

**A MARCA DE TÂNATOS: O TRAÇO MELANCÓLICO
NO TEXTO LITERÁRIO**

Rita Isadora Pessoa Soares de Lima

Orientadora: Anna Carolina Lo Bianco Clementino

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Teoria Psicanalítica.

Aprovada por:

Presidente, Prof. Dra. Anna Carolina Lo Bianco Clementino

Prof. Dra. Sílvia Rodrigues Jardim

Prof. Dra. Tania Cristina Rivera

Lima, Rita Isadora Pessoa Soares

A marca de Tântos: o traço melancólico no texto literário / Rita Isadora Pessoa Soares de Lima - - 2013.

100f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, BR-RJ, 2013.

1. Psicanálise. 2. Melancolia. 3. Literatura. 4. Poesia. I. Clementino, Anna Carolina Lo Bianco, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à minha orientadora Anna Carolina Lo Bianco pela enorme paciência com respeito às minhas errâncias, às derivas no meu percurso acadêmico, pela leitura atenta e também pelas ótimas indicações de caminhos e eixos de trabalho.

Queria deixar também registrada a minha gratidão à banca: Tania Rivera, pela leitura generosa de última hora e, sobretudo, Sílvia Jardim, que me acompanha desde 2007, quando eu era ainda uma graduanda e com quem pude compartilhar o fascínio pela obra de sua homônima, Sylvia Plath.

Um agradecimento aos amigos que dividiram as angústias e os avanços deste trabalho. Marcia, Henrique, Aninha, Gabi e Bel, obrigada, queridos! A paciência e o apoio, fosse pelo telefone ou na mesa de bar, tornaram todos estes momentos mais prazerosos, mais divertidos e menos difíceis.

Um agradecimento especial à minha mãe, que despertou a minha paixão pela literatura desde cedo e acompanhou cada passo e descompassos desta dissertação, sendo nada menos do que a pessoa que me apresentou a poeta Sylvia Plath e muitos outros aqui presentes.

E por fim, quero agradecer muito ao Lou, pelo apoio e a firmeza. Pela orientação e desorientação. Pelo amor e pelas broncas, mas, acima de tudo, por me ajudar a reconhecer na minha inquietude um potencial criativo, me incentivando a ir atrás do que eu desejo, desde o começo.

RESUMO
A MARCA DE TÂNATOS:
O TRAÇO MELANCÓLICO NO TEXTO LITERÁRIO

Rita Isadora Pessoa Soares de Lima

Orientadora: Anna Carolina Lo Bianco Clementino

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Teoria Psicanalítica.

A possibilidade de interlocução entre a psicanálise e a literatura ao mesmo tempo que impulsiona esta pesquisa, constitui, também, um desafio. Desde a antiguidade, a melancolia apresenta uma extensa trajetória através dos registros médicos e da história da arte. Se esta trajetória é, portanto, povoada de múltiplas metamorfoses, fez-se necessário mapear uma série delas para então cingir o nosso objeto de pesquisa - o traço melancólico no texto literário.

A estreita relação entre a melancolia e a pulsão de morte – sendo a primeira descrita por Freud em 1923 como a pura cultura da pulsão de morte – nos conduziu rumo à identificação de uma relação entre o destino pulsional da sublimação e o predomínio da pulsão de morte na melancolia. Freud fez algumas considerações acerca dos riscos em jogo no trabalho sublimatório, e Lacan, de alguma forma, retoma tal posição em seu seminário sobre a ética, em 1959, quando afirma que a sublimação é uma tarefa para além do princípio de prazer, uma vez que, a rigor, ao dessexualizar a pulsão, passa a não estar mais a serviço de Eros.

Partindo daí, a busca por um eixo que permanecesse constante ao longo das transformações e derivas sofridas pela melancolia no decurso dos séculos se coloca como uma etapa importante no processo de cernir o traço melancólico.

Alguns autores e poetas possuem vozes e obras nas quais podemos mais facilmente identificar a presença do traço melancólico. A obra final da poeta norte-americana Sylvia Plath foi escolhida por nós para análise e estudo de caso.

Palavras-chave: psicanálise, literatura, melancolia, poesia.

ABSTRACT

The mark of Thanatos: the melancholic trait in the literary text

Rita Isadora Pessoa Soares de Lima

Advisor: Anna Carolina Lo Bianco Clementino

Abstract of Masters dissertation submitted to Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica, Instituto de Psicologia, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, as part of the necessary fullfilments to obtain the master degree at Teoria Psicanalítica.

The possibility of an interlocution between psychoanalysis and literature at the same time boosts this research and also creates a challenge. Melancholy presents an extensive path throughout the medical records and art history, since ancient history. If at one hand, this path is filled with several metamorphoses, on the other, it becomes necessary to map a few of them in order to sift our research object - the melancholic trait in the literary text. The close relationship between melancholy and the death drive – since the first one has been described by Freud in 1923 as “the pure culture of death drive” – led us to find out a tie between the drive destiny of sublimation and the prevalence of the death drive on melancholy. Freud has also made a few remarks on the dangers and risks regarding sublimation, and these statements somehow are corroborated by Lacan in 1959, at his seminary on the ethics of psychoanalysis, when he states that sublimation is a “beyond the pleasure principle” task, once that, strictly, sublimation desexualizes the drive, becoming itself no more at Eros’ aegis.

This being said, we seek an axis that remained the very same during the various transformations of melancholy throughout the centuries so we would be able to identify the melancholic trait in the literary text.

Some authors and poets have works in which we can more easily identify the presence of a melancholic trait. The last works of the North-American poet Sylvia Plath were our main choice for this analysis and case study.

Keywords: psychoanalysis, literature, melancholy, poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I – ENTRE SOMBRA E COMPASSO: O CINGIR DA COISA NO FRIGIR DO OBJETO	14
1.0 – A sombra do objeto.....	16
1.1 – Sublimação e o paradoxo da anamorfose na melancolia.....	24
- 1.1.1- Hamlet e o ideal.....	25
- 1.1.2 – O problema da sublimação.....	28
- 1.1.3 – Sublimação, anamorfose e amor cortês.....	32
CAPÍTULO II – A BILE NEGRA.....	40
2.0 – Bile negra – “o humor imaginário”	42
2.1 – A bile negra – <i>spleen</i> , humor e niilismo.....	43
- 2.1.1 – Renascimento – A era de ouro da melancolia: <i>spleen</i> e senso de humor na literatura inglesa.....	43
- 2.1.2 – <i>Spleen</i> e mal-estar na modernidade.....	46
- 2.1.3 – O <i>spleen</i> de Baudelaire: um cotejo com o trágico em Freud.....	51
2.2 – Protorromantismos e Romantismo – alegoria, melancolia e sublimação.....	55
- 2.2.1 – Sublimação e alegoria – O paradoxo de Eros, Tânetos e a palavra silenciosa.....	55
- 2.2.2 – A marquesa de Alorna – poesia, claustro e alegoria.....	56
- 2.2.3 – O Romantismo em Keats – Ode sobre a melancolia e a eternidade do belo.....	61
CAPÍTULO III – POEMAS DE <i>ARIEL</i> : “A POESIA PÓSTUMA DE SYLVIA PLATH”.....	67
3.0 – A poética polifônica de Sylvia Plath.....	70
3.1 – O traço melancólico: inscrição e apagamento na escrita poética de Plath.....	77
3.2 – Os poemas finais de <i>Ariel</i> : performance e anomia.....	82
- 3.2.1 – <i>Lady Lazarus</i> e <i>Daddy</i> – a voz imperiosa e os poemas-performance.....	84
- 3.2.2 – <i>Ariel</i> , <i>Elm</i> e <i>Words</i> : silêncio e machadadas.....	88
CONCLUSÃO.....	95
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Melencolia	14
Figura 2. Anamorfose	37
Figura 3. Anamorfose com coluna e espelho	37
Figura 4. Melancholia I	38
Figura 5. Artista e mulher reclinada	39
Figura 6. The anatomy of melancholy	40
Figura 7. A melancolia de Saturno	59
Figura 8. Sylvia Plath	67
Figura 9. As meninas	81
Figura 10. As meninas (detalhe)	81
Figura 11. Ecstasy	82

Introdução

*escrever é um ato necessário de perda
: ou você perde,
: ou você se perde.
o resto são vitórias para colecionadores de palavras.*

(Ana Rüsche, 2012)

Ao pesquisar o tema do traço melancólico na escrita literária, a psicanálise se depara já de início com o desafio de ter como objeto de investigação o campo da literatura. O vasto terreno da clínica e a revisão metapsicológica também não constituem desafios menores para a pesquisa psicanalítica, o que certamente propicia-nos algum encorajamento, embora as garantias e os percursos assegurados sejam (felizmente) escassos em todo trabalho de pesquisa. Há o breve momento do lampejo, quando os temas e as ideias são relanceados e articulados no átimo fugaz de um instante, e todo o restante é nada menos que trabalho – aqui nos apropriamos da ideia de resto, abraçando-a.

O resto é trabalho, ainda bem. Não hesitaremos em colocar o resto para trabalhar, num movimento descontínuo que leva à produção de um novo resto, e assim por diante.

Se, por um lado, a trajetória que temos diante de nós apresenta algumas dificuldades, por outro não devemos esquecer-nos do seguinte:

*Was man nicht erfliegen kann, muss man erhinken.
Die Schrift sagt, es ist keine Sünde zu hinken*

Ao que não podemos chegar voando, temos de chegar mancando.
A escritura diz que não há pecado em claudicar.¹

É importante considerar que Freud, não raro, se voltou para a literatura em busca de respostas para as questões apresentadas pela clínica, em grande parte devido ao próprio procedimento com que construía sua conceituação teórica. Utilizando o texto literário para traçar paralelos que endossassem sua teoria, Freud não hesitou em tomar algumas licenças poéticas, durante o processo, que contribuíram em muito para suas enunciações.

Mesmo concordando com Freud que lá onde o poeta chega voando, a psicanálise não pode chegar senão mancando, e levando em consideração que o objeto de nossa investigação é estético – dialogando com a história da arte e da literatura e até mesmo com

¹ Este trecho - retirado da versão de Rückert dos Maqâmât de al-Hariri, encontrado no 'Die Beiden Gulden' -, foi citado por Freud em 1920 no final do capítulo VII de *Além do princípio do prazer* e em uma carta a Fliess.

a crítica literária –, acreditamos que a psicanálise tem muito a pensar sobre o significante *melancolia*, empregado tanto no que diz respeito à estética quanto à clínica (medicina/psicopatologia/psicanálise). Para nós, não é sem efeito que o mesmo significante *melancolia* atravesse a história da civilização, ora presente no discurso de Hipócrates em sua teoria dos quatro humores (a melancolia correspondendo à bile negra), ora figurando enquanto alegoria na obra de pintores como Albrecht Dürer, Hans Sebald Beham, Domenico Feti, dentre outros, ou, mesmo ainda, enquanto diagnóstico, para citar alguns de seus usos. O filósofo italiano Giorgio Agamben descreve admirado esse percurso da melancolia que pretendemos mapear:

Em 1917, apareceu, em *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse* (vol IV), o ensaio intitulado “Luto e melancolia”, um dos raros textos em que Freud enfrenta tematicamente a interpretação psicanalítica do antigo complexo humoral saturnino. A distância que separa a psicanálise dos últimos resquícios do século XVII da medicina humoral coincide com o nascimento e o desenvolvimento da moderna ciência psiquiátrica [...] não é, pois, sem alguma surpresa que encontramos na análise freudiana do mecanismo de melancolia, traduzidos naturalmente para a linguagem da libido, dois elementos que apareciam tradicionalmente nas descrições patrísticas da acídia e na fenomenologia do temperamento atrabiliário, e cuja persistência no texto freudiano testemunha a extraordinária fixidez no tempo da constelação melancólica: o recesso do objeto e a retração em si mesma da intenção contemplativa. (2007)

Uma das tarefas desta pesquisa é verificar de que maneira a psicanálise pode se aproximar da melancolia e o que estamos chamando de traço melancólico no texto literário. Para tanto, cremos que seja importante elaborar uma análise dos efeitos estéticos da melancolia, fazendo alguns recortes históricos e estudos de caso que julgamos interessantes e úteis no sentido de elucidar o traço melancólico literário.

A literatura, na medida em que se constitui da tentativa de perseguir através da linguagem escrita uma possibilidade de dizer, esbarra sempre no limite da própria linguagem. Refletindo acerca do que é o objeto na literatura, podemos pensar que a palavra, unidade primordial tanto do texto poético, épico ou ficcional, compreendida em sua materialidade, em sua dimensão languageira, porta consigo já de início um impasse: a impossibilidade de tudo dizer; uma decalagem entre aquilo sobre o que se pretende dar conta na escrita e o que de fato se escreve. Trata-se de um abismo de impossibilidade logicamente intransponível, mas que o ato do escritor põe em curto-circuito ou, para seguir na metáfora, um ato de submissão à palavra, ao significante, por parte do escritor,

que possibilite um deslocamento, uma aproximação temporária de continentes separados pelo silêncio.

Jacques Lacan nos diz que a arte em sua dimensão sublimatória estaria a serviço de Eros (1960, p. 173), no exemplo da anamorfose do amor cortês. Constatamos a existência, portanto, de uma literatura cujo trabalho de ligação proposto por Eros, podemos identificar. Essa literatura pode, sem dúvida, ser rastreada e catalogada ao longo da história; sua análise, entretanto, não nos interessa em particular neste projeto. Interessa investigar, em contrapartida, o que estamos chamando de “traço melancólico” na escrita, que dará notícias de uma literatura na qual a delicada fusão entre as duas pulsões deixa ver mais notadamente os efeitos da face destruidora da pulsão de morte. Frases mais escassas, espaçadas, escandidas em sua própria estrutura marcam a produção literária de alguns autores ao longo dos séculos e caracterizam sobremaneira toda uma geração de jovens autores contemporâneos. A tensão permanente entre o silêncio e a palavra e a agrafia literária são apontados por Roland Barthes como algumas das marcas desta literatura. Uma literatura que parece seguir rumo à própria autólise, fechando-se sobre si mesma, feito ostra:

Esta arte tem a própria estrutura de um suicida: o silêncio é aí um tempo poético homogêneo que faz pressão entre duas camadas e faz explodir a palavra não como o fragmento de um criptograma mas como uma luz, um vazio, um assassinio, uma liberdade. (BARTHES, 1964, p. 63)

Como pensar, então, essas características de um texto literário (ficcional ou poético) em articulação com as formulações da psicanálise acerca da melancolia? Desde Freud (1917), o quadro clínico da melancolia nos é apresentado de maneira enigmática, com densas zonas de penumbra, sobre as quais, entretanto, busca lançar luz na medida em que traça uma distinção entre a afecção melancólica e o processo não-patológico do luto. O texto *Luto e melancolia*, escrito em 1915 e publicado dois anos depois, é um dos vários ensaios da metapsicologia que Freud escreve entre 1914 e 1916, a fim de consubstanciar sua teoria, firmando os pilares a partir dos quais a psicanálise haveria de escrever seu nome na história do pensamento.

O texto de 1917 traz uma investigação acerca do par luto e melancolia, enunciando suas características clínicas e salientando a semelhança inquietante entre ambos, ao mesmo tempo em que, no entanto, uma diferença brutal se faz evidenciar: na melancolia, a sombra do objeto recai sobre o eu, desencadeando um significativo empobrecimento do eu, uma diminuição maciça do amor de si – características que não podem ser observadas no luto.

Este, por sua vez, partilha frequentemente com a melancolia, além de várias feições em comum (como desânimo penoso, perda de interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar e inibição de toda e qualquer atividade), o próprio elemento fundamental de desencadeamento: a perda do objeto de amor, seja ele um ente querido ou uma abstração, tal como avalia Freud (1917, p.166).

Algo de muito particular no que diz respeito à relação entre o eu e o objeto tem lugar na melancolia. Freud sugere uma determinada configuração, uma disposição patológica, organizando o que ele assinala ser uma afecção com várias conformações clínicas, passível, inclusive, de extensa variação no que concerne à psiquiatria descritiva. Esse traço encontra, inclusive, seu paroxismo na atualidade, vide a numerosa classificação do DSM-IV TR e CID-10.

Embora o mecanismo melancólico de *introjeção do objeto perdido no eu* tenha sido elucidado por Freud ainda no mesmo texto, algo de misterioso permanece, levando-nos a algumas questões que procuraremos examinar. Ele argumenta que a voz do eu que emite as críticas e injúrias contra si próprio é a mesma voz abafada que teria dirigido estas reprimendas ao objeto, a propósito do abandono. No entanto, ainda assim, a censura cruel que o melancólico lança sobre si mesmo é verdadeira, Freud constata. Cada autorrecriação ou degradação possui suas justificativas, todas as injúrias parecem encontrar seu fundamento, de modo que o autor se questiona, aturdido, por que é preciso adoecer para ter acesso a uma verdade como essa.

Essas considerações acerca do que parece ser o corpo medular em questão na melancolia nos conduzem a algumas indagações inquietantes. Se com Freud compreendemos que algo de singular e patológico se opera no eu, mudando por completo sua conformação, é pertinente questionar se isso que o narcisismo encobre – e cujo artifício engenhoso há de ter sofrido uma deriva na melancolia – deixa a descoberto algo da ordem do insuportável.

Para seguir neste sentido, Lacan, em seu seminário sobre a angústia (1963), faz uma releitura de *Luto e melancolia* (1917) de Freud, enunciando um aspecto diferencial no entendimento do luto. Ao contrário de Freud, que acreditava estar em curso no luto “uma tarefa que consistiria em consumir pela segunda vez a perda do objeto amado, provocado pelo destino”, Lacan afirma que, na verdade, a tentativa é “de restabelecer a ligação com o verdadeiro objeto da relação, o objeto mascarado, o objeto *a*, para o qual, posteriormente, será possível dar um substituto” (LACAN, 2005, p. 363).

Esse novo prisma, que introduz, por sua vez, a noção de objeto *a*, é particularmente interessante para a tentativa de elucidar a problemática objetual na melancolia – o que nos interessa sobremaneira na medida em que podemos avançar na investigação do nosso objeto de pesquisa. Assim, Lacan vai assinalar enquanto fundamental a distinção entre *a* e *i(a)* (imagem especular através da qual todo amor é narcisicamente estruturado) para então conceber a radicalidade do que ocorre na melancolia.

No processo descrito por Freud de regressão da libido para o eu, algo “obviamente não dá bom resultado, porque o objeto supera sua direção. É o objeto que triunfa” (ibidem, p. 364). Lacan vai mais além e afirma que o objeto *a* se encontra mascarado por *i(a)* na melancolia, de forma que o melancólico terá de atravessar “a sua própria imagem [...] para poder atingir, lá dentro, o objeto *a* que o transcende” (ibidem). Tal descrição do desencadeamento melancólico parece muito precisa, sobretudo tendo em vista a alteração contundente no amor de si, já salientada por Freud em seu texto de 1917 como um ponto crucial no que tange à distinção entre o luto e a melancolia. No entanto, para nós é importante formular algumas questões que aí não se estancam. O que está em jogo nesta diferença entre o luto e a melancolia? Isto é, o que a melancolia representa de singular no que diz respeito à relação com o objeto, e em que medida é possível pensar esta relação para conduzir ao nosso objeto estético de pesquisa – o traço melancólico na escrita literária?

Com tais questões norteando a trajetória desta pesquisa, optamos por estruturar os capítulos da seguinte forma:

- Capítulo I: Uma revisão bibliográfica da melancolia através da psicanálise. O objetivo neste primeiro momento será mapear, nas enunciações de Freud e Lacan sobre a melancolia, o que permite pensar a sua relação com a escrita literária e seu parentesco com o objeto de investigação – o traço melancólico na literatura.
- Capítulo II: Apresentação da estética da melancolia na história da arte e da literatura. Aqui, elementos como a sua iconografia, o uso alegórico e as relações com o humor e a ironia serão preciosos para analisar que marcas a melancolia produz na arte (não esquecendo as marcas que a arte, ela própria, produz na melancolia) e até que ponto a psicanálise pode tirar efeitos disso, tendo em vista, sobretudo, o conceito de sublimação.
- Capítulo III: Neste ponto, entendemos que alguns autores oferecem mais consistência para pensar a existência ou não de um traço melancólico na escrita literária. Haverá, portanto, neste último capítulo um estudo de caso, com ênfase na obra poética final, *Ariel*,

da escritora norte-americana Sylvia Plath. A ideia é mergulhar no texto literário e retirar as consequências, mantendo a maior proximidade possível com a palavra, com o significante da autora em seu trabalho poético, recusando qualquer incursão na falácia biográfica, isto é, na patologização da autora (ou de qualquer outro autor utilizado) para fins de diagnóstico. Trata-se do texto; é a ele que nos dirigimos para verificar os vestígios, as marcas que a melancolia imprime ao texto. Não obstante, a necessidade de recorrer à obra em prosa da própria autora, ou mesmo a outros autores literários, tornará este, sem dúvida, um estudo frequentemente comparativo, visto que acreditamos que tal metodologia pode permitir apreender com maior precisão o objeto em questão.

CAPÍTULO I

Entre sombra e compasso – o cingir da Coisa no frigir do objeto



Fig. 1 *Melencolia*, Hans Sebald Beham, 1539

A Dor Tem um Elemento de Vazio

*A Dor - tem um Elemento de Vazio -
Não se consegue lembrar
De quando começou - ou se houve
Um tempo em que não existiu –*

*Não tem Futuro - para lá de si própria -
O seu Infinito contém
O seu Passado - iluminado para aperceber
Novas Épocas - de Dor.*

– Emily Dickinson

Neste primeiro capítulo, rastreamos as principais características da melancolia nas formulações de Freud, assim como retomadas por Lacan, buscando ainda neste mesmo movimento efetuar um cotejo com as considerações de autores como Slavoj Žižek, Giorgio Agamben, Marie-Claude Lambotte, Jean-Jacques Tyszler e Marcel Czermak.

Mapear inicialmente em Freud o que foi enunciado acerca da melancolia nos parece o percurso mais alentador a fim de pensar o traço melancólico no escrito literário, uma vez que o autor sempre foi um grande entusiasta da literatura e da poesia, recorrendo a estas inúmeras vezes em sua obra, além de refletir sobre o fascínio exercido por estes campos nos sujeitos em diversos momentos de sua obra: 1900, 1907, 1908, 1916, 1927, 1939 (CASTRO; LO BIANCO, 2008, p.337). Não obstante, nosso objeto se recorta sob um determinado enquadre. Investigamos o que pode a psicanálise esclarecer sobre uma determinada marca melancólica, a marca que a pulsão de morte, *Tânatos*, parece imprimir em determinados textos literários de alguns autores.

É interessante pensar que, neste sentido, a pista sobre a questão objetal na melancolia já é anunciada por Freud quando ele atrela a ideia de perda à noção de identificação, pois, desta forma, “para que haja identificação, o objeto deve conseguir reduzir-se a um traço” (TYSZLER, 1999, p. 112). A título de nossa investigação, é importante verificar se este traço possui algum tipo de filiação com o traço melancólico que buscamos identificar, analisar e caracterizar no que concerne ao escrito literário, levando em consideração o recorte de autores e poetas que privilegiamos para a análise.

O mecanismo de introdução do objeto perdido e sua subsequente substituição por uma identificação é uma equação que requisita um exame minucioso e repetido, pois, como veremos, apresenta múltiplas facetas. O conceito de sublimação em Freud – sobretudo as formulações contidas na obra de 1923 *O eu e o isso* – e a leitura que Lacan lança sobre o conceito em seu seminário sobre a ética da psicanálise (1959-1960) nos ajudam a pensar como a escrita literária – na medida em que esta pode ser concebida sob a égide das atividades sublimatórias – se relaciona com o traço melancólico que pode se imprimir ao texto.

As contribuições dos demais autores mencionados são caras por trazerem não apenas os aspectos clínicos da melancolia. Contemplam a já mencionada polissemia estética, médica e, mesmo, filosófica portada pelo termo, o que decerto nos auxiliará nesta empreitada.

1.0 A sombra do objeto

‘a sombra do objeto recai sobre o eu’. Permitamo-nos uma heresia: o problema seria antes que, numa melancolia, vocês podem se cansar procurando vestígio do eu. E por que não seria assim, quando é o objeto que ocupou todo o terreno? Por isso eu proporia sem dificuldade revirar a fórmula para insistir: na melancolia, o objeto é que volatizou todo o eu e ocupa toda a cena deixada vaga pela ejeção da persona. Do eu, não resta mais que uma sombra. (CZERMAK, 1999, p. 120)

Conforme mencionamos, em 1915, Freud esboçava seu artigo que mais tarde seria chamado *Luto e melancolia* (1917), submetendo-o à apreciação de alguns colegas da Sociedade Psicanalítica de Viena já no ano anterior. Uma de suas primeiras observações acerca da natureza desta afecção é que ela possui intrínseca relação com a fase oral de desenvolvimento libidinal. Essa característica é fundamental para elucidar o que décadas mais tarde a autora Marie-Claude Lambotte chamaria de uma *curiosa espécie de apego* (2000, p. 80), responsável pela maneira devoradora com a qual o melancólico se reporta aos seus objetos de investimentos.

Freud tomará as condições do desencadeamento da melancolia à luz de dois conceitos: o de narcisismo e ideal do eu – esboçado no seu artigo de 1914 como o agente crítico que desempenha uma função primordial no mecanismo da paranoia, o qual ele aproximará, em *Luto e melancolia*, à função de uma consciência moral, uma parte diferenciada do eu. Na melancolia, o papel do ideal do eu se encontra atrelado ao que posteriormente Freud dirá na Segunda Tópica como constituindo o domínio do supereu, desenvolvendo assim a ideia de que no estado melancólico há uma “pura cultura da pulsão de morte” (p. 55; 66).

