulsão sexual desligada, cujos caminhos apontam para a solidão do amar. Essa solidão nos indica o funcionamento autoerótico em conjunto com a fantasia inconsciente que o apoia. Mas diante da atividade, esse caçador põe-se em marcha, e para caçar é preciso ter um olhar atento para encontrar seu alvo. O alvo, quando encontrado, não deixa de refletir algo de nós mesmo, algo “delicado e grotesco”, que nos remete a ternura pela criança que se foi, mas que também remete ao grotesco do sexual que foi implantado em nós. Diante disso tudo, McCullers nos aponta para uma possibilidade tradutiva da ordem da “inspiração”, a música, que transcende os códigos verbais e nos põe em contato com a tradução intersemiótica. A música diz muito, ao mesmo tempo, que não fala nada, tal como nosso inconsciente. Outrossim, a música é uma resposta possível a isso que nos parasita e alimenta, o sexual. Ela nos “toca”, como o toque do outro primordial, e nos gera uma sensação de “êxtase e medo”, duas expressões possíveis para nossa origem na alteridade do/no outro. Agregamos ao saber de McCullers aquilo que a psicanálise enquanto práxis nos

ensina: “fazer trabalhar” nossas traduções implica em lidar com a angústia que o sexual nos gera. Mas assim como o analista, que reconhece sua origem exógena e aceita o outro de sua alteridade inconsciente, assumir a passividade dos tempos “perdidos” pode ser uma saída tanto para uma vida melhor como para a ligação amorosa com objetos totais. Objetos que nunca deixarão de ressoar como pedaços de nós mesmo, mas que também são um outro. Daí, o jogo pulsional, que só termina com a morte, pode ser mais sustentável e produtivo. Afinal, a balada não vai deixar de ser triste.

Referências Bibliográficas

- André, J. (1996). *As origens femininas da sexualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bakhtin, M. (1987). *A cultura popular no renascimento e na idade média: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.
- Baracat, J., & Martínez, V. V. (2011). Angústia e corpo na literatura grotesca. *Anais do III Congresso Nacional de Direito, Literatura e Psicacálise*. Belo Horizonte.
- Baracat, J., & Martínez, V. V. (2010). <http://pt.fundamentalpsychopathology.org>. Retrieved from Associação universitária de pesquisa em psicopatologia fundamental: http://www.fundamentalpsychopathology.org/material/congresso2010/mesas_redondas/MR93-Juliana-Baracat-e-Viviana-Velasco-Martinez.pdf
- Bellemin-Noël, J. (1991). Lire: le duo des "boucles auto-transférentielles". *Psychanalyse et université*, 179-200.
- Belo, F. (2011). *Sobre o amor e outros ensaios de psicanálise e pragmatismo*. Belo Horizonte: Ophicina de Arte & Prosa.
- Blay, B. (1976). Analysis of a deaf-mute. *American Journal of psychotherapy*, 123-128.
- Bleichmar, S. (1994). *A fundação do inconsciente: destinos de pulsão, destinos do sujeito*. Porto Alegre: Artes médicas.
- Butler, J. (2003). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira.
- Carr, V. S. (2003). *The lonely hunter: a biography of Carson McCullers*. Athens, Georgia: University of Georgia Press.
- Erlich, L. (1975). *Jazz: das raízes ao rock*. São Paulo: Cultrix.
- Falk, S. (1966). *Tennessee Williams*. Rio de Janeiro: Lidador.
- Forster, E. M. (1974). *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo.
- Fowler, D. (2009). Carson McCullers's primal scenes. In H. Blomm, *Blomm's modern critical views* (pp. 73-86). Nova York: Blomm's literary criticism.

Freud, S. (1996 (original publicado em 1912)). A dinâmica da transferência. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (pp. 111-119). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996 (original publicado em 1900)). A interpretação dos sonhos. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. IV). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996 (original publicado em 1920)). Além do princípio do prazer. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XVIII, pp. 11-75). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996 (original publicado em 1937)). Análise terminável e interminável. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (Vol. XXIII, pp. 223-270). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996 (publicado originalmente em 1907)). Delírio e sonho na 'Gradiva' de Jensen. In S. Freud, *Edição Standar das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. IX). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996 (publicado originalmente em 1950)). Extratos dos documentos dirigidos a Fliess. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. I, pp. 219-333). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996 (original publicado em 1925)). Inibições, sintomas e ansiedade. In S. Freud, *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (pp. 81-174). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (2010 (Original publicado em 1914)). Introdução ao narcisismo. In S. Freud, *Obras completas* (P. C. Souza, Trans., Vol. 12, pp. 13- 50). São Paulo: Companhia das letras.

Freud, S. (1996 (original publicado em 1910)). Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. XI, pp. 73- 141). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (2010a (original publicado em 1915)). Luto e melancolia. In S. Freud, *Obras completas* (P. C. Souza, Trans., Vol. 12, pp. 170-194). São Paulo: Companhia das letras.