Ainda no mesmo ponto, pensando a questão da aproximação dos mecanismos da melancolia com o modo oral de relação com o objeto, Freud insinua que, na verdade, tais mecanismos estariam vinculados aos processos de identificação; ou seja, o ato de devorar canibalescamente teria relação com a incorporação do objeto pelo eu, identificando-se com ele. Mais do que isso, essa maneira se configura como a primeira forma através da qual o eu escolhe um objeto (1917, nota do editor inglês). Neste sentido, é interessante observar que esta ambiguidade melancólica em relação ao objeto:

[...] era assim comparada com o ato de comer canibalesco que destrói e, ao mesmo tempo, incorpora o objeto da libido; e por trás dos “ogros melancólicos”, dos arquivos legais do século XIX, volta a estender-se a sombra sinistra do deus que devora seus filhos, o Cronos-Saturno cuja associação tradicional com a melancolia encontra aqui mais um fundamento para a identificação da incorporação fantasmática da libido

melancólica com a refeição homofágica do deposito monarca da idade de ouro. (AGAMBEN, 2007, p. 47)

Em seu décimo seminário, a propósito da questão da identificação, Lacan tomará *Hamlet*, de William Shakespeare, para analisar dois tipos de identificações imaginárias: uma com $i(a)$, a imagem especular do objeto, e outra, descrita por ele como “mais misteriosa”, com o objeto a (1961, p.46). Reportando-se ao que na peça de Shakespeare vai se configurar como “a função da cena dentro da cena” (ibidem, p. 44), Lacan examinará a identificação de Hamlet ao personagem Lucianus (Luciano), que dentro da farsa representa o sobrinho do rei, posição homóloga à de Hamlet. Esta identificação caracteriza um eco, isto é, trata-se de uma identificação especular, constituindo o primeiro tipo definido por Lacan, e porta a função de “não consumir sua vingança, mas de, primeiro, assumir o crime que depois será preciso vingar” (ibidem, p. 45). Em contrapartida, há outra identificação que Lacan vai assinalar. Uma identificação com a alma furiosa, a alma da vítima suicida, que é Ofélia. Aqui não há possibilidade de aplacar o que a vingança de Ofélia traz. É através desta identificação com o objeto que Lacan nos conduz ao que acredita ser a chave para a aproximação da função do luto: o avesso das lágrimas pelo objeto perdido traz um fundo de censuras dirigidas contra este que se perdeu. Esta é a faceta negativa da identificação com o objeto do luto pormenorizada por Freud em *Luto e melancolia*. Todavia, Lacan chama a atenção para um aspecto positivo desta identificação, que consiste nas celebrações primitivas e camponesas pela morte de alguém, nas quais a existência do defunto é celebrada com banquetes e glória (ibidem, p.46). Esta digressão sobre a função do luto é fundamental para pensar a melancolia, pois não é justamente da falha nesta função que trata o triunfo do objeto na melancolia? No próximo item retomaremos a função do luto – e sua falha – com Lacan, ainda à luz de Hamlet, a fim de pensar o parentesco da reverência de Hamlet ao seu pai com o amor exaltado, mítico, próximo do amor cortês.

Neste sentido, Jean-Jacques Tyszler argumenta que, na melancolia, “a luz não acompanha a sombra”, estabelecendo assim “outro estatuto de objeto” (1999, p. 110), ao passo que o luto constituiria um saber - um saber sobre a morte, a mortalidade e, em última instância, sobre Eros, a vida. A melancolia subverte esta lógica, pois é da imortalidade que ela trata: o objeto perdido não é desinvestido para que haja ligações futuras com outros objetos. Não, ele é trazido ao eu, instalando-se nele e ocupando-o, de maneira que “o melancólico esbarra, contudo, num real insuspeitado [...] já que a imortalidade aí substitui

o luto” (ibidem, p.114). É interessante abrir um pequeno parêntese, que mais tarde, no próximo capítulo, há de ser retomado, pois a relação da melancolia com a imortalidade nos remete quase de imediato à noção de genialidade que durante séculos esteve atrelada à melancolia, tal como questiona Aristóteles:

Por que todos os homens que foram excepcionais em filosofia, em política, em poesia, ou nas artes, eram manifestamente melancólicos, e alguns a ponto de serem tomados por acessos causados pela bile negra, como é dito de Hércules nos mitos heroicos? (apud TYSZLER, 1999, p. 110)

No que diz respeito ao estatuto do objeto, cabe-nos pensar que as formulações acima parecem consonantes com o modelo adotado por Freud para analisar os processos ocorridos no eu durante o quadro melancólico: diante da perda do objeto, relutante em separar-se do mesmo, o sujeito trará o objeto perdido para o eu, incorporando-o e em seguida identificando-se com ele. Freud dirá que a sombra do objeto recai sobre o eu e, neste sentido, é possível observar que o objeto é perdido, todavia não morto e, assim, há que se reconhecer que a relação amorosa permanece (MEZAN, 2006). A descrição de Freud do luto transcorre da seguinte forma: através do teste de realidade, o eu se dá conta de que o objeto não existe mais, o que implica na necessidade da retirada da libido de todas as ligações que mantinha com aquele objeto. Esse desligamento pode ser entendido como a retirada do investimento de cada lembrança e expectativa concernente àquele objeto por intermédio do contrainvestimento e, ao final deste processo assaz penoso, o eu está livre para investir em outros objetos. Na melancolia, algo diferente ocorre e não é, de maneira alguma, possível ao eu libertar-se do vínculo abrasivo com o objeto, tampouco deslocar os seus investimentos para outros objetos.

A incorporação do objeto perdido pelo eu e sua conseqüente identificação com ele são algumas das características diferenciais apontadas por Freud em relação ao luto não patológico, mas existem outras mais que Freud assinala. Há, na melancolia, um caráter ideal permeando a perda do objeto, que, segundo Freud, não pode ser observado no luto; a perda na melancolia não circunscreve apenas o objeto, parece carregar consigo bem mais, tanto que, ao ser perguntado sobre o que foi perdido junto com o objeto, o melancólico permanece sem resposta. Freud atribui essa diferença ao fato de que a perda do objeto na melancolia estaria vinculada a mecanismos inconscientes, ao passo que, no luto, nada haveria que não fosse passível de acesso à consciência. Então, o trabalho realizado pelo

melancólico parece obscuro, uma vez que não está claro o processo implicado pela perda e que a própria perda se reveste de mistério.

O traço observado na melancolia (já mencionado na introdução) e ausente no luto, relativo à diminuição da autoestima, traduz-se em uma série de recriminações e injúrias lançadas a si mesmo, evidenciando o quão empobrecido o próprio eu fica na melancolia. Freud parece inclusive um tanto surpreso por constatar que todas estas manifestações de repúdio a si-próprio, associadas à recusa da alimentação e insônia, se conjugam em um empreendimento de derrocada de toda a prerrogativa das pulsões de vida (que na Segunda Tópica freudiana compreendem pulsões sexuais e as pulsões de autoconservação). Aqui, já há uma abertura do terreno lógico para pensar o novo dualismo pulsional da Segunda Tópica. Em 1917, portanto, no artigo sobre a melancolia, Freud claramente assinala a presença de algo que transpõe os limites da vida; as influências da pulsão de morte se fazem visíveis na obra de Freud alguns anos antes de sua conceituação formal, em 1920.

Ainda em *Luto e melancolia*, Freud vai indicar que os sintomas característicos da melancolia se desenvolvem tendo por base a própria ambivalência que marca a posição do eu em relação ao seu objeto de amor. Mais tarde em sua obra, já na Segunda Tópica, Freud vai cogitar se a ambivalência não estaria relacionada com uma fusão pulsional que não se completou, associando a melancolia com “uma cultura pura da pulsão de morte” (FREUD, 1923, p. 55; 66). Na afecção melancólica, segundo o autor, o eu é tratado como objeto e toda a censura que poderia ser dirigida ao objeto pelo abandono é então direcionada ao eu, que sofre os martírios impiedosos da outra parte do eu que, como já mencionamos, Freud vai identificar neste texto como uma 'consciência moral' - uma diferenciação do próprio eu. O que se constitui enquanto enigma é por que motivo o eu opta por relacionar-se com o objeto de tal maneira. A disposição patológica que Freud alude logo no início do texto parece indicar uma determinada forma de se relacionar com o objeto.

Vimos que a possibilidade de reinvestimento em outros objetos seguindo a perda objetual não é passível de verificação na melancolia, sendo este um dos traços que a distingue do luto. Diante da perda do objeto amoroso, o que parece – Freud nos indica – é que este objeto perdido é incorporado ao eu do melancólico, como uma tentativa desesperada de evitar a separação. Tendo a sombra do objeto perdido recaído sobre o seu eu, o melancólico não sabe precisar o que foi perdido junto com o objeto, e a censura que antes poderia ser direcionada ao objeto, dada a ambivalência que marca todo investimento objetual, agora será lançada ao próprio eu sem clemência. Uma outra importante

característica da melancolia se apresenta aí: a dimensão inconsciente desta perda. O melancólico não sabe o que foi perdido junto com o objeto; o perímetro da perda em questão padece de uma dolorosa imprecisão. Ou seja, cabe questionar o que circunscreve o objeto nesta afecção que justifique assim o uso da expressão “triunfo do objeto na melancolia” por Lacan.

A hipótese levantada por Freud de que a perda do objeto teria seu papel desencadeante aponta para um aspecto maior da melancolia, a saber, a dimensão do ideal - aludida por Freud em *Luto e melancolia* -, uma procura pelos traços identificatórios; os pontos de referência imprescindíveis para o sujeito (LAMBOTTE, 2000, p. 81). Esta compreensão parece se afinar com o próprio mecanismo de instalação do objeto no eu, no qual um investimento é substituído por uma identificação.

As temáticas do ideal e da identificação, com efeito, tornam a aparecer no trabalho de Freud publicado em 1923, *O eu e o isso*. É importante salientar, contudo, que neste texto Freud se refere à instância herdeira do complexo de Édipo ora como ideal do eu, ora como supereu. Em 1923, o supereu, ou ideal do eu, abarca duas funções: a de ideal e a de crítica. Apenas em 1932, em *Novas lições de introdução à psicanálise*, Freud enuncia a diferença entre a função do supereu, que passa a ser de auto-observação e consciência moral, e a função do ideal do eu, que tem um caráter propulsor. Ainda em 1923, a diferença já aparece esboçada sob a forma de diferentes funções: como missão de recalcar o complexo de Édipo, como consciência moral e sentimento de culpa inconsciente; mas, também, como tudo o que é esperado da natureza mais elevada do homem, a saber, a religião, a moralidade e um senso social (FREUD, 1923, p. 46; 49). Estas funções, todavia, não são atribuídas a instâncias diferentes neste texto. A propósito desta distinção capital, J.J. Tyszler vai afirmar que “o supereu implicado na melancolia não pode ser sobreposto ao supereu companheiro do ideal do eu” (1999, p.113), de modo que o conflito edípico entre eu e supereu não é suficiente para dar conta da problemática da melancolia, como Freud já suspeitava. O texto de 1923 apresenta sucessivas elucubrações acerca da melancolia, contrapondo-a à neurose obsessiva para retirar consequências que lancem luz ao que ele chama de uma *pura cultura da pulsão de morte* na melancolia.

Se o sentimento de culpa é, de certa forma, comum a ambas, a brutal diferença que parece intrigar Freud reside no fato de que, na neurose obsessiva, “o eu se rebela contra a imputação de culpa e busca apoio médico para repudiá-la”, ao passo que na melancolia, o supereu parece ter encontrado “um ponto de apoio na consciência” (ibidem, p. 64). O que

Freud quer dizer com isso é que na melancolia a culpa é abraçada pelo eu, não se objetando a ela em absoluto, mas submetendo-se, assim, à violenta punição do supereu. Acrescenta ainda que este ponto de apoio ganha na consciência “dirige sua ira contra o eu com violência impiedosa, *como se tivesse se apossado de todo o sadismo disponível na pessoa em apreço*” (ibidem, p. 65, grifo nosso). Cabe aqui considerar que quando Freud utiliza o termo sadismo – e, neste ponto, podemos até acrescentar sadismo do objeto no eu – a questão do componente destrutivo das pulsões é trazida à baila, embora já estivesse presente na discussão, ainda que de forma silenciosa. Freud destaca que as pulsões de morte operam seu trabalho nos indivíduos de diferentes maneiras, a saber: “são tornadas inócuas por sua fusão com os componentes eróticos; em parte são desviadas para o mundo externo sob a forma de agressividade; enquanto que em grande parte continuam, sem dúvida, seu trabalho interno sem grande estorvo” (ibidem, p. 66). Imediatamente, Freud questiona o motivo pelo qual, na melancolia, o supereu torna-se “uma espécie de reunião para as pulsões de morte” (ibidem).

Para prosseguir nesta investigação, faz sentido acompanhar ainda o percurso de Freud no *Eu e o isso*, considerando as circunstâncias da gênese do eu e do supereu. Neste sentido, a frase emblemática de Freud “aonde o isso estava, o eu há de advir” (*Wo es war soll ich werden* – que será tomada e trabalhada por Lacan), nos esclarece que o eu provém do isso, isto é, o eu se constitui enquanto um cemitério de investimentos objetivos abandonados. Como vimos também neste mesmo item, o supereu é forjado como herdeiro do complexo de Édipo:

O supereu deve sua posição especial no eu, ou em relação ao eu, a um fator que deve ser considerado sob dois aspectos: por um lado, ele foi a primeira identificação, uma identificação que se efetuou quando o eu ainda era fraco; por outro, é o herdeiro do complexo de Édipo e, assim, introduziu os objetos mais significativos no eu. (ibidem, p. 61)

O supereu deriva, portanto, de uma identificação com os primeiros investimentos objetivos do isso. Ora, não é absolutamente contingente que o processo pelo qual o objeto perdido é trazido para o eu através da identificação seja tão precioso para Freud, visto que este mecanismo é o paradigma mediante o qual podemos compreender a própria constituição do eu e do supereu. Sendo, portanto, da melancolia que Freud retira o modelo de incorporação através do qual ele justifica a formação do eu e também do supereu, ainda é preciso esclarecer o lugar deste último como lugar privilegiado de “reunião das pulsões de morte” na melancolia.

Freud cogita que a justificativa para a necessidade do eu de se assemelhar ao objeto por intermédio da incorporação e identificação se encontra na tentativa por parte do eu em se oferecer como objeto de amor ao *isso*. Não obstante, ele parece honestamente intrigado em relação ao que ocorre na melancolia, indagando se a regressão ao caráter oral encontraria sua razão de ser em uma maior facilidade, por parte do eu, em abandonar o objeto, ou se a identificação de fato seria a única condição para o *isso* abandonar os seus objetos (FREUD, 1923, p. 42).

Neste sentido, como mencionado anteriormente, quando Lacan denuncia que, durante o processo descrito por Freud de regressão da libido para o eu, algo “obviamente não dá bom resultado, porque o objeto supera sua direção” (ibidem, p. 364) - “é o objeto que triunfa” (ibidem) -, somos remetidos ainda ao item cinco de *O eu e o isso*. A dificuldade que a melancolia impõe a Freud o leva a lançar mão de uma hipótese que parece produzir ressonâncias na nossa investigação sobre o traço melancólico.

O surgimento do supereu, diz Freud, está atrelado a uma identificação primária, mítica, com o pai tomado enquanto modelo. O mecanismo de toda identificação, esclarece-nos ele, implica uma dessexualização ou mesmo uma sublimação da pulsão. O que Freud insinua é que “quando uma transformação deste tipo se efetua, ocorre ao mesmo tempo uma des fusão pulsional”, desencadeando algo muito perturbador:

Após a sublimação, o componente erótico não tem mais o poder de unir a totalidade da agressividade que com ele se achava combinada, e esta é liberada sob a forma de uma inclinação à agressão e à destruição. (FREUD, ibidem, p. 67)

A situação do eu, tal Freud descreve ainda neste item, o posiciona como “uma pobre criatura que deve serviços a três senhores” sendo, portanto, “ameaçado por três perigos: o mundo externo, a libido do isso e o supereu” (ibidem, p. 68). Tais circunstâncias o levam a considerar que, no que concerne à relação do eu com as duas classes de pulsões, este não se comporta de maneira imparcial. Através do trabalho de identificação e sublimação, o que ocorre é que o eu auxilia as pulsões de morte a obterem controle sobre a libido, correndo o risco de se tornar alvo destas mesmas pulsões destrutivas. Freud afirma que subjaz aí a intenção do eu em acumular a libido dentro de si, tornando-se assim “o representante de Eros” (ibidem), servindo aos objetivos da vida e do amor. Entretanto, há, sem dúvida, um risco na sublimação, Freud adverte: des fusão pulsional e consequentes liberações de pulsões agressivas no supereu expõem o eu a perigos de maus-tratos e morte.

Nosso objeto de pesquisa – o traço melancólico na literatura – incita-nos a investigar o que está em jogo neste risco suscitado pela sublimação e a pensar em que medida a escrita literária (enquanto atividade artística inscrita dentro do que Freud concebeu como sublimação) se relaciona com este risco, que vimos estar articulado com um certo funcionamento destrutivo presente na melancolia.

Lembremos aqui o processo descrito por Freud de regressão da libido para o eu na melancolia, quando algo “obviamente não dá bom resultado, porque o objeto supera sua direção” (ibidem, p. 364). Lacan afirma que isso decorre do fato de que o objeto a se encontra mascarado por $i(a)$ na melancolia, impondo ao melancólico a necessidade de atravessar “a sua própria imagem [...] para poder atingir, lá dentro, o objeto que a transcende” (ibidem). Para Marcel Czermak, na melancolia quem fala é o objeto em seu estado mais puro, sem maquiagem – o objeto a : “Um melancólico produz o catálogo simples e límpido desse x que passamos a nossa vida buscando, sem saber que ele nos comanda: Lacan o chamava ainda de abjeto” (1999, p. 118).

Para cercar a relação da melancolia com a imagem, valendo-nos das formulações sobre a sublimação, desenvolveremos a questão da defusão pulsional em Freud à luz do ângulo da anamorfose. Para tal, contamos com o trabalho de Lacan nos seminários 7 e 10 e dos comentários de Slavoj Žižek, além de outros autores.

1.1 Sublimação e o paradoxo da anamorfose na melancolia

Por tudo o que foi desenvolvido até aqui, sabemos que não é possível examinar o impacto da dimensão do ideal na melancolia sem considerar o que está em jogo na identificação melancólica com o objeto perdido. Vimos que essa particular forma de identificação constitui um dos núcleos cruciais para a compreensão da melancolia; uma perturbadora constante dentre as propriedades que atravessam a história da descrição desta afecção ao longo dos séculos que nos apartam (e aproximam) da antiguidade.

Acreditamos que a sombra do objeto que invade e triunfa, trespassando qualquer vestígio que houvera (ou não) do eu, predomina graças à maneira pela qual o melancólico consegue instalar em si não o objeto, mas precisamente a sua sombra. É justamente a perda que constitui o aspecto preponderante desse mecanismo. Quando Freud descreve as características da voz do objeto que fala na melancolia como punitiva, sádica, cruel, somos convidados a refletir sobre o negativo deste objeto. Não obstante, não se trata apenas do negativo no sentido meramente descritivo, adjetivo. Referimo-nos à dimensão substantiva do negativo, algo como a resultante de um processo ótico, uma produção em calótipo, que parece ter a habilidade de capturar a imagem do objeto em seu desvanecimento.

Se nos parece paradoxal que a fundamentação de uma identidade na melancolia – precária, podemos supor – se apoie na identificação com o objeto perdido, nosso assombro é um pouco atenuado ao acompanharmos as considerações de Freud sobre a hemorragia psíquica da melancolia. A ideia de hemorragia é consonante com esse mecanismo, isto é, com a fissura trazida para o eu sob a forma do objeto perdido, por onde escoam a libido, muitas vezes sem deixar vestígios. A fotografia em negativo da perda do objeto é introduzida como ponto cardinal ótico para o melancólico, constituindo a lente que reveste o seu olhar para onde quer que este se dirija.

Entretanto, ainda que possamos identificar alguns pontos correspondentes entre a descrição clínica da melancolia e uma discussão da sua etiologia, diversas feições ainda permanecem mergulhadas na penumbra, aguardando a possibilidade de articulá-las. Sabemos que existem circunstâncias bastante características envolvendo o mecanismo melancólico, as quais pretendemos discutir neste item. A ideia de uma resistência (ou mesmo de uma recusa na melancolia) ao movimento de simbolização que sucede a perda leva à hipótese sobre uma espécie de imortalidade da Coisa – sendo a morte desta a condição *sine qua non* para que o objeto exista em sua ausência, ainda que enquanto

representação. Esta hipótese parece encontrar ressonâncias importantes em alguns autores, como Julia Kristeva, que defende a existência de uma recusa da denegação na melancolia.

Talvez seja previdente questionar se a própria função significante da linguagem não viria a se comprometer neste mesmo movimento que estamos cogitando operar-se na melancolia, pois sendo o significante aquilo que representa um sujeito para outro significante, não significando nada em si mesmo, a Coisa, por outro lado, apresenta-se como uma contrapartida densa, absoluta, ainda que enigmática.

Neste sentido, daremos seguimento à nossa investigação, buscando delinear o estranho relacionamento entre objeto e Coisa na melancolia, pois, desta forma, consideramos possível uma articulação com o traço melancólico na literatura. Por mais controverso e lacunar que o tema da sublimação se apresente na teoria psicanalítica, algumas de suas formulações nos são especialmente preciosas para cernir o nosso objeto de pesquisa.

De acordo com Giorgio Agamben (2007), a melancolia se configura como um “luto por um objeto inapreensível” (ibidem). Essa formulação, não obstante, necessita ser melhor delineada. O caráter inapreensível do objeto ao qual o melancólico permanece fixado parece se coadunar com o que viemos trabalhando; afinal, a sombra é um dos exemplos de imaterialidade, podemos dizer. Contudo, se no item anterior desenvolvemos a ideia de que parece haver algo no trabalho do luto que falha retumbantemente na melancolia, vale a pena retomar aqui o que Lacan apresenta acerca da função do luto no *Seminário 10*, a fim de prosseguirmos.

1.1.1 Hamlet e o ideal

Voltemos à análise de *Hamlet*. Lacan vai considerar este personagem fundamental para a “aurora da ética moderna” (1962, p. 362), sobretudo no que diz respeito à nova relação do sujeito com o seu desejo. E qual seria a razão disso? Segundo Lacan, em *Hamlet*, a ausência de luto por parte de Gertrude, a mãe, “fez desvanecer-se nele, soçobrar da maneira mais radical, qualquer impulso possível de um desejo”, tornando-o implacável em relação a quase tudo, exceto no que tange ao ato “que foi feito para praticar” – a vingança pelo assassinato do pai – o qual não efetua, pois lhe falta o desejo (ibidem).

Essa falência do desejo, elucida Lacan, incide justamente em função de uma queda do ideal. Há uma profunda reverência do pai de Hamlet à Gertrude conjugal, algo que Lacan questiona se não se aproxima de uma idolatria, de um “sentimento forçado demais,

exaltado demais, para não ser da ordem de um amor único, mítico, de um amor aparentado com o estilo do amor cortês” (ibidem, p. 363). Tal supervalorização de Gertrude, essa elevação ao absoluto, apresenta-se nas memórias de Hamlet contrastada com um alheamento por parte da Gertrude materna e é precisamente esta discrepância que assinala um desmoronamento do ideal em Hamlet e, por conseguinte, o desaparecimento de seu desejo. Lacan aponta que o poder do desejo só é restaurado quando Hamlet observa um luto verdadeiro: o luto de Laertes pelo suicídio de sua irmã, o objeto de amor de Hamlet – Ofélia.

É importante considerar que a maneira como a triangulação rei assassinado/Gertrude/Hamlet se configura na tragédia pode nos ajudar a investigar a questão da identificação imaginária aludida por Lacan, assim como impulsionar no sentido da articulação da relação do ideal com a melancolia. Aqui, lembramos que o ideal do eu e o supereu não se equivalem, estando a melancolia bastante familiarizada com o segundo, o que nos leva a indagar qual o destino do ideal do eu na melancolia.

Lacan prossegue na análise e denuncia a dimensão de segunda morte do luto, que, em última instância, pretende “restabelecer a ligação com o verdadeiro objeto da relação, o objeto mascarado, o objeto a , para o qual posteriormente será possível dar um substituto, que afinal não terá mais importância do que aquele que ocupou inicialmente o seu lugar” (ibidem). Isso significa, diz-nos Lacan, que o luto mantém, no nível escópico, as ligações através das quais o desejo a $i(a)$, a imagem especular do objeto, compreende todo o amor narcisicamente estruturado. Esse termo $i(a)$ carrega a dimensão idealizada que nos referimos. Isso confere uma distinção capital no que concerne à melancolia, uma vez que esta empreende um ataque a $i(a)$, perfurando a sua própria imagem para então atingir o objeto/objeto, cuja queda, adverte Lacan, tem a propriedade de carregar junto o sujeito, não raramente para a própria morte.

No luto, o suporte da imagem especular ao desejo é imbuído de uma importância invulgar, como bem nos ensina aquilo que vemos se desencadear na melancolia – um atravessamento implacável da imagem especular na visada de destruição do objeto a que se encontrava mascarado. Recordemos, nesse ponto, o que Lacan disse a propósito das duas espécies de identificação presentes em Hamlet, já mencionado na página 10. Uma diz respeito à identificação especular, cujo núcleo Lacan localiza na *cena dentro da cena*, referindo-se à farsa encenada onde o personagem Lucianus (que interpreta o sobrinho do rei) é homologamente tomado como objeto de identificação por parte de Hamlet. Por outro

lado, Lacan chama a atenção para a existência de uma outra forma de identificação – a identificação enigmática e suicida com o objeto *a*, Ofélia, outrora objeto do amor de Hamlet e de quem ele se separou em função do estancamento do seu desejo.

Embora a descrição e caracterização desse eixo duplo de identificação imaginária por Lacan seja fundamental para pensar o congelamento do desejo em Hamlet, cabe a nós retornar à problemática da falência, do desmoronamento do ideal. Se a identificação especular reconduz o desejo à cena, contudo de maneira insuficiente, uma vez que a pantomima visa apenas “assumir o crime que depois será preciso vingar”, ela não implica, de fato, em consumação do ato de vingança e tampouco impele efetivamente Hamlet nesta direção. A outra identificação, “furiosa”, como descreve Lacan, possui uma conotação melancólica e direciona à morte, sendo barrada quando Hamlet presencia o luto verdadeiro de Laerte pela irmã, Ofélia, que enlouquecida pelo assassinato do pai Polônio (morto por engano por Hamlet) comete suicídio, afogando-se.

O que nos parece interessante é que Lacan afirma ser, em primeiro lugar, justamente uma particular incidência da ausência de luto por parte da mãe, Gertrude – colocada na posição de objeto sublime, idolatrado pelo rei Hamlet morto –, que culmina no desabamento do ideal, estagnando a função do desejo em Hamlet. A ausência de luto em Gertrude tem seu efeito devastador e, por conseguinte, Hamlet não conseguirá também realizar o luto por seu pai, pois sua questão é imediatamente tamponada pela demanda do fantasma de seu pai, exigindo vingança. As constantes aparições do fantasma do rei morto de alguma forma sugerem essa recusa do objeto em se fazer suspender. A morte não representa aqui o desaparecimento do objeto seguido do luto. O objeto permanece (não há perda), situado em uma espécie de limbo, emissor de uma voz que exige vingança.

A possibilidade de uma travessia de volta, de um retorno à via do desejo, se coloca para Hamlet no final, ao observar o luto verdadeiro de Laertes. Cabe refletir o que está em jogo neste luto verdadeiro e no seu poder de trazer Hamlet a reboque, implicando-os em um combate feroz pela responsabilidade da morte de Ofélia, que resulta não apenas na morte de ambos, mas também na final consumação da vingança de Hamlet: o assassinato do tio-rei, Claudius.

Há um aspecto que é importante considerar neste ato final da tragédia – a morte de Gertrude, pela ingestão da taça envenenada, destinada a Hamlet. A taça envenenada era a garantia de que, caso Hamlet vencesse o duelo (aqui não deixamos de notar que a tradução de *luto* para o espanhol é *duelo*), ainda assim encontraria a morte quando fosse brindar sua

vitória. A morte acidental – porém não contingente – de Gertrude parece insuflar algo de um fôlego implacável, furioso, a Hamlet. Advertido por Gertrude, cujas últimas palavras denunciam que o veneno era destinado a ele por ordem de Claudius, e condenado pelo golpe de espada também envenenado de Laertes, Hamlet sabe que sucumbirá; contudo, não antes de matar Claudius e vingar, por fim, a morte de seu pai.

Algo da ordem de um nó que se desfaz – esta é a sensação que o ato final de Hamlet catalisa; um novo fôlego haurido por Hamlet que culmina na vingança finalmente consumada e na ventilação do seu desejo. Há o preço que se paga e este não é pequeno; costuma, aliás, ser bastante parecido nas tragédias: a morte, ou pior. Entretanto, esta morte não possui um estatuto diferente? Não é verdade que os ferimentos mortais de Hamlet e Laertes os aproximam ao final, conduzindo-os ao perdão mútuo? A morte de Claudius e, ainda, a morte de Gertrude parecem varrer a infâmia e a podridão (o “algo de podre no reino da Dinamarca”) que havia se instalado no castelo de Elsinore. Interessa-nos investigar um pouco mais o caráter desta infâmia, sobretudo no que diz respeito à personagem de Gertrude, pois esta encabeça, na leitura de Lacan, o papel desencadeador da questão de Hamlet.

Se Lacan menciona uma queda do Ideal (ibidem, p. 363), responsável pelo cessar do desejo em Hamlet, ele localiza esta queda precisamente na ausência de luto por parte de Gertrude, por sua vez ela mesma o objeto sublime e venerado do pai, o rei Hamlet. O fato de Lacan chamar a atenção para este particular desperta o nosso interesse e suscita um exame maior. A proximidade que Lacan observa entre a forma característica com que o rei Hamlet se reporta à sua esposa Gertrude e o que ele chama de um amor “forçado demais, exaltado demais, para não ser da ordem de um amor único, mítico” (ibidem) o leva a considerar o parentesco com o amor cortês.

1.1.2 O problema da sublimação

O amor cortês e a arte constituem as bases através das quais Lacan vai realizar uma releitura de Freud, enunciando a sua fórmula da sublimação: “ela eleva um objeto – e aqui não vou fugir às ressonâncias de trocadilho que pode haver no emprego do termo que vou introduzir – à dignidade de Coisa” (1960, p. 136). Recordando o exemplo da coleção de caixas de fósforos de Jacques Prévert, Lacan afirma que “o caráter completamente gratuito, proliferante e supérfluo, quase absurdo desta coleção visava, com efeito, sua coisidade de

caixa de fósforos” (ibidem, p. 140). Trata-se de algo que incide na Coisa e não no objeto, esclarece-nos ele.

Este movimento de transformação, de elevar o objeto a uma categoria em que ele não estava inserido de antemão é, portanto, o que fornece as coordenadas para a sublimação. Todavia, Lacan indica que a Coisa se apresenta como “unidade velada” e, como tal, obriga que todo psiquismo se esforce “em cingi-la, ou até mesmo contorná-la, para concebê-la” (1960, p. 144). Esta operação a posiciona dentro do que se constitui “a base temática do princípio do prazer”, enunciada por Freud, e a define enigmaticamente como “o que, do real primordial, diremos, padece do significante” (ibidem). Se a homeostase, a lei do princípio do prazer, está submetida ao domínio da organização significante, o campo da Coisa se situa justamente no nada que há entre “a organização na rede significante [...] e a constituição real deste espaço” (ibidem, p. 145). A dimensão do achado e do reencontro (o objeto é sempre um objeto reencontrado) também se localiza neste campo, de modo que a segunda característica da Coisa enquanto velada é “em seu reachados do objeto, ser representada por outra coisa” (ibidem).

Neste sentido, Lacan argumenta que a frase de Picasso “Eu não procuro, eu acho” atinge justamente o cerne desta dimensão. No entanto, o que Lacan assinala a seguir é crucial para a questão que move esta pesquisa. O achado cuja procura se encontra implicada no mecanismo da sublimação, transcorrerá, na verdade, pelas vias do significante, sendo, portanto, “[...] de alguma forma, uma busca antipsíquica que, por seu lugar e função, está para além do princípio de prazer” (ibidem). Ora, Freud também já não havia enfatizado que o trabalho de sublimação resulta numa des fusão das pulsões e na liberação das pulsões de morte no supereu? É como se a des fusão pulsional tornasse penoso a Eros proteger o eu dos efeitos devastadores da pulsão de morte, expondo-o a toda sorte de maus-tratos e ameaças à sua integridade. Freud descreve claramente que na sublimação, ao tomar posse da libido investida no objeto, o eu, oferecendo-se como objeto de amor ao isso, trabalha “em oposição aos objetivos de Eros [...] colocando-se a serviço de moções pulsionais opostas” (1923, p. 58). Se, a rigor, a sublimação dessexualiza a pulsão, podemos concluir – a partir do que Freud desenvolve – que Eros foi tirado de cena, e com ele as faculdades agregadoras de ligação e simbolização também. Nessas circunstâncias, como pensar as vicissitudes da pulsão de morte? Sem Eros exercendo sua função de vida, é correto conjecturar que as vias subterrâneas da morte são, assim, deixadas ao alcance dos olhos de uma forma distinta da enunciada nos outros destinos da pulsão

tratadas em *Pulsões e seus destinos* (1917), a saber: reversão ao seu contrário, retorno em direção a si próprio, recalque e sublimação.

Partindo de sua leitura do conceito de sublimação em Freud, Lacan assinala o que está em jogo: “Pois, segundo as leis do princípio do prazer, o significante projeta nesse para além a equalização, a homeostase, a tendência ao investimento uniforme do sistema do eu como tal – fazendo-o faltar” (ibidem, p. 144). Ou, ainda, enunciado de outra forma:

A função do princípio do prazer é, com efeito, conduzir o sujeito de significante em significante, colocando quantos significantes forem necessários para manter o mais baixo possível o nível de tensão que regula todo o funcionamento do aparelho psíquico. (ibidem, p. 145)

É interessante considerar que, se a sublimação apresenta a característica de opor-se ao princípio de prazer, tal como Lacan expõe, esta função, não obstante, coincide com o que na operação sublimatória implica em uma transformação, em algo da ordem de uma criação, uma vez que incide na representação da coisa tão logo esse objeto é criado. O próprio termo *criação* já traz consigo uma dimensão de abandono do *mesmo*; aponta para a produção de algo novo, característica que não parece contingente, sobretudo se levarmos em consideração a dimensão de desligamento que a pulsão de morte é tributária, a qual permite que novas ligações possam se estabelecer futuramente. Essa face mais sombria da sublimação de alguma forma se contrapõe a um entendimento anterior, correspondente à primeira teoria da angústia, no qual a sublimação permitiria “o apaziguamento pulsional, ‘destino nobre’ do conflito entre sexualidade e pulsões agressivas, e o recalque” (CARVALHO, 2003, p. 242).

Em oposição ao sintoma, cujo arranjo conciliatório enquanto formação de compromisso estaria condenado a falhar, a sublimação, constituindo um destino diferente do recalque, não estaria subjugada por sua lógica. Essa concepção, porém, não esgota precisamente a existência de artistas cuja economia psíquica não pode, de forma alguma, estar apartada do funcionamento geral das neuroses. Tampouco explica “o profundo sofrimento emocional relacionado à criação artística” que “aparecia na vida de escritores e artistas que o próprio Freud haveria de examinar” (ibidem). É justamente a segunda formulação da teoria da angústia, na qual “a angústia de desamparo, surgida na relação do sujeito com o vazio e o inominável, é vista como o elemento incessante e mobilizador do processo criativo”, que a sublimação tem seu mecanismo atrelado à pulsão de morte. De acordo com esta última formulação, sublimar significa trabalhar em oposição aos objetivos de Eros, visto que não apenas implica em uma dessexualização da libido, mas também uma

desfusão pulsional, o que, como descrevemos acima, deixa o eu suscetível a toda a destrutividade de Tãatos, sem que as pulsões de vida possam acrescentar-lhes os componentes eróticos.

Há que se reconhecer o júbilo e os ganhos narcísicos que a sublimação garante (ou não) àqueles que efetuam este arranjo, entretanto não podemos esquecer o risco que se faz presente e, ainda, que não há razão alguma que justifique ou assegure a sua prescrição para alguém. Esse entendimento da sublimação, tal como Freud expõe, coloca senão em xeque pelo menos em suspenso a prerrogativa que sustenta todo o movimento de arte como terapia, já de início. O que se desenrola no processo de criação produz derivas e movimentos que não podem ser considerados *a priori* como “terapêuticos”. É perigoso pressupor tal coisa e, embora haja decerto uma função operante na sublimação, enigmática ou não, algo da ordem de uma ética, pode-se dizer, há também movimentos sombrios em curso, o que elimina qualquer possibilidade de prescrição, excetuando-se aquela diretamente atrelada ao desejo do sujeito, pois somente este pode arcar com o risco e o preço em questão. A grande questão trazida pela leitura de Lacan do conceito de sublimação reside na sua relação com a Coisa. *Das Ding* é o lugar das pulsões, avisa Lacan, as quais:

[...] nada têm a ver, enquanto revelados pela doutrina freudiana, com qualquer coisa que seja que se satisfaça de uma temperança, daquela que ordena bem certinho as relações do ser humano com seu semelhante nos diferentes níveis hierárquicos da sociedade, desde o casal até o Estado, numa construção harmônica. (1960, p. 135)

Lacan também atenta para o paradoxo da sublimação no que tange à economia da substituição instaurada pelo recalque. O sintoma consiste no retorno do que “se encontra na ponta da pulsão como seu alvo” (ibidem, p. 135) através da substituição significativa e, por outro lado, a sublimação aponta para um desvio do que Freud chama de *Ziel*, seu alvo. No entanto, Lacan enfatiza a função do significativo justamente aí, dado que, sem levá-la em consideração, não há como “distinguir o retorno do recalque da sublimação como modo de satisfação possível da pulsão”, pois o paradoxo da sublimação consiste na possibilidade da pulsão encontrar satisfação em outro lugar que não o seu alvo, sem que isso constitua a substituição significativa em causa no sintoma. Assim:

A sublimação, que confere ao *Trieb* uma satisfação diferente do seu alvo – sempre definido como seu alvo natural –, é precisamente o que revela a natureza própria ao *Trieb* uma vez que ele não é puramente instinto, mas que tem relação com *Das Ding* como tal, com a Coisa dado que ela é distinta do objeto. (ibidem, p. 135)

1.1.3 Sublimação, anamorfose e amor cortês

Esta fundamental distinção entre Coisa e objeto perpassa de alguma forma toda a nossa pesquisa, de modo que prosseguiremos investigando o trabalho de Lacan sobre a sublimação, pois o que o autor enuncia ainda sobre a anamorfose e o amor cortês poderá nos auxiliar a cingir o traço melancólico no texto literário.

Lacan destaca a diferença estabelecida por Freud entre sublimação e idealização, indicando que esta última faz com que a identificação ao objeto se imponha, ao passo que a sublimação possui vínculo estreito com a Coisa, e esta, como mencionamos acima (vide p. 22), tem seu campo fundamentado no sutil intervalo entre a organização na rede significante e a constituição real deste espaço. Ora, a discussão que muito fomentou a História da Arte diz respeito ao engodo empregado pelas anamorfozes artísticas no século XVI e início do século XVII: a ilusão de espaço é distinta da criação de um vazio. A anamorfose empreende uma subversão da ilusão de espaço, fazendo dela “suporte dessa realidade enquanto escondida – uma vez que, de uma certa maneira, numa obra de arte trata-se sempre de atingir a Coisa” (ibidem, p. 171). Embora grande parte das obras de arte busquem imitar os objetos a que visam representar, nesse mesmo movimento de imitação, elas se distanciam do objeto, fazendo dele outra coisa, projetando uma realidade outra que não é a do objeto representado. Com efeito, esta mesma modalidade de sublimação, afirma Lacan, pode ser encontrada no momento específico da poesia que diz respeito ao amor cortês. Lacan o circunscreve desta forma:

[...] todos os historiadores são unívocos – o amor cortês era em suma um exercício poético, uma maneira de jogar com um certo número de temas de convenção, idealizantes, que não podiam ter nenhum correspondente concreto real. Não obstante, esses ideais, em cujo primeiro plano está a Dama, se encontram em épocas ulteriores e até na nossa. Suas incidências são totalmente concretas na organização sentimental do homem contemporâneo, e aí perpetuam sua marcha. (ibidem, p. 180)

Lacan vai apontar que o que estava em questão no amor cortês era “uma escolástica do amor infeliz” (1960, p. 178), tratando-se de um mesmo sistema, organizado em torno de variados temas “cujo primeiro é o luto, e mesmo de um luto até a morte”. A função da mulher na sociedade feudal estava bastante pautada no seu valor “de troca social, suporte de um certo número de bens e de sinais de potência” (ibidem, p. 179). Nem a dimensão singular da mulher tampouco sua liberdade estavam em causa, e é justamente neste contexto que o amor cortês surge. A função do poeta cortês consiste então, diz Lacan, em

cantar a Dama, com a premissa fundamental de que “uma barreira a cerque e a isole”. Ele acrescenta:

O objeto, nomeadamente aqui o objeto feminino, se introduz pela porta mui singular da privação, da inacessibilidade. Qualquer que seja a posição social daquele que funciona neste registro – alguns são por vezes servidores, *servens*, com respeito a seu nascimento – Bernardo de Ventadour, por exemplo, era filho de um servidor no castelo de Ventadour, ele também trovador – a inacessibilidade do objeto é aí colocada desde o início. (ibidem, p. 181)

Nesta função poética, o objeto feminino é destituído, esvaziado de sua substância real, colocando em funcionamento o que Lacan descreve como “o móvel do lugar ocupado pela visada tendencial da sublimação”, ou ainda “aquilo que o homem demanda, em relação ao qual nada pode fazer senão demandar”. Ele argumenta que o que está em questão é um determinado lugar que ele vai chamar de vacúolo (tomando a expressão de um seus alunos por ocasião da lição sobre *Das Ding*, no seminário sobre a ética da psicanálise).

Esse vacúolo, Lacan o situa no centro do sistema de significantes, “uma vez que essa demanda derradeira de ser privado de alguma coisa de real é essencialmente ligada à simbolização primitiva que se encontra inteiramente na significação do dom do amor” (ibidem, p. 182). O objeto que a sublimação da poesia buscará elevar à dimensão de Coisa tem qualquer coisa de desumano, algo que conduz à loucura, à morte. A discrepância entre a mulher feudal e a Dama denota justamente isso.

A função narcísica se encontra evidente, diz Lacan, na exaltação ideal operada pelo amor cortês em anamorfose. O espelho aonde se projeta o ideal do sujeito ao mesmo tempo se constitui como limite: ele é “aquilo que não se pode transpor. E a organização da inacessibilidade do objeto é justamente a única coisa da qual participa” (ibidem, p. 183).

Cabe aqui lembrar que Lacan afirmará, três anos depois, que na melancolia, contudo, a imagem especular por sua vez não detém nem protege o ideal; ela é atacada, destruída, para que a face sem véu/máscara/maquiagem do objeto/objeto possa ser também destruída. Esse limite é perfurado, esfacelado, deixando o encontro com o objeto aos perigos do olho nu.

Slavoj Žižek, em seu artigo *Melancholy and the act* (2000), atenta para um aspecto da melancolia que lhe parece fundamental para pensar sua natureza: uma fidelidade feroz ao objeto. Ele assegura que o processo patológico de identificação com o objeto perdido

que se desenrola na melancolia encontra no luto, por outro lado, uma traição. O acidioso², cujo tipo iconográfico aparece fundido ao do melancólico nas ilustrações dos calendários e dos almanaques populares no final da Idade Média (AGAMBEN, 2007, p. 37), possui a propriedade de transformar a privação em posse, já que “continua preso àquilo que se tornou inacessível [...] a acídia não constitui apenas uma fuga de..., mas também uma fuga para..., que se comunica com seu objeto sob a forma da negação e da carência” (ibidem, p. 32). Agamben aponta que na acídia, a cada gesto “realizado por ela na sua fuga testifica a manutenção do vínculo a ele” [àquilo que se tornou inacessível] (ibidem). Tratar-se-ia de um triunfo curioso, ele comenta, pois se dá através de uma supressão: é no negativo “do gesto que o melancólico manifesta a sua fidelidade extrema ao objeto” (ibidem, p. 46). Žižek fala, portanto, de um resto, um resíduo da perda que não pode ser integrado pelo luto, de maneira que a fidelidade melancólica em questão diz respeito a este resto. Em suas palavras, o luto constituiria uma “segunda morte do objeto [perdido]” (tradução nossa), ao passo que a melancolia seria este estado de fidelidade absoluta, no qual o sujeito permanece ligado ao objeto, instalado, por sua vez, dentro de si (op. cit., p. 658).

Žižek defende que na melancolia haveria uma obliteração do paradoxo da anamorfose. Se esta, por sua vez, “mina a distinção entre a realidade objetiva e a percepção subjetiva”, refletindo esta percepção distorcida da realidade no próprio objeto percebido, o que está em jogo na anamorfose é, na verdade, um estatuto de existência que confere ao olhar uma consistência de objeto, de acordo com o autor (ibidem, p. 659). O luto, diz Žižek, carrega a estrutura de *Aufhebung* (suspensão) do objeto; isto é, ao final do processo, a “essência” do objeto permanece, ainda que sua existência na realidade tenha sido perdida. O mesmo não ocorre com a melancolia. Esta incorreria em um engano que Žižek caracteriza como nada menos do que um paralogismo kantiano: o melancólico confunde a falta (constitutiva) do objeto causa do desejo com a sua perda (ibidem).

O que a melancolia pretende ofuscar neste engano, transladando a falta em perda, é, segundo o autor, o fato de que o objeto sempre foi perdido. Obliterando a falta constitutiva do objeto, o melancólico ignora que a falta está diretamente implicada na emergência do próprio objeto, isto é, este bordejamento em torno disso que falta ao longo das vicissitudes pulsionais do sujeito é justamente o que confere o contorno e opacidade ao objeto.

² A acídia é descrita desde os gregos como um estado não responsivo de torpor e desimplicação nas responsabilidades e na própria posição no mundo. Durante séculos esteve associada à preguiça, como um dos sete pecados capitais, assim como ao desespero e à melancolia.

Neste sentido, a articulação entre falta e perda se apresenta enquanto uma pista significativa no que diz respeito à melancolia. Lacan já adianta que é na perda de gozo, isto é, na subtração do gozo, que cai um objeto, o objeto *a*, causa do desejo. Este objeto – opaco, sem substância e consistência; obscuro, por excelência –, nos diz Lacan, não está à frente do desejo, mas pelo contrário, atrás dele (1963, p. 114-115). Na melancolia, afirma Žižek, não se trata pura e simplesmente de uma retenção do objeto perdido; o que está em jogo parece ser um firme apego ao gesto original de sua perda (ŽIŽEK, 2000, p. 660). A aderência ao objeto na melancolia está relacionada, portanto, com o que parece ser uma antecipação da perda.

A este propósito, Agamben (apud Žižek, 2000, p. 661) assinala que na melancolia não se trata apenas de uma falha no trabalho de luto e de um apego ao objeto perdido, mas algo de uma natureza oposta: o que se verifica na melancolia, segundo o autor, é a intenção de realizar o luto, contudo, antes mesmo que a perda se efetue:

A psicanálise parece ter chegado aqui a conclusões bem parecidas àquelas alcançadas pela intuição psicológica dos Padres da Igreja, que concebiam a acídia como recesso frente a um bem que não foi perdido e interpretavam o mais terrível dos seus filhos, o desespero, como antecipação do não cumprimento e da condenação. (AGAMBEN, 2007, p. 44)

O estratagema do melancólico, portanto, Žižek nos esclarece (ibidem, p. 661), reside na tentativa de tratar um objeto que ainda possua como se este já estivesse irremediavelmente perdido. Esta é a única maneira de se tratar o objeto que nunca de fato fora de sua posse, e aqui é importante explicitar que nos referimos ao objeto perdido de Freud, e às formulações sobre o objeto *a* de Lacan. Essa propriedade, que Agamben chama de “a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível”, implica que a libido se comporte “*como se tivesse acontecido uma perda, embora nada tenha sido de fato perdido*” (AGAMBEN, ibidem, p. 45).

O que Žižek descreve sobre obliteração do paradoxo da anamorfose na melancolia possui estreita relação com o fato de que o objeto anamórfico demanda a necessidade de um olhar de esguelha, oblíquo, pois se for olhado diretamente parece apenas mais um objeto dentre uma série. A questão da perspectiva, isto é, do ponto de vista, se mostra fundamental para desvendar o que está no cerne do fenômeno da anamorfose. É justamente a localização do olhar, a posição de onde este parte, que confere um estatuto de existência ao objeto anamórfico. Há, neste sentido, uma interconexão entre sublimação e anamorfose: os objetos são estruturados em torno de um vazio na realidade. Se este vazio se torna

visível, a realidade tende a se desintegrar. A fim de manter um edifício sólido da realidade se faz necessário que um dos elementos da realidade seja deslocado e ocupe o vazio central – o objeto pequeno *a*, de Lacan. Esse objeto é o objeto sublime da ideologia, o objeto elevado à dignidade de Coisa e ao mesmo tempo o objeto anamórfico.

A resistência em suspender o objeto na melancolia (tal como o luto faz) faz com que o objeto seja positivamente existente. O paradoxo é que o melancólico vai apreender o objeto (no sentido de uma possessividade) em sua própria perda, pois o que não se pode possuir, decerto não se pode perder. Esse objeto inapreensível vai precisar de toda a materialidade e concretude que o melancólico possa lhe atribuir, pois é precisamente desta maneira que ele toma posse. Žižek associa a esta característica a noção medieval atrelada ao melancólico de que este seria incapaz de atingir o domínio do espiritual ou do incorpóreo, resvalando no mundanismo. Essas considerações extremadas levam Žižek a afirmar um interdito do mundo das formas simbólicas ao melancólico, restando a este o recurso de elevar o objeto material (a mulher amada, por exemplo) ao absoluto (2000, p. 660).

Podemos questionar se o apego\identificação ao objeto perdido, no gesto mesmo de sua perda descrito na melancolia, não traduz uma espécie de congelamento. É como se, para efetuar essa operação, o melancólico tivesse que congelar, interromper o curso do tempo. Desta forma, a mobilidade se torna precária, e a lentificação e a inércia emergem como marcas, signos, figurando em todas as representações e caracterizações da melancolia ao longo da história, tanto no que diz respeito à arte quanto à clínica.

O paradoxo da anamorfose foi eclipsado na melancolia, avisa Žižek. Qual é a real extensão disso? A faculdade da perspectiva, a possibilidade de existência de uma relatividade conferida pelo ponto de vista e, em última análise, a mobilidade da própria posição subjetiva pode estar comprometida na melancolia.

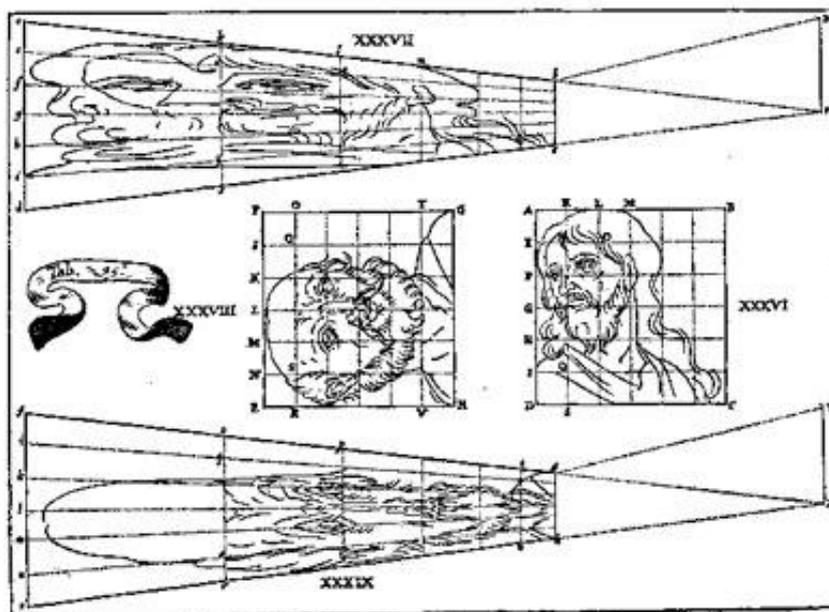


Fig. 2 Anamorfose. *A perspectiva curiosa*, Jean François Nicéron, 1638

O projeto da sublimação - *eleva o objeto à dignidade de Coisa* - encontra na anamorfose uma via, uma vez que a inconsistência do objeto, o vazio ao qual ele faz borda, possibilita o arranjo de recursos de distorção, inversão, torção, transformando-o em algo que ele não era antes. Por outro lado, a melancolia está inscrita em outro registro. O objeto ganha peso de Coisa, não se apartando completamente dela, mas, ao mesmo tempo, carece de movimento.

As noções geométricas são, portanto, essenciais para a construção da realidade que a anamorfose engendra, uma vez que o seu domínio abarca as leis da percepção que regulam a apreensão da realidade factual subjetiva.