Freud, S. (1996 (original publicado em 1908)). Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna. In S. Freud, *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (pp. 169- 186). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996 (original publicado em 1915)). O inconsciente. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das obras completas de Sigmund Freud* (Vol. XIV, pp. 171-223). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (2010b (original publicado em 1915)). Os instintos e seus destinos. In S. Freud, *Obras completas* (P. C. Souza, Trans., Vol. 12, pp. 51-81). São Paulo: Companhia das letras.

Freud, S. (1996 (Original publicado em 1921)). Psicologia de grupo e análise do ego. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (pp. 79-154). Rio de Janeiro: Imago.

Freud, S. (1996 (Original publicado em 1905)). Três ensaios sobre a sexualidade. In S. Freud, *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (Vol. VII, pp. 119- 217). Rio de Janeiro: Imago.

Gay, P. (1999). *Mozart*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Gleeson-White, S. (2009). Revisiting the Southern grotesque: Mikhail Bakhtin and the case of Carson McCullers. In H. Bloom, *Bloom's modern critical views: Carson McCullers* (pp. 57-72). New York: Bloom's literary criticism.

Green, A. (1988). *Narcisismo de vida, narcisismo de morte*. São Paulo: Escuta.

Green, A. (1994). *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*. Rio de Janeiro: Imago.

Hage, A. (2001). *Stendhal: deuil et symbolisation*. Paris: Presses Universitaires de France.

Huston, J. (Director). (1967). *O pecado de todos nós* [Motion Picture].

Kristeva, J. (1988). *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Lanouzière, J. (2005). La lactancia como seducción original y como escena originaria de seducción. *Revista alter*, 1, 1-17.

Laplanche, J. (1993). *A tina: a transcendência da transferência*. São Paulo: Martins Fontes.

- Laplanche, J. (1999). *Entre séduction et inspiration: l'homme*. Paris: Quadrige.
- Laplanche, J. (1997). *Freud e a sexualidade: o desvio biologizante*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Laplanche, J. (1996). La interpretación psicoanalítica: el psicoanálisis como anti-hermeneutica. *Zona Erógena*, p. 13.
- Laplanche, J. (1992a). *La révolution copernicienne inachevée*. Aubier.
- Laplanche, J. (1992b). *Novos fundamentos para a psicanálise*. (C. Berliner, Trans.) São Paulo: Martins Fontes.
- Laplanche, J. (1998). *Problemáticas I: a angústia*. São Paulo: Martins Fontes.
- Laplanche, J. (2006). *Problématiques VI: L'Après coup*. Paris: Quadrige.
- Laplanche, J. (2007). *Sexual: la sexualité élargie au sens freudien 2000-2006*. Paris: PUF.
- Laplanche, J. (1985). *Vida e morte em psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Laplanche, J., & Pontalis, J. B. (2008). *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.
- Loibl, E. (1984). *Deuses animais*. São Paulo: Edicon.
- Longman- Advanced American Dictionary*. (2009). Engalnd: Pearson.
- Martens, F. (2007). Para una validación socio-clinica de la teoria de la seducción generalizada. *Revista alter*.
- Martínez, V. C. (2003). *A figura do herói: entre a falat e o excesso*. São Paulo.
- Matlok-Ziemann, E. (2009). Ambiguity- the ideal way of havving the world. In H. Blomm, *Bloom's modern critical views* (pp. 149-175). Nova York: Bloom's literary criticism.
- McCullers, C. (2009). A balada do café triste. In C. McCullers, *A balada do café triste e outras histórias* (C. F. Abreu, Trans., pp. 13-102). Rio de Janeiro: José Olympio.
- McCullers, C. (1974). *Balada do café triste e outras histórias*. (E. Coutinho, Trans.) Rio de Janeiro: Artenova.

- McCullers, C. (1999). *Illumination and night glare: the unfinished autobiography of Carson McCullers*. (C. L. Dews, Ed.) Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- McCullers, C. (1983). *O coração é um caçador solitário*. Rio de Janeiro: Antares.
- McCullers, C. (1984). *O coração é um caçador solitário*. São Paulo: Abril Cultural (Grandes romancistas).
- McCullers, C. (2010). *O coração hipotecado*. (A. Oliveira, Trans.) Osasco: Novo século.
- McCullers, C. (2000). *Reflections in a golden eye*. New York: Mariner Books (Houghton Mifflin Company).
- McCullers, C. (2001). *The ballad of the sad café*. Londres: Penguin Books.
- Nasio, J. D. (1997). *O livro da dor e do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Reik, T. (2010 (Original publicado em 1926)). No início é o silêncio. In J. D. Nasio, *O silêncio na psicanálise* (pp. 17-24). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Ribeiro, P. d. (2000). *O problema da identificação em Freud: recalçamento da identificação feminina primária*. São Paulo: Escuta.
- Rosolato, G. (1999). *A força do desejo: o âmago da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Scott, J. (1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Revista Educação e realidade*, 20, 71-99.
- Thorp, W. (1965). *Literatura americana no século XX*. Rio de Janeiro: Lidador.