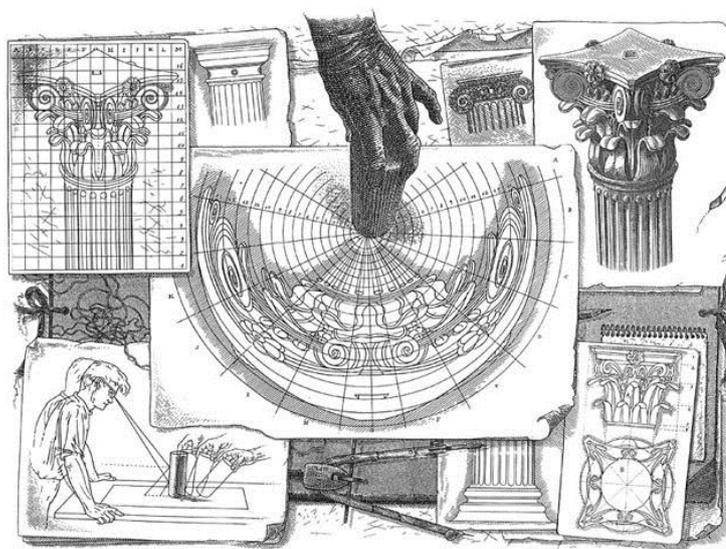


Fig. 3 Anamorfose com espelho e coluna, István Orosz.

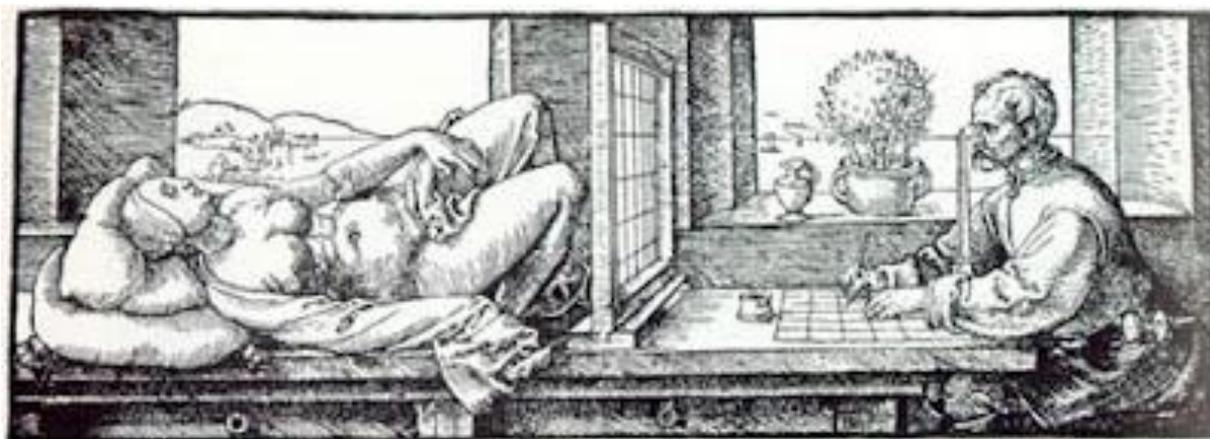


Fig. 5 *Artista e mulher reclinada* (anamorfose), Albrecht Dürer (1525).

A anamorfose de Dürer traz o esforço de construção de uma perspectiva. Trata-se de um meta-retrato: um artista que retrata um modelo sob um ponto de vista, sendo ele mesmo retratado por um outro artista (Dürer), do qual partilhamos o ponto de vista. Há um duplo convite: contemplar o que o olhar de Dürer se detém e também transladar a nossa perspectiva para o enquadre do artista retratado.

Por outro lado, o abatimento da figura retratada em *Melancholia I* é plenamente mortificante. Nosso olhar paira um tanto desconcertado com o excesso de elementos e o desolamento geral que parece pender de cada ângulo da gravura. O tempo parece congelado, a ampulheta dolorosamente suspensa em seu transcorrer. A figura, ao que tudo indica, é um anjo, possuindo por essa razão a potencialidade para os feitos mais sublimes e nobres. No entanto, o que vemos é alguém absorvido em alguma querela interior; o olhar parece perdido, imerso na contemplação de algo que não está presente, que escapa àquilo que lhe rodeia. A impressão é que há um mundo a ser criado e nenhuma vontade, nenhum desejo.

[...] existe um ponto de chegada, mas nenhum caminho. (Kafka)

CAPÍTULO II

A bile negra

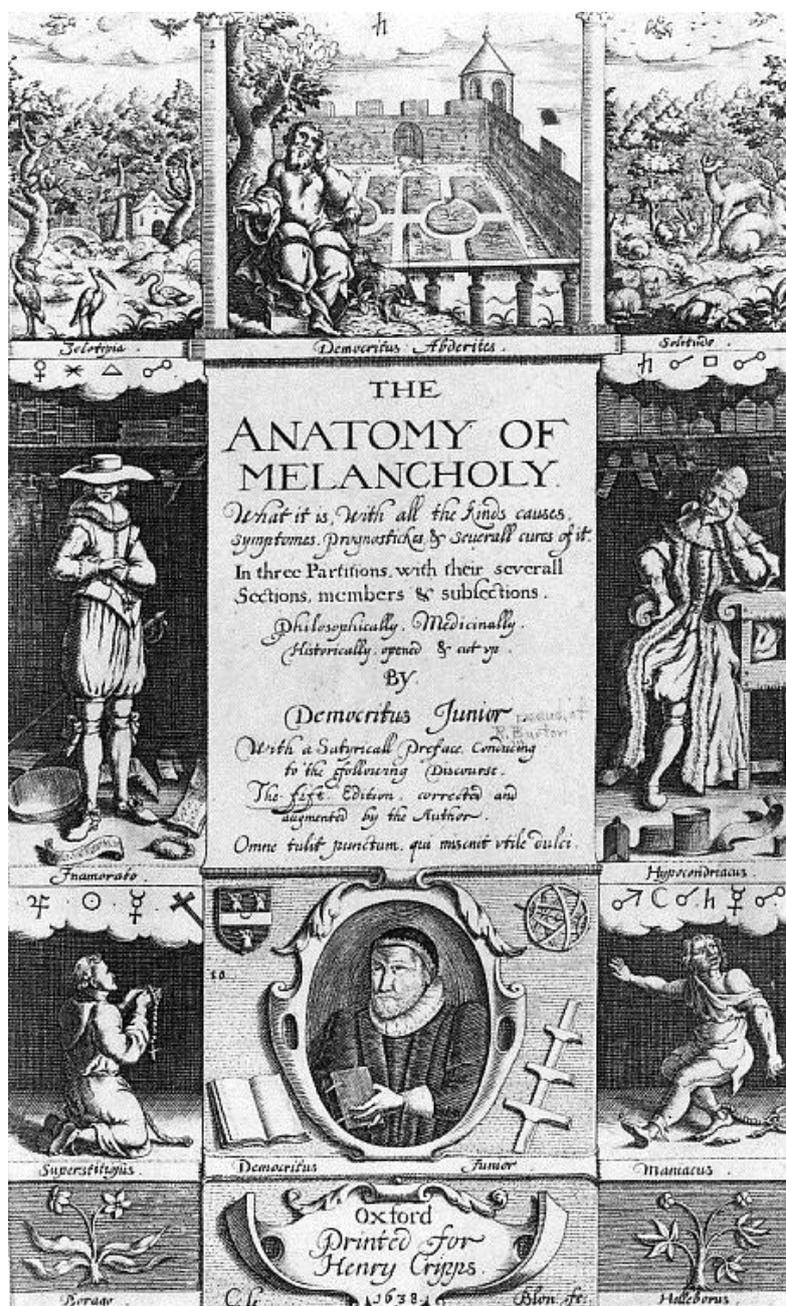


Fig. 6 *The anatomy of melancholy*. Ilustração da folha de rosto do livro de Robert Burton (1621).

Esse estilo emocionado, que acaba derivando para a melancolia mais perturbadora, consiste em detestar a linha reta e vagar, margear, seguir elipses e labirintos, retroceder, andar em círculos, tocar de repente o inatingível centro que é o tema de sua mãe [...] para de novo retroceder e de novo rodear mais, obedecendo a instintos opostos, o que dá no

mesmo: até desnudar e ridicularizar sem piedade a verdade, qualquer verdade de qualquer coisa suscetível de ser certa, com exceção [...] de uma verdade inalterável, a única que diz com toda a segurança: a de ter amado somente uma pessoa neste mundo.
(VILA-MATAS, 2005, p. 28)

Como vimos um pouco ao longo do capítulo anterior e, sobretudo em seu final, no decurso dos séculos, a melancolia foi intensamente discutida, representada (positiva ou negativamente, dependendo do momento histórico em questão), possuindo, sem dúvida, uma vasta iconografia ao longo dos vários momentos da história do pensamento, inclusive, da história da arte.

Esse capítulo tem como objetivo analisar a sua morfologia estético-clínica, isto é, o espectro assumido pela melancolia desde os gregos, começando com a teoria dos humores de Hipócrates, passando pela era de ouro do Renascimento, seu paroxismo no Romantismo e no *Spleen*, e indo até algumas de suas manifestações na literatura contemporânea. A ideia-motriz que comanda o atravessamento histórico pretendido neste capítulo propõe, sim, um acompanhamento da(s) metamorfose(s) da melancolia. No entanto, apostamos que, ao acompanhá-la(s) bem de perto, torna-se possível isolar aquilo que a melancolia preserva de imutável – algo de nuclear, cujo traço, acreditamos passível de imprimir-se no texto literário.

Um recorte que privilegia a interface entre a produção pictórica/imagética e a literária em vários movimentos de arte nos parece fundamentalmente importante, pois, não raro, observamos uma espécie de diálogo entre obras de artes plásticas (como a pintura, a gravura, a escultura) e a literatura. Esta interlocução – que permite extrair alguns elementos comuns quanto à presença da melancolia na pintura e na literatura, por exemplo – ajuda-nos também a cingir o que estamos chamando de traço melancólico. Isso porque a produção artística de um período, dentre as várias relações que trava com a cultura, uma delas decerto é sintomática. E, como sabemos, embora o sintoma sofra mudanças de conformação ao longo dos séculos, a noção de estrutura, todavia, nos auxilia a direcionar o olhar em busca do eixo que se mantém contínuo em suas metamorfoses.

Mapear estas metamorfoses na história médico-estética significa, por outro lado, dar contorno ao que, de rarefeito, sem bordas definidas, parece fazer parte da melancolia, pelo menos, em seu aspecto clínico.

2.0 Bile negra – “o humor imaginário”

A teoria dos humores, que contou com amplo crédito por muitos séculos, estava centrada na ideia de um funcionamento saudável do corpo que se pautava no equilíbrio (eucrasia) entre os quatro fluidos ou humores: o sangue, a fleuma, a bile amarela e a bile negra ou atrabile. O desequilíbrio entre os humores era atribuído à predominância de um deles, e esta influência do excesso de cada fluido era tributária de um tipo de temperamento, respectivamente: colérico (bile amarela), com características agressivas, enérgicas, dominadoras; sanguíneo (sangue), com um caráter mais impulsivo, sociável e carismático; fleumático, mais afetuoso, relaxado e indolente; e, por fim, melancólico, apresentando traços de introversão e contemplação, perfeccionismo e inclinação às artes e à poesia.

É interessante notar que, dentre os humores supracitados, o único que não encontrou correspondência na fisiologia humana compreendida pela ciência moderna foi a bile negra. Hipoteticamente secretada pelo baço, acreditou-se por muitos séculos que a bile negra era a responsável pelas desordens melancólicas, visto que a medicina da antiguidade parecia encontrar fundamento nesta teoria a partir da observação de uma substância negra presente nas fezes e êmese de doentes melancólicos, além do fato de que, nas dissecações, o baço – sede que se acreditava secretora da bile negra – apresentava-se de uma cor escura. Não obstante essas inferências, trata-se de uma substância imaterial, sugere Héléne Prigent (2005); Como jamais pôde ser, de fato, observada, daí a autora caracterizá-la como um humor imaterial, imaginário (ibidem, p. 15-16).

É interessante salientar que, por pelo menos 1.500 anos posteriores a Hipócrates, a melancolia continuou sendo justificada enquanto um predomínio de bile negra, ainda que nunca tenha sido efetivamente encontrada em sua materialidade em dissecações médicas. Não se exclui a possibilidade de um uso metafórico do termo, pois a palavra *chole* (bile) em muitas ocasiões foi utilizada em associação com a palavra *cholos* (raiva ou angústia), criando um outro sentido, uma espécie de metáfora – “escuridão da raiva” ou “angústia escura” (*melaina cholos*), utilizada, por exemplo, em descrições poéticas de Homero, como aquela “nuvem negra de angústia”, tal qual a que afligiu Belerofonte, descrita na *Iliada*, de acordo com André de Sena Wanderley (2010, p. 24). A origem da associação metafórica entre a cor preta e o luto parece realmente estar atrelada aos gregos (ibidem).

Esta obscuridade original que marca a relação entre a bile negra e a melancolia permanece enigmática. Entretanto, embora do ponto de vista anátomo-fisiológico esta filiação oriunda da teoria humoral não tenha se comprovado cientificamente, seus efeitos, por outro lado, mostram-se profusos e insistentes ao longo dos anos na produção do pensamento ocidental e no universo da arte, como veremos a seguir.

2.1 A bile negra – *spleen*, humor e niilismo

2.1.1 Renascimento – A era de ouro da melancolia: *spleen* e senso de humor na literatura inglesa

É curioso observar também que, ainda na Idade Média, um bom bocado dos personagens caricatos que despontavam no cenário literário surgiram a partir de elementos provenientes dos traços burlescos desses quatro temperamentos (sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico), os quais, conforme já mencionado, eram regidos pelos respectivos humores: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra/atrabile (LAMBOTTE, 2000, p. 115).

Alguns registros da Renascença inglesa notificam que determinados comportamentos decorrentes da preponderância de um destes temperamentos sobre o caráter dos sujeitos davam margem à criação de sátiras com cunho moral, como se houvesse uma preocupação em sanar tais comportamentos indesejáveis, uma vez que eles evidenciavam uma ruptura no equilíbrio dos humores corporais. Tal ruptura tinha por sua vez um respectivo impacto no temperamento e estava, assim, diretamente associada à noção que se tinha de sanidade mental na época. Segundo Bridget Gellert Lyons (1971, p. 22), a presença de tais tipos na literatura aparecia, por vezes, misturada, não-diferenciada, de modo que a figura do melancólico era muitas vezes identificada sobretudo com a figura do preguiçoso, do acidioso. O que a autora agrupou sob a égide do *malcontent*, pode, no entanto, ser esmiuçado em diferentes tipos. O homem melancólico é descrito em *Art of memory*, de John Willis (apud LYONS, ibidem) como “a man very sad, who having his armes wreathed up, and his hat pulled downe in his eyes, goeth up down in a discontent manner”.

Podemos dizer que o senso de humor, cujo aparecimento na literatura inglesa remonta ao século XVI, vem dar notícias de considerações importantes a respeito da melancolia, uma vez que parece ser sua contrapartida. O *spleen* (palavra da língua inglesa que designa baço) assume uma conotação própria dentro dos terrenos da literatura, dizendo

respeito inicialmente à sede da melancolia, isto é, a fonte de tudo aquilo que implicaria na morte da alegria de viver. É precisamente neste cenário, com a função ideológica de combater o espírito melancólico (o *spleen*), que aparece o senso de humor inglês. Como significativa marca do *ethos* inglês, o senso de humor desponta como uma contrapartida, polo oposto presente no espírito da época.

Na literatura, o *spleen* teve seu uso disseminado primariamente por William Shakespeare (1564-1616) – também conhecido como O Bardo – em *Sonho de uma noite de verão*, nas palavras de Lisandro quando este discorre acerca do verdadeiro amor: “Brief as he lightning in the collied night, / That, in a spleen, unfolds both heaven and earth” (I, 1, 145-146), sendo compreendido aí como um sinônimo de paixão.

Não obstante, a indeterminação entre melancolia e acídia foi, como vimos, paulatinamente discutida por Agamben (2007), em seu capítulo sobre *O demônio meridiano*, na obra *Estâncias*. O acidioso é descrito como uma mistura de preguiça e desleixo, embora a interpretação dos doutores da Igreja e o próprio ressurgimento da sabedoria psicológica da Idade Média possa deixar antever outros aspectos que nos interessam sobremaneira. O parentesco da acídia em relação à melancolia nos é esclarecido na medida em que o signo da preguiça deixa de ser a característica predominante da primeira, sendo então “a angustiada tristeza” e “desespero” mais propriamente afinadas com a melancolia (2007, p. 26-27). Esta diferença é importante para pensar a subdivisão apresentada por Bridget Gellert Lyons em dois importantes tipos melancólicos: o amoroso e o sábio/erudito. Esta subdivisão também nos é cara para pensar as representações emblemáticas do romantismo, como o atormentado Werther, célebre personagem de Wolfgang Goethe em *Os sofrimentos do jovem Werther* e, também, a própria posição aristotélica sobre a melancolia. Quanto a esta, o fato era que Aristóteles se questionava, intrigado por que “todos os homens que foram excepcionais na filosofia, na vida pública, na poesia e nas artes são melancólicos, alguns a ponto de serem tomados pela enfermidade oriunda da bilis negra”, marcando a genealogia de uma importante associação que perduraria por anos ainda: melancolia e gênio (apud AGAMBEN, 2007, p. 34).

De acordo com Ronald David Laing (apud ALVAREZ, 1971, p. 170) e seus discípulos, a melancolia para os elisabetanos⁴ abarcava desde uma sensibilidade mais

⁴ O período elisabetano ou isabelino diz respeito ao auge da renascença inglesa, quando houve um recrudescimento da literatura e da poesia no país. Este foi também o tempo durante o qual o teatro elisabetano fez grandes progressos e William Shakespeare – entre outros – escreveu peças que traziam uma ruptura com o estilo a que a Inglaterra estava acostumada.

acurada até os completamente insanos, de forma que o que se compreende hoje como neurose, alienação e mesmo as noções contempladas pela classificação psiquiátrica atual como esquizofrenia e transtorno bipolar de humor eram agrupados e recolhidos sob a égide da melancolia.

Havia melancólicos que achavam que eram lobos, outros que eram urinóis, outros que eram feitos de vidro, manteiga ou tijolo, e outros ainda que tinham sapos na barriga. Havia também melancólicos que achavam que eram poetas. (ibidem, p.170)

O senso de humor aparentemente se mostra, conforme já apontado, como o oposto natural da melancolia neste contexto da Idade Média inglesa; entretanto, ao invés de tomar o humor enquanto a antítese óbvia da melancolia, Lambotte (1999, p. 115), talvez fosse mais útil procurar entendê-lo como uma outra possibilidade de resposta ante a impotência da falta de sentido e da incompreensão que caracterizam o existir humano. Enquanto a resposta melancólica não se dá sem ressentimento, aparentemente passiva e estagnada diante do mesmo mal-estar, o humor como remédio ao *spleen* parece contribuir grandemente para alcançar uma espécie de controle, um estado mais ativo sobre as inquietudes que acoçam a simbolização.

O humor, na medida em que é capaz de fazer desfilar diante dos olhos tanto o sublime quanto o ridículo, permite entrever que entre estes dois extremos se constituem fronteiras mais tênues e bem menos precisas do que estaríamos dispostos a pensar de início. A oposição entre *spleen* e senso de humor parece menos categórica, como se os dois polos se tocassem, atestando uma similaridade senão nas manifestações que trazem consigo, pelo menos na função que desempenham diante do absurdo da vida.

A própria literatura do século XVI demonstra notória semelhança tanto no que diz respeito às produções da “corrente melancólica” quanto às produções humorísticas. Neste sentido, existe uma margem para a desconfiança de que ambos, melancolia e humor, estariam cumprindo funções muito similares, embora o fazendo de distintas maneiras (ibidem, p. 115).

Diante do absurdo, o humor arma-se com os recursos da comédia e alcança seu triunfo sobre a pequenez humana, sobre todas as suas mesquinharias e misérias cotidianas, figurando-as, tornando-as até mesmo passíveis de encenação - como se neste movimento de atuar, isto é, na medida em que as repete encenando, o sentido até então ignorado pode ser inaugurado e compartilhado. E este sentido há de provocar risos, assim como pode ficar à parte, suspenso, como ocorre na melancolia, que se configura enquanto um combate

demasiadamente precoce, uma espécie de antecipação da tragédia da perda que a vida traz consigo.

2.1.2 *Spleen* e mal-estar na modernidade

Spleen, a palavra inglesa usada para designar baço (em francês chamado *la rate*), esteve por muitos séculos, como vimos, associada à produção da polêmica bile negra – cujo excesso se acreditava responsável pelos efeitos melancólicos no sujeito. Sabemos que os gregos atribuíam a esse órgão várias funções relacionadas ao humor, mas também são dignos de nota registros dos séculos XVIII e XIX, nos quais mulheres acometidas por mau-humor estavam “afflicted by the spleen”. Além, disso, é curioso notar que o *Talmud* se refere ao *spleen*/baço como o órgão do riso, o que decerto inaugura uma contrapartida que merece a nossa investigação. Como pensar o *spleen* sendo ao mesmo tempo sede da melancolia e do riso? Para desvendar que relações se tecem entre a melancolia e o senso de humor, seguiremos examinando a corrente literária do *spleen* e suas relações com o humor e o trágico.

Embora na literatura o termo *spleen* tenha se popularizado com Charles Baudelaire⁵, no século XIX, há, sem dúvida, como vimos, referências anteriores na literatura que remontam às origens de seu vínculo com a melancolia, presentes, sobretudo, no Renascimento. Neste item, iremos traçar alguns paralelos entre o entendimento do *spleen* na antiguidade clássica, seu reaparecimento na literatura renascentista e no século XIX. Entendemos que essa cronologia traz efeitos para o nosso trabalho, ao nos dar notícias das consequências para o que podemos chamar de cultura da modernidade, isto é, para o contexto do final do século XIX/começo do século XX, no qual localizamos o nascimento da psicanálise. A transição entre a primeira tópica de Freud, cujo marco é convencionalmente localizado em 1900, com a publicação de *A interpretação dos sonhos*, para a segunda tópica é objeto de diversos pesquisadores e, de fato, produz muitas ressonâncias em nosso objeto de pesquisa também.

A segunda tópica freudiana é inaugurada oficialmente em 1920, com a publicação de *Além do princípio de prazer*. A dicotomia pulsões de vida vs. pulsões de morte engolfa o dualismo anterior (pulsões de autoconservação x pulsões sexuais) e, se estamos

⁵ Charles Baudelaire (1821-1867) – nascido em Paris, é considerado um dos mais importantes poetas da língua francesa. Além de poesia, sua obra inclui ensaios, críticas de arte e traduções. Principal obra poética é *As flores do mal*, publicada em 1857.

interessados pela marca da pulsão de morte, o traço que Tânetos imprime ao texto, devemos devotar nossa atenção a este Freud mais tardio, considerado trágico por alguns autores, principalmente em uma de suas principais obras finais, *Mal-estar na civilização*.

É possível situar em Freud duas posições distintas no que diz respeito à dicotomia pulsão/civilização. Os textos *Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna* (1908) e *Mal-estar na civilização* (1930) contemplam paradigmaticamente cada uma destas posições, a saber: uma visada otimista de tal relacionamento e uma pessimista. Neste primeiro, Freud estabelece uma engenhosa relação entre as repercussões da vida moderna e, sobretudo, urbana (as transformações ocorridas nas condições políticas e sociais das nações) na subjetividade de sua época e o recrudescimento da doença nervosa. Partindo do pressuposto de que a própria civilização está calcada sobre as bases da renúncia pulsional, Freud irá, contudo, problematizar a questão da moral sexual, argumentando em favor da necessidade de que:

indaguemos se [...] vale o sacrifício que nos impõe, já que estamos ainda tão escravizados ao hedonismo a ponto de incluir entre os objetivos de nosso desenvolvimento cultural uma certa dose de satisfação da felicidade individual. (ibidem, 1908)

Há, sem dúvida, aí uma clara alusão à antinomia existente entre os sacrifícios, as exigências impostas pela renúncia da satisfação pulsional e o prazer e liberdade individuais tão preconizados em nossos tempos. Freud parece neste texto defender a tese de que a neurose representa uma resistência, algo da ordem de uma transgressão no que diz respeito aos objetivos da civilização, frustrando-os e “efetuando assim a obra das forças mentais suprimidas que são hostis à civilização” (ibidem), ainda que sob a forma do sintoma. Ainda aqui, a possibilidade de um equilíbrio entre as duas exigências antagônicas citadas parece perpassar o texto de Freud, contribuindo também para o entendimento de uma primeira clínica voltada para a dimensão da cura, tendo como objetivo essencial a suspensão do recalque e o desnudamento do conteúdo conflitivo inconsciente.

Mais tarde, com *Mal-estar na civilização* (1930), todavia, Freud já terá passado por importantes mutações no que concerne o seu entendimento do dualismo pulsional – quando enuncia que o próprio eu do sujeito pode ser objeto de investimento libidinal e, quando finalmente, em 1920, conceitua a pulsão de morte (*Além do princípio de prazer*), atribuindo novos contornos ao eixo dicotômico pulsão vs. Civilização. Como está ele mesmo, Freud, relativamente próximo do fim de sua vida, esta circunstância conjugada aos impactos não esquecidos dos horrores da Primeira Guerra – e também os bafejos vindouros

de uma nova guerra -, abriu margem para que alguns atribuíssem tal virada no seu pensamento. A pulsão agressiva é apontada, então, por Freud como o grande empecilho aos ideais harmônicos de paz e convivência respeitosa entre as diferenças, defendidos pela civilização. A felicidade individual não está mais colocada enquanto um bem tangível, tampouco como algo a ser conquistado pelo saudável equilíbrio entre as exigências de satisfação e os limites impostos pela cultura. Pelo contrário, neste momento da obra freudiana, a felicidade na civilização se encontra no lugar do impossível.

Neste sentido, ao longo das duas tópicas freudianas, a tensão entre pulsão e civilização vai sendo constituída enquanto uma característica da própria modernidade, posto que o sujeito moderno, acossado por suas exigências pulsionais, encontra na civilização o interdito à livre realização de seus impulsos sexuais e agressivos. É importante destacar neste ponto que a visão de homem da qual Freud dará notícias está intrinsecamente relacionada com a noção de desamparo.

De maneira correlata, o uso da expressão ‘desamparo’ na obra de Freud também ganhou diferentes conotações. Em um primeiro Freud, o uso de desamparo vai assumir uma dimensão bastante concreta, motora, atrelando-se “à incapacidade objetiva do recém-nascido em satisfazer por suas próprias forças as exigências das suas necessidades vitais” (PEREIRA, 1999, p. 127), para, então, em um momento posterior, “ser retomado e reelaborado em questões tão decisivas quanto a dos fundamentos da teoria da angústia e a da constituição dos ideais e da estrutura do superego” (ibidem).

Neste sentido, o próprio submetimento do sujeito à ordem simbólica carrega consigo algo da ordem deste desamparo fundamental, visto que há, analogamente, uma submissão do desejo do sujeito ao desejo do outro, de forma que se pode pensar no caráter constitutivo desta noção (HERZOG, 2000, p. 83). Tal ressignificação do termo no pensamento de Freud possui consequências viscerais para a compreensão dos meandros que marcam a transição efetuada da primeira à segunda tópica freudiana, uma vez que:

A evolução teórica de Freud ante a questão do desamparo parece ir no sentido de “desacidentalizá-lo” em relação ao “evento traumático”, de colocá-lo para além de uma simples regressão a uma fase em que o pequeno ser humano encontrava-se completamente incapaz de sobreviver por seus próprios meios, de encontrá-lo além das figuras aterrorizantes do superego, para conferir-lhe um estatuto de dimensão fundamental da vida psíquica que indica *os limites e as condições de possibilidade do próprio processo de simbolização*. (ibidem, grifos nossos)

Mais do que uma visada pessimista, é possível pensar em uma abordagem trágica da existência, posição esta defendida por Lacan, visto que o que está em jogo aí é a própria

incompletude, o próprio descompasso que possui sua origem e o seu cerne na linguagem. Há uma decalagem irremediável entre experiência e inscrição, entre objeto e representação; um limite que se impõe. A completa satisfação, já nos esclarece Freud, é impossível: há um real que se constitui na mesma medida em que resiste à simbolização.

Para entender o que está implicado quando se considera a visada trágica da existência – e, por conseguinte, da própria experiência psicanalítica –, é preciso compreender que, no universo trágico, antes do socratismo, o homem é concebido como “um ser eminentemente descentrado, oscilando entre as múltiplas potências divinas, que podem possuí-lo a qualquer momento, e um movimento, ainda incipiente, de apropriação subjetiva” (NETO, 1997, p. 44), de forma que esse homem “partilha da multiplicidade das forças vivas de forma direta, num mundo ainda fora da égide codificadora de Bem e Mal” (ibidem). Um dos autores trágicos mais importantes é Friedrich Nietzsche (1844-1900), que tem na concepção de niilismo (ativo) uma de suas mais importantes contribuições para a história do pensamento.

Nietzsche afirma a descrença quanto à existência de algum valor supremo no mundo, e essa posição serve de prerrogativa para a possibilidade de instituição de novos valores. Esse é o caráter potencialmente criativo que Nietzsche acresce à noção de niilismo, tornando-o ativo ao diferenciá-lo de um niilismo carregado de pessimismo. A passagem do tempo é um tema fundamental no pensamento nietzschiano e permite pensá-la como fonte inequívoca de sofrimento e, ao mesmo tempo, como motor para o surgimento de uma alegria trágica, que se faz mostrar através da transmutação da dor. Este aspecto do niilismo ativo de Nietzsche também nos faz pensar a potencialidade criativa que deriva da destrutividade da pulsão de morte freudiana.

É o conceito de *eterno retorno* que representa um dos aspectos de maior destaque na compreensão do caráter trágico do pensamento nietzschiano. É a afirmação incondicional da existência, que coloca no instante toda a potência que a vida de um sujeito pode portar. É a possibilidade da repetição infinita de cada momento que reposiciona o sujeito diante daquilo que se configura como acaso. É requisitado do sujeito, portanto, que ante cada instante de sua vida se pergunte se gostaria de reviver por infinitas vezes aquele momento. Essa pergunta efetua uma virada, um remanejamento subjetivo diante do vazio da própria existência e da perversidade do acaso, produzindo, segundo Nietzsche, não uma resignação ou desolamento, mas trilhando, pelo contrário, um percurso através da dor, ao abraçar o próprio destino. O conceito de eterno retorno também nos coloca diante da

possibilidade de uma repetição diferencial, em contraste com uma simples repetição do mesmo. Na abertura de seu romance *A insustentável leveza do ser*, o tcheco Milan Kundera discorre sobre o eterno retorno de Nietzsche:

O mito do eterno retorno nos diz, por negação, que a vida que vai desaparecer de uma vez por todas, e que não mais voltará, é semelhante a uma sombra, que ela é sem peso, que está morta desde hoje, e que, por mais atroz, mais bela, esplêndida que seja, essa beleza, esse horror, esse esplendor, não têm o menor sentido.

[...]

Que ideia atroz! No mundo do eterno retorno, cada gesto carrega o peso de uma insustentável leveza. Isso é o que fazia com que Nietzsche dissesse que a ideia do eterno retorno é o mais pesado dos fardos (das schwerste Gewicht).

Se o eterno retorno é o mais pesado dos fardos, nossas vidas, sobre esse pano de fundo, podem aparecer em toda a sua esplêndida leveza.

Mas, na verdade, será atroz o peso e bela a leveza?

O mais pesado fardo nos esmaga, nos faz dobrar sob ele, nos esmaga contra o chão.

[...]

Por outro lado a ausência total de fardo faz com que o ser humano se torne mais leve do que o ar, com que ele voe, se distancie da terra, do ser terrestre, faz com que ele se torne semirreal, que seus movimentos sejam tão livres quanto insignificantes.

Então, o que escolher? O peso ou a leveza? (KUNDERA, 1985, p. 9-11)

As palavras de Kundera de alguma forma dialogam com a abertura também do polêmico filme de Lars von Trier, *Melancholia* (2011), quando há um close frontal da personagem Justine (Kirsten Dunst), quase sem saturação de cor, enquanto pássaros (máxima epítome da leveza) caem do céu mortos e o tempo parece desacelerar. Em seguida, somos apresentados a diversas outras figuras alegóricas (que constituirão sentido dentro da proposta do filme) e uma destas figuras mais impactantes é a de Justine vestida de noiva, caminhando pelo jardim com dificuldade, sendo detida por cordas, juncos ou panos (não fica muito claro do que se trata), isto é, por um peso que impede a sua velocidade e o seu avanço.

É interessante pensar na possível articulação entre a visada trágica que o Nihilismo de Nietzsche apresenta e o tom utilizado pelo Freud de *Mal-estar na civilização*, produzindo assim ressonâncias para investigar o que está em jogo na resposta melancólica diante do mesmo vazio – do oco da linguagem e da ausência de um sentido pré-estabelecido para a existência.

2.1.3 O *spleen* de Baudelaire: um cotejo com o trágico em Freud

Depois, no século XIX, quando retomado pela literatura decadentista⁶, o *spleen* é particularmente explorado por Charles Baudelaire (1821-1867), que juntamente com os demais poetas do período adicionou outras atribuições de sentido à palavra, dentre as quais podem se destacar as ideias de melancolia, angústia, fastio, tédio, mal-estar-perante-a-morte, niilismo, náusea, etc. Em *As flores do mal*, o *spleen* aparece tomando a expressão de tédio e inércia incomensuráveis (CEIA, E-Dicionário de termos literários): “Nada iguala a extensão dos longos dias mancos / Quando o tédio, esse fruto da incuriosidade, / Sob os pesados flocos da neve dos anos, / Atinge as proporções da imortalidade.” (BAUDELAIRE, trad. de F. P. A., 1993, p.195)

Segundo Agnès Verlet (2005, p. 65), o *spleen* em Baudelaire denota uma “dor na alma, uma inquietude da existência, uma angústia metafísica, um sentimento de inadequação em si e no mundo”. Há uma busca pela antecipação da própria morte (uma dor saborosa): a ideia da morte como bálsamo, pondo fim à angústia de estar vivo. A “incuriosidade” de que Baudelaire fala em seu verso citado no parágrafo anterior possui estreita relação com o tédio, posto que a vida representa um fardo demasiado pesado e a morte, um alívio, um descanso da perene, incessante dor de estar vivo.

O *spleen* nos sugere que o tempo petrificado, congelado, torna a vida insuportável; e aqui, novamente, nos deparamos com a particular incidência do tempo na melancolia. Este eixo parece uma recorrência em diversas das representações da melancolia através dos séculos. A figura de Cronos/Saturno reaparece aqui encarnando toda a dimensão inexorável do tempo, que devora, sem hesitação, as suas crianças (op. cit., p. 67). A ideia de uma antecipação também nos produz ressonâncias, uma vez que a própria mitologia deste deus nos apresenta nada menos do que um devorar precipitado. Pois não é precisamente disso que se trata na melancolia? Saturno/Cronos devora todos os seus filhos antes que eles (um deles, na verdade: o filho predestinado a lhe suceder no Olimpo) possa lhe destronar. Este mecanismo parece muito semelhante ao que Žižek descreve como a antecipação da perda na melancolia (vide primeiro capítulo). Vimos que o melancólico incorpora o objeto, antecipando a sua perda, retirando os efeitos desta na medida em que

⁶ Corrente literária do final do século XIX, afinada com o Simbolismo e com o Impressionismo e que estabelece uma contraposição ao Realismo e ao Naturalismo. Tem em Charles Baudelaire o seu precursor e, como característica de estilo, um excesso de rebuscamento e erudição, abundantes circunvoluções e nuances, buscando sempre os limites da língua.

inaugura um congelamento do tempo, estancando o seu transcorrer natural. O tempo melancólico é circular, como a esfera que a alegoria da melancolia de Dürer tem a seus pés (vide p. 31) e a esfera sobre a qual se senta a alegoria de Saturno de Jacob de Gheyn II (vide p. 54).

Se é sob o peso da imortalidade – os anos sucessivos, intermináveis – que o *spleen* posiciona a vida humana, é possível pensar que, desta forma, sob a égide melancólica, levando ao extremo as palavras em sua dimensão simbólica, nascidas a partir da negação da morte da Coisa (ainda que estejam a serviço da literatura e da poesia), estas não seriam mais do que cadáveres animados. O curto poema *Fala*, da brasileira Orides Fontela, ilustra bem essa problemática:

Fala

Tudo
será difícil de dizer:
a palavra real
nunca é suave.

Tudo será duro:
luz impiedosa
excessiva vivência
consciência demais do ser.

Tudo será
capaz de ferir. Será.
agressivamente real.
Tão real que nos despedaça.

Não há piedade nos signos
e nem no amor: o ser
é excessivamente lúcido
e a palavra é densa e nos fere.

(Toda palavra é crueldade)

Trazendo esta discussão para o contexto no qual surge um Freud trágico, o Freud de *Mal-estar na civilização*, faz-se importante pensar em que medida as transmutações teóricas no seu pensamento podem encontrar seu correlato histórico.

Segundo Paul Valéry, a partir de 1914, com a Primeira Guerra Mundial, se instalou a doença da morte no espírito da época. Além da morte e da dinamização do poder de destruição em massa que vieram na esteira da primeira e segunda guerras mundiais, Valéry associa uma crise na representação ao nihilismo proveniente da morte de Deus, já propagado

pelas ideias de Nietzsche na filosofia (KRISTEVA, 1934, p. 201-202). Trata-se de uma crise na significação e, de fato, segundo Kristeva (ibidem), a dificuldade em nomear desemboca no ilogismo e no silêncio.

É possível dizer que a arte e a literatura se posicionam justamente no que há de invisível nesta crise; são estes os campos que conseguem dar forma à voragem lenta e imaterial que tomava conta do espírito com a irrupção da violência crua e sem precedentes da guerra, rasgando todos os vestígios da elegância e euforia remanescentes da *belle époque*.

Tal crise deixa seus efeitos impressos, ou talvez seja melhor dizer marcados, na psique assim como na produção cultural do período, de forma que a sua repercussão pode também ser observada sob alguns aspectos que dizem respeito à identidade moral, à religião e à política (ibidem, p. 202).

No campo da literatura, determinados efeitos aparecem sombreando a obra de alguns autores do período e, neste sentido, Kristeva menciona uma *retórica apocalíptica* (ibidem), querendo apontar para uma produção artística caracterizada por uma profusão de imagens e, na medida inversa, uma escassez de palavras. Posto que apocalipse (*apocalypso*) quer dizer demonstração, isto é, *des*-cobrimento pelo olhar e se opõe a *aletheia* – a revelação filosófica da verdade –, esta estética pós-guerra parece trabalhar com uma verdade bárbara e pedregosa e, o que é mais importante, sem lentes, a olho nu.

No âmbito da poesia, ocorre um fenômeno curioso: o poeta, diminuído em sua importância na contemporaneidade retorna ao seu habitat, que é a linguagem, e lança mão dos seus recursos para sobreviver na palavra, mais do que atacar ingenuamente a representação de um objeto externo: “A melancolia torna-se o motor secreto de uma nova retórica: desta vez, tratar-se-á de seguir o mal-estar passo a passo, quase clinicamente, sem jamais superá-lo.” (ibidem, p. 203)

Fechamos este item com *Spleen*, de Charles Baudelaire, publicado em *As flores do mal* (apud RADEN, 2000, p. 233):

When the low and heavy sky weighs down like a damper
On the plaintive soul prey to endless melancholy,
And from the encircling horizon
Spills upon us a dark day gloomier than night;

When the earth becomes a damp cell
Where Hopefulness, like a bat,
Flaps its timid wing against the walls
And hits its head on rotting beams;

When the rain spreading its huge swath
 Falls like the bars of a vast prison,
 And a mute throng of repulsive spiders
 Hangs its nets in the depths of ours brains,

Suddenly bells strike furiously
 And send their awful bellowing to the skies,
 Like errant souls without a home
 They begin their unrelenting moan.

-And long hearses, without drums or music,
 Files past slowly in my soul: Hope,
 Vanquished, weeps, and horrible despotic Despair,
 Plants its black flag on my bowed head.

Spleen – LXXVIII (Trad. Leonardo Guimaraens, 2003)

Quando o céu baixo e pesado cai, tal um tampo,
 Sobre a alma gemente, assolada aos açoites,
 E deste horizonte abraçando todo o campo
 Deixa um dia escuro mais triste que as noites.

Quando a terra se torna uma cela úmida,
 Onde a Esperança, tal os morcegos fugidos
 Vai ferindo nos muros sua asa tímida
 E batendo a testa nos tetos apodrecidos.

Quando a chuva estende suas imensas redes,
 Imita as grades de uma ampla cadeia,
 E uma multidão muda de aranhas rudes
 Em nossos cérebros vêm tecer suas teias.

Os sinos, de súbito, saltam enfurecidos
 E lançam aos céus um horrendo gemido
 Tal aqueles espíritos errantes e perdidos
 Que se entregam a lamento infindo.

- E longos funerais, sem música nem tambor
 Desfilam lentos em minh'alma; a Esperança,
 Vencida, chora, e a Angústia, atroz e com ardor,
 Sobre meu crânio sua trama sombria lança.

2.2 *Proto-Romantismos* e Romantismo – alegoria, melancolia e sublimação

2.2.1 Sublimação e alegoria – O paradoxo de Eros, Tânatos e a palavra silenciosa

Conforme desenvolvemos no primeiro capítulo, sabemos que a sublimação se constitui como um dos conceitos mais controversos da psicanálise. Se ao longo do primeiro capítulo desta dissertação, trabalhamos com a hipótese calcada em um *mais além do princípio de prazer* norteando nossa compreensão da operação sublimatória, não podemos ignorar que reside justamente aí um paradoxo. Embora traga em seu encaixe um movimento que convida a pulsão de morte a se manifestar sem que esteja necessariamente fusionada a Eros, há que se levar em consideração alguns pontos. A sublimação parece ser aquilo que resiste à morte e é entendida por Kristeva (2000), neste sentido, como uma tentativa que impele “por melodias, ritmos, polivalências semânticas, a forma dita poética, que decompõe e refaz os signos, é o único ‘continente’ que parece assegurar um domínio incerto, mas adequado, sobre a Coisa” (p. 20) e, portanto,

Uma sutil alquimia dos signos então se impõe – musicalização dos significantes, polifonia dos lexemas, desarticulação das unidades lexicais, sintáticas, narrativas... – que é imediatamente vivida como metamorfose psíquica do ser falante entre as duas bordas do não-sentido [...] (ibidem, p. 98).

A ideia de uma suplência que aí se encontra implicada desvela a potência que a beleza carrega consigo. A sublimação enquanto vicissitude outra da pulsão que não a pura descarga de excitação aponta para um exercício de adiamento, um exercício que posterga a morte, que se distancia da tendência mortífera de retornar ao inanimado, ao indiferenciado. Essa faceta positiva e a serviço de Eros, da sublimação, nos parece apresentar um certo paralelo com um dos principais conceitos desenvolvidos por Donald Winnicott. Esta visada que faz um contraponto ao que trabalhamos no primeiro capítulo apresenta uma curiosa aproximação com a ideia de *transicionalidade* de Winnicott, visto que está intrinsecamente relacionada com a dimensão da ilusão e com as experiências intensas no campo da arte, da religião e da imaginação, bem como do trabalho científico (2000, p. 331). Esta área intermediária (entre interno e externo; entre eu e outro), situada “entre o polegar e o ursinho, entre o erotismo oral e a verdadeira relação objetal, entre a atividade da criatividade primária e a projeção do que já teria sido introjetado” (2000, p. 317), parece possuir um forte vínculo com o trabalho realizado na sublimação.

Neste sentido, o recurso da alegoria pode ser útil para pensar o que está em jogo na saída sublimatória que porventura é alçada na melancolia. Etimologicamente, alegoria (*alos* e *agorein*) quer dizer “aquela que fala de outra coisa que não de si mesma” e porta uma opacidade em contrapartida ao elo mais visível entre imagem e significação existente no símbolo (GAGNEBIN, 1982, p. 47). Outra pergunta importante que podemos nos fazer é em que medida se dá a relação entre alegoria e melancolia. Será que o fato de que alegoria traz uma relação menos imediata entre imagem e significação possibilita uma via para a melancolia? Perguntamo-nos se a melancolia não encontraria na alegoria uma via privilegiada de fala no terreno da arte, de uma forma geral.

No campo da arte, por exemplo, a alegoria vai dar notícias de uma arte que preconiza os contornos em detrimento de uma arte mais centrada nas formas e na revelação. Aproxima-se mais, neste sentido, da fratura que a linguagem comporta no que concerne à disparidade, à decalagem entre objeto e representação, e “não pretende qualquer totalidade, mas instaura-se a partir de fragmentos e ruínas” (ibidem, p. 50).

Para concluir, é possível que algo da ordem do dilaceramento representacional, presente na melancolia, possa encontrar, através deste recurso da alegoria (uma suplência talvez à precariedade simbólica), uma composição, uma saída estética, uma via de acesso à expressão, mantendo, contudo, o seu aspecto velado. Uma suspensão temporária, talvez, do exílio no qual historicamente o eu (não) se viu lançado.

2.2.2 A marquesa de Alorna – poesia, claustro e alegoria

Petição à melancolia
para que se acabem certos dias de festa

Tu, Deusa tutelar da solidão,
Amável sombra, ó melancolia,
Aproxima-te, rouba-me a alegria
Que turba a suavidade ao coração

Não prives o meu peito, Ninfa, não
Da tua triste e doce companhia,
Que suspira por ti um e outro dia
Quem de amar-te só faz consolação.

E não pode a que vive suspirante
Viver entre tumulto muito espaço
Sem que faça o seu mal mais penetrante.

Atende, ó Ninfa, o rogo que te faço,
 Não demores mais tempo que o doce instante,
 Os dias tristes, que eu tão triste passo.

(Marquesa de Alorna)

Esta seção tem início com o soneto *Petição à melancolia*, de Leonor de Almeida Portugal - a Marquesa de Alorna -, uma figura da nobreza portuguesa do século XVIII-XIX bastante cultuada no meio literário graças à prolífica produção poética que exibiu desde a mais tenra infância.

A Marquesa de Alorna passou o primeiro quarto de sua vida aprisionada no convento de Chelas em virtude de agruras políticas que se abateram sobre sua família. Esse fato, sem dúvida, contribuiu largamente para o tom lúgubre e sombrio impresso à maioria dos seus poemas, os quais começaram a ser publicados sob o pseudônimo árcade de Alcippe ainda no seu período de clausura. Os poemas de D. Leonor alcançaram grande sucesso e fama entre os contemporâneos literatos e continham reiteradas alusões temáticas ao sentimentalismo que tomaria conta do movimento seguinte, o Romantismo.

Assim, a poesia da Marquesa de Alorna pode ser classificada entre o que se chamou de Pré-Romantismo e carrega consigo os laivos vindouros do *mal du siècle*, característico de toda uma concepção de apatia e melancolia predominante na Europa, experienciada entre os jovens artistas – sobretudo na literatura – no começo do século XIX e que acabou se alastrando para outros países e continentes, incluindo o Brasil.

A forma como a poetisa se reporta à melancolia, primeiro como deusa e a seguir como ninfa, aponta para um uso estético da melancolia no poema – um uso bastante específico. Têm-se notícias de que D. Leonor em sua formação tivera bastante contato com o estudo dos clássicos greco-romanos, embora não fosse encorajada por seu pai – quem, ainda que à distância (o marquês não residia com a família no claustro), servia de mentor às filhas, supervisionando seus estudos por intermédio de missivas, sugerindo leituras e eventualmente vetando alguns autores. Nesse sentido, a maneira como a melancolia é tratada no soneto, isto é, como uma entidade, uma deusa/ninfa, remete-nos imediatamente à ideia de alegoria. Ou seja, é possível assinalar que a poeta optou por um uso alegórico da melancolia, demarcando por meio da figuração o raio da sua estranhamente benquista e também nefasta influência, personificando-a.

Ela faz um pedido para esta entidade, a esta deusa personificada da melancolia, para que não a deixe chafurdar em sua alegria, exige que se aproxime, afirmando o seu

amor e alegando-lhe ser muito mais nocivo viver sem o peso no coração – peso este atribuído à presença da deusa/ninfa da melancolia no soneto.

Este uso alegórico da melancolia, atribuindo-lhe um status de existência mitológica é um costume estilístico corriqueiro, como já vimos, da escola neoclássica, da qual, a princípio, provém a marquesa. Como é sabido, o Arcadismo ou Neoclassicismo propõe, dentre outras coisas, um retorno à antiguidade, um mergulho nas influências greco-romanas tanto no que diz respeito ao campo das ideias – bebendo de fontes filosóficas como Aristóteles – quanto no plano da imagística, uma vez que os poemas produzidos neste período aparecem povoados de uma diversidade de seres mitológicos, desde deuses e semideuses até figuras alegóricas como a melancolia, tal como nos é apresentada e idealizada no poema *Petição à melancolia*.

No âmbito da pintura, ainda no Neoclassicismo, é possível observar um uso similar da melancolia enquanto alegoria. Na medida em que se podem tecer algumas considerações a respeito da pintura veneziana, sobretudo no tocante à obra de Tieopolo, tem-se que a alegoria, no que ela possui de decorativo, vem seguindo um movimento de obliteração da essência das coisas quando estas se mostravam decisivas.

A alegoria de Saturno do pintor flamengo Jacob de Gheyn II traz um homem – um deus – de expressão desolada retratado como a própria melancolia, com uma das mãos empunhando um compasso e a outra apoiando tristemente a têmpera cansada e recoberta por um véu. O significado que é atribuído a esta alegoria se refere ao deus que, ao rasgar o véu da verdade no momento orquestrado pelo Destino, esvazia de sentido todas as vaidades mundanas e emerge lúcido na crista de sua própria maturidade. Dessa maneira, é coerente que todas as representações alegóricas de Saturno e seu véu da verdade consistam de anciões, insinuando que o olhar que atravessa o véu deve proceder de alguém cuja vida tenha sido longa o suficiente, isto é, preenchida dos mais diversos e até mesmo frívolos sentidos para que então estes mesmos sentidos possam ser aniquilados ou subvertidos sob o peso do tempo e da verdade mortificante. Não cabe ao jovem penetrar nos segredos que Saturno só desvela no auge de sua velhice; o melancólico vai, portanto, deparar-se muito cedo com a verdade que Saturno só acessa na senescência. Essa verdade vai dizer respeito à ilusão da própria identidade, uma concessão que é construída por todos nós – com sorte – a partir de um custo, que acaba sendo a convivência com um ideal norteador e inatingível que, no entanto, prontificamo-nos a perseguir incessante e veementemente em nossa saga neurótica (LAMBOTTE, 1999, p. 91).



Fig. 7 A *Melancholia de Saturno*, Jacob de Gheyn II/Zacharias Dolendo (gravador), 1595-96.

Neste sentido, a alegoria vai dar notícias de uma arte que privilegia os contornos e a representação em detrimento de uma arte mais centrada nas formas e na revelação, de maneira que torna-se necessário discernir que diferentes intenções procedem destas duas formas distintas de fazer artístico.

Deixar entrever que o realismo da arte é tarefa árdua e conta para isso com o que se convencionou chamar de desvios e que, em última análise, constituem o que se pode chamar de “o estilo do artista”. São precisamente tais desvios que devem capturar a nossa atenção, pois, da mesma forma que contribuem para o estilo daquele que cria, estes desvios também dirão respeito ao melancólico, isto é, à arte de viver do esteta. É justamente isso que Lambotte vai chamar de “decorativo”, tratando-se de um trabalho operado numa

dimensão da composição, onde uma certa organização dos afetos desgovernados é proposta; tanto o artista quanto o esteta tentam manipular sua manifestação a fim de que uma interpretação do público seja viabilizada. O elemento decorativo inscreve sua fundamental importância justamente aí, visto que permite expressar a intenção do criador, fazendo-o de forma assaz subjetiva, possibilitando-lhe amainar os paroxismos das paixões.

É possível apontar que, em mesma medida, a obra se constitui enquanto obra, isto é, como um produto inteligível separado daquele que o cria e, portanto, de certa forma não-sujeito a ele e tampouco meramente projetivo das batalhas interiores travadas no sujeito. Não é sem efeito a afirmação do escritor, filósofo e historiador da arte Heinrich Wölfflin: “É porque o sentimento decorativo variou que é preciso prever uma variação na arte da apresentação” (apud LAMBOTTE, p. 107). Até a relegação para um plano mais secundário, como também é usual, não seria cabida, pois diferenciar a verdade da composição de seu elemento decorativo – o essencial e o superficial – seria o mesmo que pedir ao espectador que se depare com um puro impulso ou uma presença crua, desprovida de meios para a sua apreensão enquanto arte (ibidem).

A verdade na arte requer vestimenta apropriada; é necessário que esteja bem-vestida. A riqueza de detalhes, a variante dos acessórios empregados para a ornamentação e as minúcias da composição conferem o estilo, como já foi visto, mas é imprescindível que haja um, pois a verdade nua e crua – despida – nos é insuportável. Pode-se ainda dizer que, de acordo com Marie-Claude Lambotte, o decorativo deriva da organização pulsional daquele que cria, apenas que o primeiro prescinde de um distanciamento racional concernente ao conteúdo.

A forma manipula imperiosamente suas linhas ao longo do quadro, definindo e destacando o cerne crucial da paixão; já o decorativo escapole a qualquer tentativa mais desajeitada de apreensão (ibidem, p. 107-108). O decorativo participa da economia que colabora para compor a relação do sujeito com o mundo. Se é na forma que se encobre ou descobre a verdade, no decorativo reside a paleta de cores que comporá a verdade do indivíduo.

A verdade seria então o momento exato em que toda a possibilidade de tensão para a apreensão do inacessível é esvaziada e não resta coisa alguma senão impotência (ibidem). Como já foi visto, a verdade sem sua corte de damas e pajens, sedas e ouros, ou mesmo sem a sua plebe, não se faz rainha; a verdade despojada de suas necessárias alegorias imobiliza, mortifica.

O instante de encontro com a verdade pode impelir à morte através do estranhamento que o choque com o inanimado em sua aparição crua dá ensejo. Todavia, outro caminho se afigura possível diante de tal encontro e se trata de uma saída justamente oposta. Um movimento direcionado à atividade é uma possibilidade deveras viável no sentido de se furtar à assustadora, contudo fascinante, tentativa de retorno ao inanimado/mineral (ibidem, p. 112). Trata-se de um esforço no sentido da vida, um apelo anunciado por Eros que impele ao movimento de construção de sentido, sentido este que é, sobretudo, singular.

A filosofia existencialista surge no encaço desta questão, a saber, a partir da possibilidade de construção de uma ‘não-verdade’, que, por sua vez, esbarra na elaboração de uma verdade subjetiva, uma vez que os acessos à verdade universal foram considerados inadequados ou desinteressantes do ponto de vista filosófico neste momento específico da história da filosofia. É necessário salientar, portanto, que esta verdade subjetiva está consequentemente imbuída de um caráter de superação da angústia e de defesa psicológica, o que, sem dúvida, abre espaço para algumas questões. Uma delas aponta para o adiamento indeterminado do encontro com o vazio – que a construção de uma verdade subjetiva pressupõe – e as diferentes maneiras que o sujeito pode reagir uma vez defronte à forte tensão na medida em que esbarra, margeando, às voltas deste vazio (ibidem).

2.2.3 O Romantismo em Keats – *Ode sobre a melancolia* e a eternidade do belo

A thing of beauty is a joy for ever:
 Its loveliness increases; it will never
 Pass into nothingness; but still will keep
 A bower quiet for us, and a sleep
 Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing

(KEATS. *Endymion*, 1818)

O poeta inglês John Keats nasceu em Moorgate, Londres, em 31 de outubro de 1795. Morreu em fevereiro de 1821 de tuberculose, no auge da sua juventude, aos vinte e cinco anos, cinco meses após deslocar-se para Roma, em busca de um clima mais ameno, por recomendações de seu médico. Keats integra a segunda geração de poetas românticos ingleses; seus poemas de uma forma geral não foram bem-recebidos durante a sua curta vida, com exceção, por exemplo, de seu livro *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes and other poems*, lançado em julho de 1820, favoravelmente recebido pela crítica. O seu

reconhecimento mais significativo veio postumamente, sobretudo em função das inovações técnicas inauguradas por alguns de seus poemas, as quais incluíam mais liberdade aos versos e imagens sensuais, cheias de voluptuosidade.

As odes, publicadas por Keats em 1820, encontram-se entre os poemas de sua obra que lhe valeram a imortalidade junto aos grandes nomes da poesia da língua inglesa. O poema *Ode sobre a melancolia*, escrito em maio de 1819, apresenta um tratamento da melancolia similar ao que estudamos no poema do item anterior *Petição à melancolia*, visto que esta é tomada como deusa, a quem o eu-lírico, a voz do poema se dirige ou se refere.

Ode on Melancholy

No, no, go not to Lethe, neither twist
 Wolf's-bane, tight-rooted, for its poisonous wine;
 Nor suffer thy pale forehead to be kiss'd
 By nightshade, ruby grape of Proserpine;
 Make not your rosary of yew-berries,
 Nor let the beetle, nor the death-moth be
 Your mournful Psyche, nor the downy owl
 A partner in your sorrow's mysteries;
 For shade to shade will come too drowsily,
 And drown the wakeful anguish of the soul.

But when the melancholy fit shall fall
 Sudden from heaven like a weeping cloud,
 That fosters the droop-headed flowers all,
 And hides the green hill in an April shroud;
 Then glut thy sorrow on a morning rose,
 Or on the rainbow of the salt sand-wave,
 Or on the wealth of globed peonies;
 Or if thy mistress some rich anger shows,
 Emprison her soft hand, and let her rave,
 And feed deep, deep upon her peerless eyes.

She dwells with Beauty—Beauty that must die;
 And Joy, whose hand is ever at his lips
 Bidding adieu; and aching Pleasure nigh,
 Turning to poison while the bee-mouth sips:
 Ay, in the very temple of Delight
 Veil'd Melancholy has her sovran shrine,
 Though seen of none save him whose strenuous tongue
 Can burst Joy's grape against his palate fine;
 His soul shalt taste the sadness of her might,
 And be among her cloudy trophies hung.

.....

Não, não, não vás ao Lete, nem o acônito
 De raízes firmes torças para obter seu vinho venenoso;

nem sofras que te beije a fronte pálida,
 A rubra uva de Prosérpina;
 Nem faças teu rosário com os glóbulos do teixo;
 Nem falena-da-morte nem escaravelho sejam
 Tua Psiquê lutuosa, nem partilhe o mocho penugento
 Dos mistérios da tua nostalgia;
 pois sonolenta a sombra à sombra chegará,
 Afogando a aflição desperta de sua alma.

Mas quando o acesso da Melancolia
 De súbito cair do céu, como se fosse a nuvem lacrimosa
 Que alenta as flores todas de inclinada frente
 E em mortalha de abril oculta o verde outeiro:
 Sacia então tua tristeza em rosa matinal,
 Ou no arco-íris de salgada onda sobre a areia,
 Ou na opulência das peônias globulares;
 ou se a amada mostrar cólera rica,
 Toma-lhe a mão suave, e deixa-a delirar,
 E bebe a fundo, a fundo, nos seus olhos sem iguais.
 Ela mora com a Beleza – com a Beleza que perecerá;
 Com a Alegria de mão aos lábios sempre erguida
 Para dizer adeus, e junto do Prazer dorido
 Que se faz veneno enquanto a boca suga, pura abelha;
 Sim, no próprio templo do deleite
 É que a Melancolia tem, velada, o seu supremo santuário,
 Embora só a veja aquele cuja língua estrênuo
 rebente a uva da Alegria contra o céu da boca;
 a alma deste provará a tristeza que é o seu poder,
 e em meio aos seus troféus nublados ficará suspensa.

(KEATS, trad. P.E.S.R, 2010, p.87)

Esta ode de Keats, junto com as demais odes escritas em 1819, compõe parte da produção de um ano bastante prolífico na vida do poeta. A personificação (prosopopeia) da melancolia enquanto Melancolia, bem como ocorre em *Alegria e Beleza*, denota não apenas o gosto de Keats pela tradição clássica, mas também a influência exercida por esta sobre a obra de Keats. Esta figura de estilo é um recurso bastante recorrente na sua poesia, uma vez que a questão da beleza e da verdade desde cedo o engajou – assim como acossou os gregos desde a antiguidade –, sendo frequentemente refletida em seus poemas.

Em *Ode sobre a melancolia*, Keats não desenvolve um simples elogio à melancolia, como se poderia supor. Se, por um lado, o eu-lírico nos adverte de que há um perigo, uma nocividade ao se buscar uma espécie de paroxismo na melancolia (o suicídio parece, inclusive, ser alegoricamente aludido como uma possibilidade nefasta a ser afastada na primeira estrofe), por outro lado, há a noção de que a melancolia habita ao lado da alegria e da beleza, na verdade tão efêmera quanto as últimas. O poema avisa que poucos são

aqueles que conseguem divisar a melancolia no cerne do deleite, que conseguem discernir os laivos, os ressaibos de tristeza no auge do prazer. Mas é “no próprio templo do deleite [...] que a Melancolia tem, velada, o seu supremo santuário”. Os versos abaixo nos dão a chave da relação do eu-lírico não apenas com a melancolia, mas com a própria vida:

Ay, in the very temple of Delight
 Veil'd Melancholy has her sovran shrine,
 Though seen of none save him whose strenuous tongue
 Can burst Joy's grape against his palate fine;
 His soul shalt taste the sadness of her might,
 And be among her cloudy trophies hung (op. cit.)

A ideia de que a melancolia possui seu supremo santuário velado justamente no templo do deleite, do prazer, aproxima-nos novamente do segundo dualismo pulsional de Freud. O princípio de prazer, como sabemos, governa o movimento em direção à descarga completa da tensão, e esta mesma descarga completa, isto é, o prazer absoluto, é equivalente à morte, que é, para todos os efeitos, a ausência de movimento, de tensão. Não é sem propósito que o princípio de realidade (que posterga a descarga e a relativiza) serve à vida, a Eros, pois há que existir algo não satisfeito, um resto, uma tensão; do contrário, há a prevalência de Tânatos, a morte – o retorno ao inanimado de que fala Freud no texto de 1920.

O poema nos coloca frente à coexistência de alegria e tristeza, em igual medida; Keats nos sugere a morte caminhando paralelamente à vida – eixo central de *Além do princípio de prazer*. Uma pulsão silenciosa, que opera de maneira invisível, exceto para aqueles que conseguem aperceber-se do desfusãoamento:

Embora só a veja aquele cuja língua estrênuo
 rebente a uva da Alegria contra o céu da boca;
 a alma deste provará a tristeza que é o seu poder,
 e em meio aos seus troféus nublados ficará suspensa

A beleza carregará a sua contrapartida de morte – o eu-lírico de Keats afirma a fugacidade de todas as coisas, as tristes e as belas. Não há necessariamente nenhum bálsamo destinado àqueles que são sensíveis à volatilidade seja do êxtase ou do desespero. Pelo contrário, há uma suspensão anunciada pelo poema: a alma de tais indivíduos há de ficar suspensa entre os troféus nublados da melancolia.

Neste ponto de nossa trajetória, rastreando o tracejar – muitas vezes a rasura, o apagamento – que a melancolia esboça no texto literário, esbarrando ora no terreno

médico/clínico, ora no campo da arte, consideramos que alguns elementos analisados merecem ser destacados.

No início do capítulo, anunciamos a intenção de apresentar algumas das conformações assumidas pela melancolia ao longo de diversos períodos da história a fim de dar forma à sua relação com o texto literário e identificar a partir deste olhar o que estamos chamando de traço melancólico no texto. A ideia é que possamos lançar um olhar transversal através das metamorfoses apresentadas pela melancolia, buscando um eixo comum que as una, uma espinha dorsal, alguma preciosidade arqueológica que nos permita identificar um ancestral primário, ou qualquer coisa de estrutural que nos esclareça em nossa pesquisa sobre o traço melancólico.

Isolar um denominador comum entre as metamorfoses que apresentamos, ou algo que o valha, parece ainda prematuro. No entanto, alguns atavismos se fazem notar em nosso recorte de análise e, sem dúvida, eles criam consequências importantes para o que investigamos. A paradoxal relação da melancolia com o tempo parece ser um elemento recorrente que aparece em diferentes expressões literárias e, transfigurada, também na arte pictórica. Há uma espécie de congelamento, de suspensão da atividade. Podemos identificar, entre as distintas maneiras de expressão de tal característica, uma circularidade que comparece alegoricamente nas gravuras e pinturas, com a presença de esferas e objetos circulares, e que, no texto, toma a forma de uma prosa reiterativa, arrastada e gorgolejante, em que a própria repetição poética, cacofônica, parece apontar para um cerco aparentemente sem saída e um curto-circuito da linguagem. Outro ponto que nos chama a atenção – e que aparenta travar uma relação intrínseca com o imobilismo temporal melancólico – é a questão do silêncio. O silêncio parece ser a fonte primordial de todo movimento melancólico (e ausência de movimento) e, mais ainda, parece constituir o seu irremediável fim. A marca que a melancolia imprime no texto literário, seja poético, seja nas diversas expressões da prosa, da ficção e tudo mais, aponta para uma particular maneira de revelar o colapso e a impostura da própria escrita. O que estamos chamando de traço melancólico é o ponto em que a escrita revela justamente o seu ponto de silêncio.

O mecanismo de significação, que é o grande mérito e artifício da linguagem, decerto possui falhas e, por vezes, deixa antever a palavra nua, em sua materialidade, em sua dimensão oca de casca. A perda que inaugura a engrenagem da linguagem, vimos, no primeiro capítulo, estar comprometida na melancolia, uma vez que, para ser reencontrada

enquanto palavra, enquanto representação, a Coisa há que ter sido perdida. Na melancolia, há esse congelamento da perda, que eterniza sua duração, reencenando-a repetidas vezes.

Neste ponto, é preciso enunciar que o traço melancólico se reveste de um paradoxo: ele aponta ao mesmo tempo para uma marca, uma inscrição e um desaparecimento, um apagamento. Como se a escrita desvelasse o segredo de sua extinção – uma voz que se cala, um movimento que subitamente cessa.

CAPÍTULO III

Poemas de Ariel: “a poesia póstuma de Sylvia Plath”



Fig. 8 *Sylvia Plath*

Eu queria
(só)
perceber o invislumbrável
no levíssimo que sobrevoava.

Eu queria
apanhar uma braçada
do infinito em luz que a mim se misturava.

Eu queria
captar o impercebido

nos momentos mínimos do espaço
nu e cheio

Eu queria
ao menos manter descerradas as cortinas
na impossibilidade de tangê-las

Eu não sabia
que virar pelo avesso
era uma experiência mortal.

Ana Cristina Cesar
(1952-1983)

No terço final desta dissertação, dedicamos uma fatia considerável de nossa análise aos poemas finais de Sylvia Plath. O livro de poemas *Ariel* foi publicado originalmente em 1965 e escrito, sobretudo, nos três meses que antecederam sua morte, dois anos antes (ocorrida em função de seu suicídio, em fevereiro de 1963), nas horas finais da madrugada, antes de suas crianças acordarem e o tumulto do dia ganhar força de vez. *Ariel* representa um grande salto qualitativo no que tange à obra da autora até então, sendo os seus poemas considerados pela crítica e pelo público como aqueles que fizeram seu nome.

Em poemas como *Lady Lazarus* e *Daddy*, a potência de sua voz poética ganha um estatuto performático e grandiloquente, característica que os tornou bastante conhecidos no meio e na própria cultura poética da segunda metade do século XX. Em uma leitura de seus poemas para a rádio da BBC de Londres, a própria Plath esclarece que tais poemas haviam sido pensados em sua concepção para serem cantados em voz alta. A poeta brasileira Ana Cristina César, nascida vinte anos depois de Sylvia Plath – e morta vinte anos depois também – é responsável pela tradução em português de poemas como *Words* (*Palavras*) e *The arrival of the bee box* (*A chegada da caixa de abelhas*). Muito fortemente impressionada com a obra de Plath, Ana C. escreve para sua amiga Ana Cândida Perez, em 1976:

Sabe qual é o problema com Sylvia Plath? A massa de poemas dela acaba por passar uma obsessão cega, um hálito suicida (na melhor das intenções biografílicas), as mesmas imagens acabam por cegar. Você tem razão: é o conjunto que dará esse mal-estar. Ela leva tudo muito a sério demais e raramente a poesia deixa cair, desbunda. O mesmo tom persiste, grave. Mas é muito forte. Me lembro de um sobre os nazistas e os judeus (um tema tão abusado e mal-usado) muito forte, impressionante, uma fúria de curtas sílabas bruscas. Mas é muito sufocante. Pouquíssimas reviradas, passes ou vias respiratórias. Eu gosto deste (Bee Box), porque há um certo afastamento, uma separação esquizofrênica, com toques de pretensa inocência, e não o duro e irredutível envolvimento dos demais. Esse também tem um leve toque sádico que se contrapõe ao tom desesperado,

seco dos outros... (CÉSAR, 1999, p. 209) Carta de 18 de abril de 1976 a Ana Cândida Perez.

Algumas das imagens e figuras desconcertantes engastadas e evocadas em seus poemas fazem parte do que o autor Rodrigo Garcia Lopes – poeta, estudioso e tradutor de Plath – chamará de um “imagismo plathológico” (2005, p. 120).

Embora uma parcela considerável dos críticos localize Sylvia Plath dentro do gênero da poesia confessional⁷, alguns autores, entre eles o próprio Garcia Lopes, situam-na em outra tradição poética. Este acredita que Plath realiza algo de muito singular no que diz respeito à relação entre o seu vivido pessoal e a sua produção literária, denominando este gênero ‘conficcional’, e não confessional (ibidem, p. 118-119).

Escuto esse latim furioso.
 Não sou um César.
 Simplesmente encomendei uma caixa de maníacas.
 Podem ser devolvidas.
 Podem morrer, não preciso alimentá-las, sou a dona.

Me pergunto se têm fome.
 Me pergunto se me esqueceriam
 Se eu abrisse as trancas e me afastasse e virasse árvore.
 Há laburnos, colunatas louras,
 Anáguas de cerejas.

Poderiam imediatamente ignorar-me.
 No meu vestido lunar e véu funerário
 Não sou uma fonte de mel.
 Por que então recorrer a mim?
 Amanhã serei Deus, o generoso – vou libertá-las.

A caixa é apenas temporária.

(PLATH. [trad. de Ana Cândida Perez e Ana Cristina César], 1962)

.....

I lay my ear to furious Latin.
 I am not a Caesar.
 I have simply ordered a box of maniacs.
 They can be sent back.
 They can die, I need feed them nothing, I am the owner.

I wonder how hungry they are.

⁷ A escola confessional de poesia foi um gênero que se desenvolveu nos EUA nas décadas de 50 e 60. Buscava focar o âmago das experiências pessoais e íntimas dos poetas, como a doença, a sexualidade, a depressão, etc. Dentre os seus expoentes, podemos citar John Berryman, Allen Ginsberg, Robert Lowell, Theodore Roethke, Anne Sexton e W. D. Snodgrass.

I wonder if they would forget me
 If I just undid the locks and stood back and turned into a tree.
 There is the laburnum, its blond colonnades,
 And the petticoats of the cherry.

They might ignore me immediately
 In my moon suit and funeral veil.
 I am no source of honey
 So why should they turn on me?
 Tomorrow I will be sweet God, I will set them free.

The box is only temporary.

(Trecho de *The arrival of the bee box*, 1962)

3.0 A poética polifônica de Sylvia Plath

Continuo com o tema do espelho. Embora não se trate de explicar esta sinistra figura, é preciso se deter no fato de que padecia do mal do século XVI: de melancolia.

Uma cor invariável rege o melancólico: seu interior é um espaço cor de luto, nada acontece ali, ninguém entra. É um palco sem cenários, onde o eu inerte é assistido pelo eu que sofre por essa inércia.

Este gostaria de libertar o prisioneiro, mas qualquer tentativa fracassa como teria fracassado Teseu se, além de ser ele mesmo, tivesse sido, também, o Minotauro; matá-lo, então, teria exigido matar-se.

Mas existem remédios fugidios: os prazeres sexuais, por exemplo, por um breve tempo podem apagar a silenciosa galeria de ecos e de espelhos que é a alma melancólica. E mais ainda: até podem iluminar esse recinto enlutado e transformá-lo em uma espécie de caixinha de música com figuras vivas e alegres cores que dançam e cantam deliciosamente. Depois, quando a corda acabar, será preciso retornar à imobilidade e ao silêncio. Acredito que a melancolia é, em suma, um problema musical: uma dissonância, um ritmo transtornado.

Enquanto lá fora tudo acontece com um ritmo vertiginoso de cascata, lá dentro há uma lentidão exausta de gota d'água caindo de tanto em tanto. Daí que esse lá fora contemplado do lá dentro melancólico resulte absurdo e irreal e constitua “a farsa que todos temos que representar”.

Mas por um instante – seja por uma música selvagem, ou alguma droga, ou o ato sexual em sua máxima violência –, o ritmo lentíssimo do melancólico não só chega a se conciliar com o do mundo externo como o ultrapassa com uma desmesura indizivelmente feliz; e o eu vibra animado por energias delirantes.

Para o melancólico, o tempo se manifesta como suspensão do transcorrer – na verdade, há um transcorrer, mas sua lentidão evoca o crescimento da unha dos mortos – que precede e continua a violência fatalmente efêmera. (PIZARNIK, A. *A condessa sangrenta*, 2011, p. 33-34)

Quem pretender se debruçar sobre a obra da escritora americana Sylvia Plath há de defrontar-se já de princípio com o desafio sumário que a sua morte trágica e prematura constituiu no que diz respeito à sua produção literária. Toda uma complexa novela foi

urrida, onde os limites entre biografia e ficção se mostram confusos e são constantemente obnubilados pelos dados históricos de Plath – corroborados ou negados pelos familiares e herdeiros de seu espólio – e pela própria e singular característica da autora, que é a de trabalhar com um contínuo literário, composto de zonas de interseção e influência mútua, que inclui os seus diários, contos, poemas e até mesmo cartas dirigidas a seus familiares.

Somando-se a essa dificuldade primária, acrescentem-se as profusas tentativas da psicopatologia e psicanálise selvagem persistindo em tomar o texto de Plath (inclusive a obra poética) como sumamente autobiográfico. São diversos autores se valendo das semelhanças apresentadas entre os elementos da obra e a própria vida dela, elaborando assim páginas e páginas de casos clínicos tendo como objeto a pessoa de Plath e distribuindo-lhe uma miríade de diagnósticos. Dentre as tentativas de diagnosticar Plath, encontramos desde os mais variados transtornos de humor até as sofisticadas hipóteses sobre uma síndrome disfórica pré-menstrual severa; diagnósticos estes estabelecidos por profissionais que vão desde a respeitada psiquiatra norte-americana Nancy C. Andreason até escritores de memórias e ficção, como a também norte-americana Kate Moses.

Se o suicídio de Plath pode ou não ser levado em consideração em uma análise séria e pormenorizada de seu trabalho literário, integrando ou não, desta forma, uma unidade de sentido dentro de sua vida e obra, não será esta questão em relação à qual este capítulo pretende se direcionar. É necessário, no entanto, assinalar os direitos abusivos a que amiúde a crítica literária e a literatura psiquiátrica/psicológica se arrogam tendo como prerrogativa o suicídio de Sylvia Plath, atribuindo-lhe, portanto, as distintas insígnias de uma personalidade inerentemente disfuncional e patológica (CARVALHO, 2003, p. 41).

Decerto, é tremendamente fácil deslizar por dentre os caminhos fronteiriços que delimitam ficção e biografia em Plath. Ela própria se afirmava pesarosa de que, por mais que tentasse escrever sobre outros temas, acabava sempre por escrever acerca de si mesma. Esta consideração não autoriza, contudo, que se faça uso indiscriminado de seu texto, escavando-o grosseiramente na busca por traços patológicos de sua personalidade, tal como seria feito em um teste projetivo (ibidem).

É fato que, tomando como ponto de partida o próprio elemento autobiográfico, Plath operará com ele, rearranjando, multifacetando, distorcendo e acrescentando nuances diversas até que a semelhança entre vida e obra/autora e personagem abandone o campo do óbvio e ganhe um estatuto de trabalho estilístico, mais precisamente um trabalho de composição de uma poética da subjetividade (ibidem, p. 27).

As diferentes vozes de Plath - o eu-lírico dos poemas, a missivista entusiasta e semieufórica de *Letters' home*, a atormentada Sylvia dos diários e a personagem Esther Greenwood de *The bell jar*⁸ - parecem todas, de acordo com Carvalho (ibidem, p. 28), resultar de um esforço realizado por um eu que é inventado, composto e recomposto. As experiências pessoais de Plath servem de material para a cuidadosa tessitura de sua escrita, tendo ela confessado chamar seus diários de “meu sargaço” (ibidem, p. 48).

T.S. Elliot e James Joyce, algumas das influências de Sylvia Plath, acreditavam que “a emoção e a experiência pessoal do escritor deveriam ser ampliadas e concretizadas em algo impessoal, sendo o progresso do artista um contínuo sacrifício, uma fuga contínua de sua personalidade” (ibidem, p. 29). Esta tentativa de superação de uma escrita dependente da experiência pessoal – muitas vezes limitada – e das características singulares do autor faz parte de uma estética que influenciou a década de 40 e 50. A jovem Plath se inseria neste movimento e a concepção de uma estrutura mais formal e transcendente, a qual caracterizou as primeiras fases de sua poesia, pode ser debitada ao desejo dela em livrar-se de si própria e expandir os domínios de sua escrita a terrenos mais distantes e supostamente mais autônomos e legítimos diante da crítica literária (ibidem, p. 29).

Foi apenas quando conheceu Robert Lowell e Anne Sexton, os fundadores da Escola Confessional de poesia, que Plath pôde se sentir mais à vontade para se utilizar tão livremente quanto possível do seu material biográfico e mesmo cotidiano para escrever, como poderia ser visto no poema *Fever*. Mesmo assim, os poemas de Sylvia dificilmente podem ser localizados dentro desta escola poética, pois mesmo aqueles que aparentemente falam sobre um corte no dedo (*Cut*) ou um episódio de febre (*Fever*) marcam uma estranheza e abrem espaço para dúvidas sobre o que, de fato, se está falando. Segundo Ana Cecília Carvalho (ibidem, p. 60), no poema *Cut*,

[...] o corte no dedo permite que Sylvia Plath fale de coisas mais abrangentes. Este elemento trabalha para produzir uma espécie de autobiografia ficcional, que geralmente cria a ilusão, tal como acontece em *The bell jar*, de que a autora e sua máscara literária coincidem.

Neste sentido, é possível dizer que uma interlocução se estabelece entre as diferentes faces da escrita de Plath, onde o aspecto especular do processo de ficção fica evidente e há um multiplicar febril de construções, sejam poéticas ou epistolares, a partir

⁸ A *redoma de vidro* (*The bell jar*) é o único romance da autora norte-americana Sylvia Plath. Ele foi publicado originalmente sob o pseudônimo de Victoria Lucas em 1963 na Inglaterra, um mês antes da morte da autora. Ele conta a história de Esther Greenwood, alterego de Sylvia Plath, e o seu colapso mental após ser recusada em um curso de escrita criativa no qual se inscrevera.

de um mesmo elemento ou evento pelo qual a autora porventura passou (ibidem, p. 39). O poema *Totem* (1963) ilustra a multiplicidade quase caleidoscópica portada por Plath em suas diferentes vozes: “Fora delas o mesmo eu se desdobra como um terno/Liso e lustroso, com bolsos de desejos,/Noções e tíquetes, curtos-circuitos e espelhos dobráveis”.

Em Plath, evidencia-se que o limite forjado entre autobiografia e o processo de criação literária se mostra impossível ou, antes, nebuloso. Carvalho vai apontar para esta particularidade da autora, afirmando que se trata de uma escrita em espiral, estabelecida através do diálogo entre as cartas, a escrita dos contos, a do romance e dos diários (ibidem, p. 48). O que está em jogo nesta interdependência é uma dimensão da reescrita: Sylvia Plath usa uma mesma experiência e a rescreve diversas vezes, desenvolvendo-a seja sob a forma de contos, poemas ou no seu romance *The bell jar*, e até mesmo nas cartas que dirigia à mãe e ao irmão (CARVALHO, ibidem, p. 70). Isto se relaciona com a ficcionalidade da própria autobiografia, deixando entrever que há uma continuidade entre os diários, os contos, os poemas e as cartas. Todavia não se trata de uma continuidade evolutiva: nenhum deles ocupa um patamar mais literário do que o outro.

No que diz respeito à literatura, podemos retornar à ideia de Freud sobre a irrealidade característica do campo do escritor. Esta, por sua vez, invocando o leitor, convidando-o a, por intermédio da identificação, fruir o trabalho operado pela ficção. E que trabalho seria este?

Quando Freud faz alusão à irrealidade a que o trabalho do escritor dá contorno – associado por ele à fantasia e à brincadeira infantil (1908) – podemos questionar se esta irrealidade não se encontra de alguma forma filiada àquilo que pode ser entendido como ficção. A ficção (aqui incluímos diversos gêneros que não se apartam da poesia, como a epopeia e a tragédia, por exemplo) possui a propriedade de absorver, enredar e promover desde as mais variadas e inusitadas pontes de identificação até profundas e transformadoras catarses no sujeito. Sendo assim, cabe prosseguir e indagar o que opera a ficção para que Freud se veja compelido a associar este trabalho ao trabalho da fantasia e do brincar infantil. Vimos, portanto, que a fantasia pode mediar o acesso ao real da Coisa e não podemos deixar de lembrar que Lacan (1957) afirma que a verdade possui a estrutura de ficção:

[...] em toda ficção corretamente estruturada, pode-se constatar essa estrutura que, na própria verdade, pode ser designada como a mesma da ficção. A necessidade estrutural que é carregada por toda expressão da verdade é justamente uma estrutura que é a mesma da ficção. A verdade tem uma estrutura, se podemos dizer, de ficção. (1957, p. 259)

Esse caráter de estrutura, informa-nos Lacan, remonta ao mito, por sua vez, legado por Lacan como a principal maneira infantil de estruturar o mundo. O mito, ele afirma, estrutura-se como uma narrativa; enquanto ficção, ele possui uma relação com “uma coisa que está sempre implicada por trás dela, e da qual ela porta, realmente, a mensagem formalmente indicada, a saber, a verdade” (ibidem, p. 259).

Os diários de Plath ocupam uma posição privilegiada, no sentido de que expõem o elo de continuidade e articulação existente entre as inúmeras maneiras através das quais Sylvia Plath representou e reconstruiu suas experiências subjetivas e vivências (ibidem, p. 48). Os diários funcionam como um dos vários registros de traços que são reativados (reescritos) em outro momento e, pelas próprias palavras de Plath referindo-se aos seus diários, “o seu estoque de dias e máscaras”, do qual ela pudesse se servir por anos (ibidem, p. 49).

Assim, a poética autobiográfica de Plath traz à tona dois elementos centrais: o eu como uma entidade textual e o seu caráter ficcional (ibidem, p. 67). Este eu – cuja voz levanta-se ora cômica e rascante, ora enraivecida, que oscila febrilmente entre um discurso profuso e acalorado em *Daddy* e a quase mudez em *Ariel*, quando as palavras tornam-se compactas e progressivamente escassas ao beirarem *A Coisa* que supostamente deveriam representar – este eu, senhoras e senhores (parafrazeando o mesmo tom de *Lady Lazarus*), não existe.

A natureza ficcional do eu assume, então, o sentido de ‘estoques de dias e máscaras’ em Plath, como foi colocado acima. Carvalho vai apontar que “as lembranças [...] funcionam como tesouros afundados dos ‘eus perdidos’ de Plath”, e ela acreditava ser possível “tecer usando as palavras para compor um tecido futuro” (ibidem, página 48).

No poema *Lady Lazarus*, o leitor é convidado pelo ‘eu’ do texto a ocupar o lugar de testemunha. Quem fala é uma mulher que expõe seu sofrimento como se estivesse ocupando um palco, alguém que afirma que “morrer é uma arte”, a qual domina “excepcionalmente bem”. Essa voz nos apresenta uma mulher que, como Lázaro⁹, ressurgiu da morte (não apenas uma, mas três vezes) e ainda tem nove vidas para morrer, como um gato, ou mesmo uma fênix – nas próprias palavras de Plath, por ocasião da leitura de *Lady Lazarus* em uma gravação da BBC de Londres.

⁹ Lázaro de Betânia, irmão de Marta e de Maria, é uma figura bíblica que aparece descrito no *Evangelho segundo João* como um amigo que Jesus que teria ressuscitado.

Se a linha demarcatória traçada entre o eu e o texto é apagada na escrita de Plath, figura-se impossível o movimento de reduzir à pessoa da escritora algumas das identidades forjadas em suas construções literárias e poéticas. O próprio poema *Lady Lazarus* é descrito por Sylvia Plath como uma alegoria e, assim sendo, tem relação com a dimensão figurativa do processo de criação literária. Segundo Carvalho (2003, p. 74), “alegorias, símiles e metáforas são o veículo que Sylvia Plath encontrou para expressar alguns dos pensamentos relativos à sua experiência emocional”.

O mesmo pode se dizer em relação à *The bell jar*, onde é talvez mais difícil vislumbrar a tênue distinção existente entre a autora e a personagem Esther Greenwood – apontada frequentemente como o alterego de Plath. Colaborando para turvar a diferença entre ambas e acentuar as imprecisões sobre o que teria ou não acontecido de fato por ocasião dos vinte anos de Sylvia Plath, estão as congruências históricas entre autora e personagem, que partilham vivências bastante semelhantes em momentos também bastante aproximados de suas vidas. E se for levado em consideração todo o cuidado de Plath com o pseudônimo de publicação e a sua decisão categórica de ter *The bell jar* publicado apenas na Inglaterra, onde não pudesse estar ao alcance do reconhecimento de nenhum dos personagens retratados no romance, torna-se então mais tentador acreditar na equação Greenwood = Plath. A este propósito, não obstante, talvez sejam interessantes as palavras de Jacqueline Rose sobre o tema: “O romance é uma peça de ficção, mas suficientemente real para os indivíduos que se reconhecerem nele precisarem de proteção” (apud CARVALHO, p. 73).

Portanto, seguindo esta linha, tem-se que a realidade dos fatos está mais a serviço da ficção do que o oposto. Seguindo por um diferente viés, isto é, deixando de lado a problemática autobiográfica do romance, o que comparece é a constatação de que a questão em torno da qual gira o sofrimento da personagem conduz a um diferente tipo de insucesso, que pouco tem a ver com o fato de ela não ter conseguido uma vaga em um curso de verão como desejava. O que se evidencia no quadro melancólico armado a partir deste momento no romance é o próprio fracasso enigmático da linguagem (ibidem, p. 68).

Na obra de Plath, o que transparece não é simplesmente a representação da morte, desvelada com sombria riqueza de detalhes para o fascínio – e incômodo – do leitor. O que está em crise é o próprio êxito da representação ao tentar dar conta da *Coisa inominável* (KRISTEVA, 1989, p. 19). O texto literário parece funcionar como uma “lembrança encobridora” que ao mesmo tempo oculta e revela o que de indizível existe na linguagem

ou, nas palavras de Jacqueline Rose, constrói-se uma “escrita como depósito para a não representatividade do evento” (apud CARVALHO, 2005, p. 91).

Na escrita de Plath, encontram-se as marcas da melancolia ligada à experiência de desamparo e ameaça de aniquilamento psíquico (CARVALHO, p. 94). Trata-se de uma escrita que faz um uso deliberado das próprias experiências, e que, precisamente em função disso, implica em um risco: “triunfo para a escrita e derrota para o autor” (ibidem, p. 94).

O esforço literário de Plath culmina em uma escrita que atinge a, um só tempo, potência e fragilidade - ambivalência esta que está presente ao longo de toda a sua produção. A morte real da autora se alça como possibilidade de ser, ao mesmo tempo, golpe e inscrição ou, ainda, representação e limite, o que dá notícias não de uma busca de representação para a morte mas, sim, de uma crise na própria representação (ibidem, p. 95).

Segundo Garcia Lopes (apud CARVALHO, p. 96), a escrita de Plath se constitui como uma espécie de “eclipse textual”, de forma que começa e se extingue por meio da linguagem. Não é sem efeito que a escritora e biógrafa de Plath, Janet Malcolm, disse em sua biografia, *The silent woman*, que os poemas finais de Sylvia Plath criam o efeito de parecerem ter sido escritos postumamente (apud CARVALHO, p. 43 – referência 13). Desse modo, em Plath, a escrita não foi suficiente para conter a destrutividade liberada por um esforço literário engajado em traduzir o conteúdo autobiográfico em material estético (ibidem, p. 101).

A poética autobiográfica de Sylvia Plath orbita ao redor do fracasso inegável da representação (ibidem, p. 128). Todo o seu esforço seguia no sentido muito menos de um diálogo com a tradição literária que lhe precedia do que um embate furioso com os limites da própria linguagem. Há um aspecto estrangeiro que caracteriza a escrita poética de Plath que dá origem a uma poesia de estranhamento, “talhando uma língua estrangeira que não existia antes” (ibidem, p. 132).

Segundo Freud (apud CARVALHO, referência 67), a origem da hemorragia interna da melancolia liga-se a uma atividade psíquica funcionando no vazio. A poesia de Sylvia Plath faz reverberar na sua linguagem poética os ecos de uma língua estrangeira, exilada, vinda de um outro tempo. Este tempo não ganhou o status de passado e continua presente e nostálgico, imiscuindo-se no afeto que transpassa a sua escrita. A palavra que emerge, então, é uma palavra desvitalizada e é consequência do discurso da melancolia.

A veia melancólica da poética de Plath consiste na acentuação do ponto-limite existente no cerne da linguagem mesma, denunciando com sua voz enérgica ou monossilábica a sua lírica beleza última e a sua precariedade. As palavras de Deleuze são preciosas para fechar este item: “[...] quando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar ou de murmurar, a linguagem inteira atinge o seu limite e se confronta com o silêncio” (apud CARVALHO, p. 137).

Espelho – Sylvia Plath

Sou prateado e exato. Não tenho preconceitos.
Tudo o que vejo engulo imediatamente
Do jeito que for, desembaçado de amor ou aversão.
Não sou cruel, apenas verdadeiro -
O olho de um pequeno deus, de quatro cantos.
Na maior parte do tempo medito sobre a parede em frente.
Ela é rosa, pontilhada. Já olhei para ela tanto tempo,
Eu acho que ela é parte do meu coração. Mas ela oscila.
Rostos e escuridão nos separam toda hora.

(Trad. André Cardoso)

.....
I am silver and exact. I have no preconceptions.
Whatever I see I swallow immediately
Just as it is, unmisted by love or dislike.
I am not cruel, only truthful,
The eye of a little god, four-cornered.
Most of the time I meditate on the opposite wall.
It is pink, with speckles. I have looked at it so long
I think it is part of my heart. But it flickers.
Faces and darkness separate us over and over.

3.1 O traço melancólico: inscrição e apagamento na escrita poética de Plath

Como rasurar a paisagem

a fotografia
é um tempo morto
fictício retorno à simetria

secreto desejo do poema
censura impossível
do poeta
(CÉSAR, A.C. 1998, 79)

A letra, enquanto suporte material que o discurso concreto toma emprestado da linguagem, apresenta o seu parentesco com *A Coisa* perdida. Trata-se de uma função de rasura, de apagamento.

Antes, como mais tarde vai ser explicitado em *Lituraterra* (LACAN, 2003), trata-se de uma dimensão da letra ligada ao traço, ao risco, ao que mancha e é apagado. Um sentido que já encontramos na etimologia do verbo ler, como nos mostra a delicada erudição de Joaquim Brasil Fontes:

Em latim, *legere* significa primitivamente “colher”: olivas, nozes, pequenos frutos; indicando, entretanto, o gesto da mão que recolhe, no sentido de ajuntar. A este, outros sentidos se entreteceram: *ossa legere* é “recolher ossos de um morto após a incineração” e *legere oram*, “ladear uma margem”. Agora não são a mão e o olho que constroem o semantismo do verbo; todo o corpo participa dele: “caminhando, recolho os traços que figuram uma orla”. (FONTES, 2000: 77 apud SOUZA, 2007, p. 240)

Existe uma série de sentidos associados ao que Edson Luís André de Sousa desenvolve acima. No ensino de Lacan, a própria noção de letra possui diferentes conotações. A que mais nos interessa é apresentada por ele em seu texto de 1971 *Lituraterra*: um ravinamento, ele nos diz, uma sulcagem produzida pelos efeitos do real, pela ruptura do semblante (semblante entendido como aquilo que encobre o real, sem constituir uma oposição dicotômica à verdade) – o sulco produzido pela imagem no inconsciente. Algo de uma marca que se produz e se rasura no corpo, em função da perda de gozo, da perda.

Entre centro e ausência, entre saber e gozo, há litoral que só vira literal quando, essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante. É somente a partir daí que podem tomar-se pelo agente que a sustenta.

O que se evoca de gozo ao se romper um semblante, é isso que no real se apresenta como ravinamento das águas.

É pelo mesmo efeito que a escrita (*écriture*) é, no real, o ravinamento do significado, aquilo que choveu do semblante como aquilo que constitui o significante [...] Ela só remonta a isso se disso receber um nome, como sucede com os efeitos entre as coisas e a bateria significante denomina por havê-las enumerado. (2003, p. 21-22)

O campo da letra é incognoscível e Lacan nos lembra que é um erro confundi-la com o significante. Assim como “[...] Freud faz todo acesso ao objeto derivar de uma dialética do retorno” (LACAN, *idem*, p. 523), a relação existente entre escrita e

inconsciente consiste em um processo contínuo de reescritura, cifrando e decifrando as marcas apagadas. Há uma relação entre o próprio traço e sua rasura, seu apagamento:

O escoamento é o remate do traço primário e daquilo que o apaga. Eu o disse: é pela conjunção deles que ele se faz sujeito, mas por aí se marcarem dois tempos. É preciso, pois, que se distinga nisso a rasura. Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. Litura pura é o literal. Produzi-la é reproduzir essa metade ímpar com que o sujeito subsiste. (Idem, 2003, p. 21)

Lacan vai entender as figuras de estilo como a perífrase, o hipérbato, a elipse, a suspensão, a antecipação, a retratação, a denegação, a digressão, a ironia, a catacrese, a litotes, a antonomásia e a hipotipose como mecanismos de defesa que se encontram presentes no discurso do analisante. É interessante considerar que, no caso da metáfora, pensar a dimensão de defesa implica logicamente em apresentar o contraponto da literalidade – como uma oposição àquilo que é metafórico. Isso que do litoral faz terra é nada menos do que um bordejar, um contornar.

Ler os traços que figuram uma orla – esta é uma acepção cara ao Lacan de *Lituraterra* para o desenvolvimento do conceito de letra como traço, como marca do que faz furo e que se apaga: “Orientada pelo chão, pela terra, pela litura-terra, a atividade poética marca-se por esse movimento de jogar(-se) por terra, de colher coisas, nada, em suma, restos” (AZEVEDO, 2007, p. 42-43).

Em Sylvia Plath, há, por um lado, o que pode ser chamado de *cluster of metaphors*: imagens que se sobrepõem e que são acionadas e re-acionadas em sua obra poética. O poema *Words* exemplifica essas metáforas em cacho, em enxame, de maneira muito clara:

And the echoes!
Echoes traveling
Off from the center like horses.

The sap
 Wells **like tears, like the**
Water striving
 To re-establish its mirror
 Over the rock

That drops and turns,
A white skull,
Eaten by weedy greens.

[...]

(Trecho de *Words*, 1963. Grifos nossos)

As palavras descritas no poema estão desembestadas; são secas, ocas e nada mais ecoam além de cascos infatigáveis (Words dry and riderless,/The indefatigable hoof-taps.). Há em *Words*, segundo o autor Steven Axelrod, uma alegoria que problematiza a própria relação da autora com a poesia:

The poem's images alter alarmingly, evading our preconceived categories with a discordant dynamism of the grotesque [...] "Words" deliberately exposes its status as verbal play through an endless process of figuring, disfiguring, and refiguring. This improvisational linguistic dance of arbitrary images acknowledges the *mise en abîme* of poetry (AXELROD 1990:72-3).

A *mise en abîme* a que o Axelrod faz alusão é digna de nota, uma vez que reflete o jogo especular e labiríntico da própria linguagem, sendo um recurso particularmente preciso para pensar o próprio processo de criação polifônico de Sylvia Plath, desenvolvido no item anterior. O conceito de *mise en abîme* remonta a um processo de desconstrução, onde a repetição aparentemente arbitrária possui uma função demolidora. Há uma retomada infinita de um mesmo processo narrativo:

O poeta é que tem "vistas de um olho anômalo, que é o olho com que os poetas enxergam as coisas, aquele restolho estaria escrito em pauta errada." Restos de olho que, como o movimento da pulsão – erram o itinerário – e reiteram. A letra, como resto, como resto de corpo, então, não apenas incide, ela também insiste e repete, como também indica Lacan, desde A instância da letra [...] (AZEVEDO, 2007, p. 43).

Um dos grandes exemplos de *mise en abîme* na história da arte é a famosa pintura do pintor espanhol renascentista Diego Velázquez, *Las meninas*, onde o reflexo do espelho inclui o rei e a rainha espanhóis, ao mesmo tempo como exteriores e interiores à composição da pintura.



Fig. 9 *As meninas*, Diego Velásquez, 1656.



Fig. 10 *As meninas* (detalhe).

3.2 Os poemas finais de Ariel: performance e anomia

A pintura *Ecstasy* (1894), do artista polonês Władysław Podkowiński, descreve um quadro muito semelhante à cavalgada poética de *Ariel*, escrito em 27 de outubro de 1962, no dia do último aniversário de Sylvia Plath.



Fig. 11 *Ecstasy*, Wladislaw Podkowinski, 1894.

Os poemas de *Ariel* foram escritos em Londres, no apartamento do número 23 da Fitzroy Road, perto de Primrose Hill, o qual a poeta escolheu por se situar apenas a algumas ruas de distância do apartamento de Chalcot Square, onde o célebre poeta irlandês William Butler Yeats viveu. Plath deixou o manuscrito preparado com quarenta poemas,

em uma ordem específica, que foi editada por Ted Hughes¹⁰ para a publicação em 1965, alterando a sequência dos poemas, eliminando treze dos poemas deixados no manuscrito pela autora e substituindo-os por outros treze, escritos por Plath nas últimas semanas de sua vida. Alguns autores argumentam que esta alteração no manuscrito original da poeta representa uma mutilação da obra *Ariel*. A ordem escolhida pela autora preconizava, segundo o poeta e tradutor Rodrigo Garcia Lopes, uma ideia de renascimento, levando em consideração que o primeiro poema, *Morning song (Canção da manhã)* é iniciado pela palavra *love* (amor) e o último poema *Wintering (Hibernando)* fecha o manuscrito com a palavra *spring* (primavera). A ideia de um ciclo de morte e renascimento se encontra presente (e aparece recorrentemente na obra da autora), e a edição de Hughes decerto interfere nesta cadência e na trajetória semântica e semiótica que Plath idealizou para os seus poemas finais. O poema *Words*, que encerra o *Ariel* de Hughes é, sem dúvida, um dos mais letais da obra poética de Plath.

O trágico *Words (Palavras)*, de acordo com Garcia Lopes, além de constituir a *ars poetica* da autora, revela um caráter metalinguístico e evidencia o horror do próprio silêncio inerente à escrita (LOPES, 2005; 2007, p. 104; 9). Segundo o autor, o trabalho de edição de Ted Hughes confere um sentido fatalista e inexorável ao suicídio de Plath e reiteram o caráter inevitável do evento. Não cabe aqui, no entanto, estender esta discussão, visto que não nos interessa o motivo por detrás do ato de suicídio da autora. Acreditamos que as motivações que levam alguém a cometer suicídio são plurais e insondáveis. É possível especular e urdir uma novela (e todos sabem que a história de Plath foi exímia neste ponto em particular) em torno dos acontecimentos que marcaram a sua vida trágica. A autora admitiu fazer um uso prolífico de seu material autobiográfico para fins de reescritura. Para além do fato de o ficcional atravessar o biográfico, imbuindo-se dele, é preciso levar em conta que Sylvia Plath nunca pôde ser situada inteiramente no gênero poético confessional, pois havia uma característica – reconhecida pela própria autora - em seu *modus operandi* poético que apontava para uma transcendência dos elementos pessoais e biográficos em favor de um *craft*, um fazer artesanal que mais poderia ser classificado como a expressão (e a criação) de uma “mitologia pessoal”, como colocou a autora Judith Kroll, do que poesia confessional. O fato é que se a própria Plath trabalhou com este vigor

¹⁰ Ted Hughes (1930-1998) foi casado com Sylvia Plath. Poeta e escritor infantil britânico, Hughes é considerado um dos maiores nomes da poesia inglesa e foi laureado pela rainha em 1984. Suas principais obras são: *The hawk in the rain* e *Crow: from the life and the songs of the crow*.

no que diz respeito ao seu conteúdo biográfico, em absoluto podemos nos sentir justificados em tomar esse mesmo material com menos rigor.

Seguiremos, assim, com a análise de alguns dos principais poemas da obra *Ariel*.

3.2.1 *Lady Lazarus* e *Daddy* – a voz imperiosa e os poemas-performance

Escrito em 1962, *Lady Lazarus* é, sem dúvida, um dos poemas mais conhecidos de Sylvia Plath. A voz que brada no poema é enérgica e mordaz, convidando o leitor a ocupar o lugar de espectador no que parece ser uma performance, algo como um strip-tease ou um número circense: a mulher para quem morrer é uma arte.

Como citado no item anterior, Lázaro é tomado no seu sentido bíblico, isto é, aquele a quem Jesus ressuscitou, fazendo levantar-se do sepulcro (LOPES, 2005, p. 101).

O eu-lírico é transformado, travestido em uma mulher: *Lady Lazarus*, que tem mais vidas a perder do que um gato, e que tem o poder de renascer das cinzas, como a fênix. O tom do poema é grandiloquente e faz uma certa remição ao estilo *vaudeville* (LOPES, *ibidem*, p. 101), flertando por entre as brechas do burlesco e do circo de horrores:

[...]

Dying

Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.
I guess you could say I've a call.

It's easy enough to do it in a cell.
It's easy enough to do it and stay put.
It's the theatrical

Comeback in broad day
To the same place, the same face, the same brute
Amused shout:

'A miracle!'
That knocks me out.
There is a charge

For the eyeing of my scars, there is a charge
For the hearing of my heart—
It really goes.

As imagens com que o poema nos confronta vão desde uma provocante incitação ao voyeurismo até uma descrição do que poderia ser uma vítima do holocausto: The peanut-crunching crowd / Shoves in to see / Them unwrap me hand and foot– / The big strip tease. / Gentlemen, ladies / These are my hands / My knees [...] Flesh, bone, there is nothing there– / A cake of soap, / A wedding ring, / A gold filling. As imagens que remetem a uma magreza excessiva, doentia, repetem-se. As referências a dentes de ouro e joias em contraste com a ausência de carne e osso fazem alusão às imagens chocantes de pilhas de bens e objetos de judeus desapropriados pelos nazistas por ocasião do holocausto. O que vemos nestes dois poemas é um jogo múltiplo de identificação através do qual o eu-lírico se desloca, assumindo diversas posições e máscaras.

Em *Lady Lazarus* e também em *Daddy*, a propósito da temática do holocausto, Sylvia Plath joga em particular com uma dupla identificação, tecendo uma antítese, que aponta para uma fratura. A sua filiação alemã, como herança de seu pai, Otto Plath, falecido quando a poeta tinha apenas oito anos e também a sua identificação com o outro lado do massacre: os ciganos (em *Daddy*) e, sobretudo, os judeus (em *Daddy* e *Lady Lazarus*) constroem uma oposição que complexifica a posição do eu-lírico nos poemas.

My face a featureless, fine/ **Jew** linen (*Lady Lazarus*)

.....

An engine, an engine

Chuffing me off like a **Jew**.

A **Jew** to Dachau, Auschwitz, Belsen.

I began to talk like a **Jew**.

I think I may well be a **Jew**.

The snows of the Tyrol, the clear beer of Vienna

Are not very pure or true.

With **my gipsy ancestress** and my weird luck

And my Taroc pack and my Taroc pack

I may be a bit of a **Jew**.

(*Daddy*, grifos nossos)

Esse mesmo traço de múltiplas identificações apontado acima, que é inclusive levantado por aqueles que defendem o caráter transcendentalista da poesia de Plath em contraposição a uma escrita demasiadamente pessoal ou confessional, caracteriza uma estranha possibilidade da poeta de elevar a sua condição de filha de um alemão, a sua identificação com o sofrimento dos judeus e o seu próprio sofrimento à dimensão de holocausto. Se, por um lado, essa característica pode torná-la alvo de críticas acerca de um possível egocentrismo e um ofensivo desconhecimento da real extensão dos horrores do

holocausto (como coloca o crítico Harold Bloom), por outro, a manobra de estilo por ela apresentada nos parece semelhante ao recurso utilizado pelo diretor Lars von Trier em seu filme de 2011, *Melancholia*.

Von Trier conta que o gatilho para a realização de *Melancholia* foi um forte episódio depressivo pelo qual passara e a sua percepção de que pessoas depressivas tendem a permanecer relativamente calmas em ‘situações de estresse’. Todavia, é justamente para este ponto que devemos atentar, pois a ‘situação de estresse’ à qual o filme faz alusão é nada menos do que o apocalipse, o fim do mundo. A pessoa ‘calma’ a que ele faz referência é a personagem de Kirsten Dunst, Justine, que encarna uma dimensão de alegoria melancólica avassaladora, com toda a anomia e embotamento afetivo que lhe caberia. O fato de von Trier haver escolhido o fim do mundo como alegoria para a devastação melancólica não deve ser lido levemente; há uma literalidade que se evidencia no discurso do diretor, como se houvesse a seguinte mensagem sendo ecoada: para aqueles que acreditavam que depressão não era o fim do mundo, saibam que, na verdade, é, sim. Essa alegorização do sofrimento, alçando-o à dignidade de catástrofe, hecatombe, é um traço que parece conectar a Sylvia Plath de *Lady Lazarus* e *Daddy* ao diretor de *Melancholia*.

Por sua vez, embora *Daddy* não traduza o mesmo estilo propriamente *vaudeville* de *Lady Lazarus*, o seu ritmo caminha para uma catarse, aproximando-o do teatro grego, algo próximo de uma tragédia. A voz que brada no poema é a voz que sobrepuja um pai – talvez não um pai real, mas um pai imaginário, uma ideia de pai cultivada ao longo de décadas –, um pai bruto e nazista, morto há pelo menos vinte anos. O pai a quem o eu-lírico se dirige é um pai morto por antecipação, pois além de ter sofrido uma morte real prematura, ele teve de ser assassinado: “Daddy, I have had to kill you. / You died before I had time”. Podemos identificar precisamente aí, neste mecanismo que apresenta uma decalagem, um descompasso entre a morte real do objeto e a sua morte simbólica, um traço da própria melancolia, que, como vimos, apresenta uma antecipação da perda do objeto como uma tentativa de não perdê-lo de fato.

O jogo de identificações, isto é, estes múltiplos lugares de onde a poeta Sylvia Plath fala, criam, como dissemos anteriormente, um jogo de espelhos:

A sort of walking miracle, my skin
Bright as a Nazi lampshade,
My right foot

A paperweight,

[...]

And I a smiling woman.
I am only thirty.
And like the cat I have nine times to die.

[...]

Herr God, Herr Lucifer
Beware
Beware.

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.

.....

Um tipo de milagre ambulante, minha pele
Brilhante tal qual um abajur nazista
Meu pé direito

Um peso de papel,

[...]

E eu, uma mulher sorridente.
Eu, com apenas trinta anos.
E como o gato tenho nove vezes para morrer

[...]

De dentro das cinzas
Eu desponho, meu cabelo em fogo
E devoro homens como ar.
(Trechos de *Lady Lazarus*, [trad. Mariana Ruggieri], 1962)

Em *Daddy*, no intercâmbio de posições identificatórias, o eu-lírico assume muitas vezes o lugar de judia, de cigana, dentre outros, o que leva George Steiner a afirmar que o poema é a “Guernica da poesia moderna” (apud CARVALHO, 2003, p. 90). O autor justifica sua afirmação alegando que apenas “aqueles que não tomaram parte nos acontecimentos é que podem focalizar neles de modo racional e objetivo” (apud CARVALHO, *ibidem*). Essa posição de alguma forma se coloca em diálogo com o que propõe Agamben em *A testemunha*, primeiro capítulo de sua obra *O que resta de Auschwitz* (2000), quando enuncia que os únicos que estão realmente aptos a fornecer um relato completo e fidedigno da experiência do holocausto são os mortos.

Um pouco a este propósito, Agamben justifica que para ter-se passado pela experiência horrífica do holocausto, há que se ter passado também pela morte. Esta posição permite pensar que todo relato ou produção artística e literária que se faça deste

período (e de outros que tenham o mesmo estatuto de catástrofe e tragédia) representará um recorte ou uma visão da experiência, não podendo dar conta de todo o horror que ela descortina. Assim, podemos considerar perfeitamente legítimo o movimento empreendido pelo jogo identificatório de Plath, uma vez que permite à autora infiltrar-se na trama – ou quem sabe tra(u)ma – coletiva(o) e imiscuir o seu próprio horror pessoal em uma das grandes feridas da história da humanidade, criando algo novo e aterrador.

Daddy já nos fornece indícios do colapso, da assimbolia que espreita aquela que fala. “A língua obscena” do pai não é inteligível em absoluto, obrigando-a a falar como judia; e a própria língua encontra-se imobilizada nas mandíbulas, sem emitir um som. Uma ligação desfeita em definitivo: “The black telephone's off at the root, / The voices just can't worm through.”

3.2.2 *Ariel, Elm e Words*: silêncio e machadadas

No seu artigo *Sylvia Plath: Delírio lapidado*, Garcia Lopes desenvolve a ideia de um eclipse textual na obra da poeta. Dentre outras importantes colocações como a filiação de Plath ao gênero “conficcional” e a existência de um “imagismo plathológico”, Lopes identifica o que chama de “canon plathiano”, que torna quase impossível – por mais incessantes que sejam as tentativas – desvendar o interior do processo criativo da autora.

A escola de poesia confessional, como vimos, reunia uma série de autores como Robert Lowell, Anne Sexton, John Berryman, Theodore Roethke, muitos dos quais tiveram grande impacto na poesia de Plath. Isso, de alguma forma, autorizou a leitura do poeta e crítico literário Al Alvares de que todos estes autores (inclusive a própria Plath) eram escritores que partilhavam o mesmo projeto poético. Alvarez inscrevia esta tradição em uma espécie de poética do exorcismo, “uma autoterapia desgovernada” (apud LOPES, 2005, p. 118). Tal leitura entra em conflito, todavia, com a própria posição de Plath (essa, sim, confessada) que enfatizava o controle e a manipulação da técnica, burilando a experiência. Sylvia ressaltava “que o uso de material autobiográfico deveria ser relevante para coisas maiores e mais amplas. Afinal, ela sabia que nem todo colapso nervoso ou registro instantâneo de um delírio pode resultar num bom poema...” (ibidem, p. 119). Ainda, segundo Lopes, “o material autobiográfico, ou mesmo as referências históricas são sempre represados e filtrados pelo equilíbrio e artesanato furioso com que Plath manipula sua emoção” (ibidem, p. 120).

Isto sendo dito, torna-se muito difícil, quiçá impossível, situar Sylvia Plath no movimento confessional, ainda que a autora possua algumas identificações com o gênero (Plath, inclusive, é primorosa em suas identificações intercambiáveis), pois, como bem disse o também poeta Paulo Leminski, “a sinceridade é só uma jogada de estilo”, o que permite ao poeta partir do confessional e desembocar no ‘conficcional’. Garcia-Lopes vai desenvolver a ideia de que os poemas finais de Plath descrevem uma trajetória rumo à própria extinção:

Ao perseguir uma ‘voz’, ao tentar marcar em sua linguagem uma presença que lhe desse ‘um nome, um sentido’, Plath acabou tomando a via negativa: seus poemas finais narram, em sua técnica e seus temas, o próprio processo de nascer e morrer desta escrita, pois têm a capacidade de provar e simular, via linguagem, sua própria extinção. (LOPES, ibidem, p. 125)

Garcia Lopes esclarece que alguns dos poemas de *Ariel* deixam bem claro o que ele chamou de um eclipse textual, o registro de um processo que celebra a sua própria desapareição:

Na fúria criativa dos poemas finais, as imagens recorrentes de sua poesia vão se rarefazendo, a ponto da poeta ir cada vez mais deixando de designar os objetos, tornando os seus poemas mais ambíguos e subjetivos. Essa característica chegará ao extremo em “Ariel”, em que o tempo todo descreve um cavalo, sem mencioná-lo. (LOPES, ibidem, p.122)

Ariel é um dos poemas mais intrigantes que integram a produção final de Plath. As imagens são poderosas: alguém cavalgando no limiar entre madrugada e manhã, em um estado de tamanha fusão com o animal, que este é apenas sugerido através de menções fragmentadas: olhos, pelos, pescoço, cascos:

Nigger-eye
Berries cast dark
Hooks --

Black sweet blood mouthfuls,
Shadows.
Something else

Hauls me through air --
Thighs, hair;
Flakes from my heels.

A velocidade de galope que o poema alcança nos informa que amazona e cavalo são uma unidade, e, mais ainda, que a amazona é, a um só tempo, centauro e seta; ela é a flecha suicida disparada em direção ao sol vermelho da manhã:

God's lioness,
 How one we grow,
 Pivot of heels and knees! -- The furrow

Splits and passes, sister to
 The brown arc
 Of the neck I cannot catch

[...]

And I
 Am the arrow,

The dew that flies
 Suicidal, at one with the drive
 Into the red

Eye, the cauldron of morning.

A concisão, as palavras compactas e supersignificadas em *Ariel* são algumas das marcas que mais nos chamam atenção e apontam para o que Garcia Lopes indica - uma escassez de palavras, cada vez mais rarefeitas em um ritmo implacável.

O processo através do qual a escrita encontra o seu zênite para em seguida arrefecer foi um dos temas que levou o escritor catalão Enrique Vila-Matas a escrever sobre os escritores ágrafos, em seu livro *Bartleby & cia* (1999). Vila-Matas identifica a síndrome de Bartleby, conhecida também simplesmente como *o Mal*. Dentre uma série de outros autores acometidos diferentemente pelo *Mal*, expostos por Vila-Matas ao longo do seu ensaio literário, é interessante destacar: Rimbaud, Robert Walser, Jaime Gil de Biedma e a própria Marguerite Duras, de quem ele aponta o seguinte excerto: “A história da minha vida não existe. Não há centro. Não há caminho nem linha. Há vastos espaços onde se fez acreditar haver alguém, mas não é verdade, não havia ninguém” (DURAS apud VILA-MATAS, 1999, p. 29). As palavras de Duras vão bastante ao encontro do que é a própria experiência psicanalítica, uma vez que contempla a própria evanescência do sujeito. O que a psicanálise vai possibilitar é justamente alguma historicidade: através das construções, onde não havia ninguém, terá havido.

Seguindo *a lógica do Não*, Vila-Matas persegue através da literatura o que ele chamou de eclipses literários – autores fabulosos e, não raro, invulgarmente talentosos que, sob a influência de uma pulsão negativa, são impelidos ao silêncio, eclipsando a si próprios e tornando-se fatalisticamente ágrafos. Seu percurso pela negativa o conduziu a algumas conclusões enigmáticas:

Quem afirma a literatura em si não afirma nada. Quem a procura, procura apenas aquilo que lhe escapa, quem a encontra, encontra apenas aquilo que está aqui ou, o que é pior, para além da literatura. Por isso, cada livro persegue a não-literatura como a essência daquilo que quer e que gostaria apaixonadamente de descobrir. (VILA-MATAS, 1999, p. 168)

Em outras palavras, Vila-Matas é levado pelos seguidores de *Bartleby* – os ágrafos – à constatação de que, na contemporaneidade, toda literatura é a negação de si mesma (ibidem, 1999, p. 188). Ao enveredar pelo Labirinto do Não, resta apenas a imobilidade melancólica: tudo o que poderia ser dito em literatura já o foi, e o que ainda poderia ser talvez não valha a pena ser dito.

No conjunto de poemas que compõem *Ariel*, além do próprio homônimo, consideramos que alguns em particular ilustram esse movimento textual de desaparecimento. Vamos nos deter e analisar alguns aspectos de *Elm* e *Words*. O primeiro, embora tenha sido escrito ainda em 19 de abril de 1962 (assim como *Ariel*, também escrito em 1962), já prenuncia alguns dos elementos sombrios que parecem fazer parte da própria “mitologia pessoal” de Sylvia Plath. Os significantes cascos, fios, cavalos, espelhos, lua, garras e ecos, por exemplo, já apontam para uma recorrência em diversos outros poemas, inclusive *Words* e *Ariel*:

Love is a shadow.
How you lie and cry after it.
Listen: these are its **hooves**: it has gone off, like a **horse**.

All night I shall **gallup** thus, impetuously,
Till your head is a stone, your pillow a little turf,
Echoing, echoing.

[...]

The **moon**, also, is merciless: she would drag me
Cruelly, being **barren**.
Her radiance scathes me. Or perhaps I have caught her.

I let her go. I let her go
Diminished and flat, as after radical surgery.
How your bad dreams possess and endow me

[...]

(Trechos de *Ariel*)

And the **echoes**!
Echoes traveling
Off from the center like **horses**

[...]

(Trecho de *Words*)

Veremos que a forma com que esses significantes se articulam e se repetem nestes últimos poemas nos parece fornecer indícios de uma falência da palavra em simbolizar e conter o jorro pulsional, o próprio *des-continente* e a desorganização pulsional acarretada pelo ato de escrever, isto é, pela sublimação, que como vimos no primeiro capítulo possui uma estreita relação com a pulsão de morte e sua predominância.

Elm, traduzido em português por Olmo, é um poema de quatorze estrofes, divididas em tercetos. O primeiro registro à árvore olmo na literatura é em *A Ilíada*, de Homero, fazendo referência às árvores que foram plantadas nos túmulos de Thracian Chersonese. Há também a antiga superstição romana de que os olmos seriam árvores de mau-agouro, pois seus frutos não são comestíveis ou aproveitáveis. Essa dimensão de alguma forma comparece no poema com a presença do significante *barren* (estéril), cuja sonoridade ainda assemelha-se ligeiramente a de *buried* (sepultado, enterrado).

O eu-lírico transmuta-se em árvore, uma árvore queimada até a raiz pela atrocidade dos poentes:

I have suffered the atrocity of sunsets.
Scorched to the root
My red filaments burn and stand, a hand of wires.

O cenário descrito é de devastação: a árvore é tostada pelo sol e envenenada pela chuva e mesmo o vento a parte em pedaços que voam como clavas. A lua também é uma ameaça, assim como o sol, a chuva e o vento, porém todas estas ameaças parecem ser suportadas secamente. O que mais aterroriza esta árvore que fala é, na verdade, o grito que a habita, a coisa sombria que se revolve com suas garras, na procura de algo para amar:

I am inhabited by a cry.
Nightly it flaps out
Looking, with its hooks, for something to love.

I am terrified by this dark thing
That sleeps in me;
All day I feel its soft, feathery turnings, its malignity.

[...]

Clouds pass and disperse.
Are those the faces of love, those pale irretrevables?
Is it for such I agitate my heart?

(PLATH, 1962, p. 32-35, grifos nossos)

“O amor é uma sombra” é o verso de abertura da terceira estrofe, e este amor é retratado tão fugidio e passageiro quanto o som dos cascos do cavalo, cascos que passaram e deixaram apenas seu eco. Essa imagem nos causa, sem dúvida, uma impressão de melancolia extrema. Em vista desta recorrência dos significantes que mencionamos, consideramos possível uma análise pautada em uma analogia entre o ritmo dos cascos e suas batidas do coração. A própria estrutura de *Elm* nos permitiu pensar isto, uma vez que é produzida num ritmo sincopado de terceto, que é o mesmo de um galope moderado, um trote mais veloz: três versos e uma respiração.

I am incapable of more knowledge.
 What is this, this face
 So murderous in its strangle of branches?--

Its snaky acids kiss.
 It petrifies the will. These are the isolate, slow faults
 That kill, that kill, that kill.

Essa estrutura ternária, isto é, o ritmo de três batidas também reproduz uma batida cardíaca anormal, apontando frequentemente a presença de um sopro cardíaco anômalo e às vezes p(l)at(h)ológico: “These are the isolate, slow faults / That kill, that kill, that kill”.

Por sua vez escrito em primeiro de fevereiro de 1963 (apenas dez dias antes do suicídio de Plath), *Words* é um poema curto com uma estrutura de quadra: quatro estrofes, divididas em quatro versos. Os cavalos e os ecos também estão presentes, mas agora os cascos soam como machadadas, violentas e cortantes, em um ritmo de quatro batidas.

Seguindo uma análise análoga a de *Elm*, o ritmo de quatro batidas de *Words* remete não propriamente a um galope ou um trote, mas a uma cavalgada lenta, a uma caminhada ou uma errância (palavras secas a esmo, *riderless*):

Axes
 After whose stroke the wood rings,
 And the echoes!
 Echoes traveling
 Off from the center like horses.

Na medicina, a quarta batida cardíaca, chamada de galope pré-sistólico e, em quadros patológicos de galope quádruplo, pode evoluir em alguns casos para o chamado galope de soma, que une os quatro sons em um ritmo de três batidas. Como mencionado, o galope quádruplo possui vinculação com quadros patológicos e é algumas vezes letal. Em *Words*, há, portanto, uma desaceleração das palavras, um colapso iminente:

Words dry and riderless,
 The infatigable hoof-taps.

While
From the bottom of the pool, fixed stars
Govern a life.

Os versos finais de *Words* denunciam uma entrega, não tanto uma desorganização, mas uma desgovernança. Observamos que o eu-lírico parece nesse momento subjugado por forças contra as quais não consegue lutar. As palavras são secas; ressoam, mas não significam. Os dois últimos versos dialogam com os versos de King Lear: “The stars above us govern our conditions” – uma fala de Kent ao cavaleiro, considerada enigmática e de difícil interpretação por diversos autores. Essas estrelas-fixas governam a vida não do céu, mas, sim, do fundo do lago; e aqui, novamente, a dialética especular de Plath comparece.

De acordo com Garcia Lopes, em última instância as palavras (*words*) *riderless* (desgovernadas) também são *readerless* (sem leitor), uma vez que perdem sua significação, apontando para um colapso simbólico: uma perda da função de significação – e contenção – das palavras.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa se inscreve no registro de uma interlocução da psicanálise e o campo da literatura, sendo o traço melancólico no texto literário o que buscamos cernir ao longo dos capítulos.

Um dos conceitos que balizam o estudo neste campo é a sublimação, que, de acordo com a psicanálise, consiste em um dos destinos alternativos da pulsão e contempla de maneira particularmente precisa a economia psíquica em jogo na arte, inclusive na literatura. Interessa-nos pensar em que medida a fórmula da sublimação em termos lacanianos (elevar o objeto à dignidade de Coisa) se relaciona com a pulsão de morte, uma vez que, segundo Lacan, a sublimação consistiria em uma tarefa antipsíquica, para além do princípio de prazer. Diz respeito justamente à pulsão de morte aquela que inaugura na psicanálise o campo do além do princípio de prazer, isto é, o impulso que dirige à destruição e à autólise, à ausência de movimento e ao silêncio.

Vimos que a figura da melancolia, com suas configurações e seus traços, apresenta uma trajetória longa e sinuosa através da história médica e estética, portanto, metamorfoseando-se ao longo dos séculos. Uma das tarefas desta pesquisa foi mapear algumas destas metamorfoses em busca de um eixo comum entre elas. Constatamos que, embora algumas modificações pungentes possam ter tido lugar, algumas características curiosamente permanecem muito constantes ao longo dos anos, como a paradoxal relação da melancolia com o tempo, o seu aspecto contemplativo e circular, reiterativo. Além disso, pudemos também cingir o silêncio como a matriz de onde parte toda a palavra literária e para onde tudo se dirige.

A pergunta que nos move e que, decerto, constitui o núcleo medular desta pesquisa é: estaríamos no caminho correto ao pensar, à luz destes conceitos, que, estando a literatura sob a égide da sublimação – e, de acordo com Lacan, fora (e ao mesmo tempo dentro, paradoxalmente, como vimos) do registro do princípio de prazer que rege Eros e a vida –, ela, a literatura, nasceria então para desembocar em sua própria desapareição? Inspirados pelas palavras de Maurice Blanchot (1984) e tendo percorrido todo o caminho desta pesquisa, podemos dar a esta questão uma resposta afirmativa. A propósito da direção da literatura, Blanchot afirma que “[ela] vai para si própria, para a sua essência, que é o seu desaparecimento” (apud VILA-MATAS, 2005). O traço melancólico o qual, no decorrer

dos capítulos, buscamos cernir no texto literário, nada mais nos parece do que a marca, a seta da bússola que aponta para o próprio destino irrevogável da escrita e da literatura.

A infatigável tensão entre palavra e silêncio na literatura nos é assim revelada não apenas por aqueles que escrevem (e aqueles que não escrevem – os ágrafos), mas pelo próprio texto e nada menos. O ponto de falência da palavra e seu limite se evidenciam, assim como a própria natureza ambígua da sublimação e, também, a dimensão paradoxal da satisfação pulsional mostram a sua face mortífera.

Neste sentido, a escolha pela poeta Sylvia Plath nos afigura particularmente preciosa, pois sua produção poética, sobretudo a final, denuncia justamente esse colapso textual, essa desembocadura em uma gradativa anomia até resvalar no silêncio derradeiro.

Se o que buscamos cingir ao longo desta dissertação é a marca da melancolia no texto, não podemos de forma alguma ignorar que a verdade brutal da qual se tem notícias na melancolia é uma verdade atada pela dimensão objetal e que insinua, por sua vez, a própria ficcionalidade do eu – enquanto condicionada pelo Outro. Já definia Freud, em 1923, o eu como “um precipitado de investimentos objetais abandonados” (p.42), pois, a cada perda objetal, pode-se verificar a instalação de traços identificatórios do objeto perdido no eu.

Na melancolia é o objeto que fala – até desembocar na mudez completa – e, no auge da sua opacidade, nos esclarece: atesta que não há nada lá. Não há eu; há, exceto, na melhor das hipóteses, um eu cindido, constituído narcisicamente a partir do Outro; não há imagem de si, a não ser quando recoberta simbolicamente. É preciso que o reflexo seja apropriado, pois a imagem que se vê diante do espelho não quer dizer nada em termos da verdade do sujeito. Da mesma forma, a historicidade do sujeito é um trabalho de construção; isto é, não é um dado *a priori*. Não há nada lá, até que tenha havido. E este estatuto de “ter havido”, a psicanálise nos mostra que está intrinsecamente atrelado à dimensão da responsabilidade através da qual o sujeito deve advir. Por outro lado, o traço melancólico nos dá notícias justamente do inverso deste movimento, pois revela, na construção literária, a dimensão de embuste e o fracasso sempre presente da linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AGAMBEN, G. **O demônio meridiano**. In: Estâncias. [trad. de Selvino José Assmann] – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- _____. **A testemunha**. In: O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha. [trad. de Selvino José Assmann] – São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALVAREZ, A. **O deus Selvagem – um estudo do suicídio**. Trad. de Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AZEVEDO, A.M.V. **As bordas da letra: questões da escrita na psicanálise e na literatura**. In: Escrita e Psicanálise [Org. Ana Costa; Doris Rinaldi] – Rio de Janeiro: Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.
- BARTHES, R. **O grau zero da escrita**. [Trad. Maria Margarida Barahona] - Edições 70. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- CARVALHO, A.C. **A poética do suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- CASTRO, J. M. E. ; LO BIANCO, A.C. **Escrita poética e elaboração analítica**. In: Revista Mal-Estar e Subjetividade, v. VIII, p. 327-342, 2008.
- CESAR, A. C. **Correspondência incompleta / ANA C.** : [org. Armando Freitas Filho e Heloísa Buarque de Hollanda. - Rio de Janeiro : Aeroplano, 1999.
- CZERMAK, M. **Observações breves e inéditas sobre a melancolia**. Publicado originalmente em Journal Français de Psychiatrie, número 7 – Les depressions – primeiro trimestre 1999 (Ramonville: Érès)
- FREUD, S. **Além do Princípio de Prazer**. (1920) Vol. XVIII. Edição Eletrônica.
- _____. **Escritores criativos e Devaneios** (1908). Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas. [Dir. de tradução: Jaime Salomão] – Rio de Janeiro: Imago, ESB, 1976.
- _____. **O eu e o isso** (1923). Vol. XIX [trad. do alemão e inglês por Jayme Salomão]. – 2.ed. – Rio de Janeiro: Imago, 1987, primeira, reimpressão, 1988.
- _____. **Luto e melancolia** (1917) In: Escritos Sobre a Psicologia do Inconsciente, vol 2. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- _____. **Sobre o Narcisismo: Uma Introdução** (1914). In: A História do Movimento Psicanalítico, Artigos Sobre Metapsicologia e Outros Trabalho. ESB, Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

- _____. **Neurose e Psicose.** (1924) Vol. XIX. Edição Eletrônica.
- _____. **Mal-estar na civilização** (1930). Vol. XXI. Obras Completas. Edição *Standard* eletrônica.
- _____. **Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna** (1908). Vol. IX. Edição *Standard* eletrônica.
- GAGNEBIN. J.M. **A verdade da crítica.** In: Walter Benjamin. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- HERZOG, R. **Desconstruindo a razão: de Schopenhauer a Freud.** [Organizadora: Regina Herzog]. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.
- LACAN, J. **Seminário, livro 7: A ética da psicanálise** (1959-1960); texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; [versão brasileira Antônio Quinet]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- _____. **Seminário, livro 10: A angústia** (1962-1963); texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; [versão final Angélica Harrari e preparação do texto André Telles, trad. Vera Ribeiro]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- _____. **A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud.** In: _____. Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- _____. **Lituraterra.** In: Outros Escritos. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- _____. **Para que serve o mito.** In O Seminário, livro 4, A Relação de Objeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- LAMBOTTE. M.C. **A estética da melancolia.** Rio de Janeiro: Editora Companhia de Freud, 2000.
- _____. **O discurso melancólico.** Rio de Janeiro: Editora Companhia de Freud, 1997.
- LOPES, R.G. **Sylvia Plath: delírio lapidado.** In: Poemas escolhido. [Trad. de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça] – 2ª edição, 1ª reimpressão – São Paulo: Iluminuras, 2005.
- LYONS, B. G. **Literary uses of Melancholy.** In: Voices of Melancholy. New York: The Norton Library, 1971.
- KEATS. **Ode sobre a melancolia e outros poemas.** [Org. e trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos] – São Paulo: Hedra, 2010.

- KRISTEVA, J. **Sol negro – Depressão e Melancolia**. Trad. de Carlota Gomes, 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1989.
- MARQUESA DE ALORNA. **Sonetos**. [Org. Vanda Anastácio] – Rio de Janeiro: Editora 7letras, 2007.
- MEZAN, Renato. **Freud: A Trama dos Conceitos**. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- NETO, A. N. **Nietzsche e a Psicanálise**. In: Cadernos Nietzsche2, p. 41-53, 1997.
- PEREIRA, M. E. C. **A noção de “desamparo” no pensamento freudiano**. In: Pânico e desamparo – Um estudo psicanalítico. São Paulo: Editora Escuta, 1999.
- PIZARNIK, A. **A condessa sangrenta**. [trad. de Maria Paula Gurgel Ribeiro; ilustr. de Santiago Caruso] – São Paulo: Tordesilhas, 2011.
- PLATH, S. **Ariel – edição restaurada e bilíngue com os manuscritos originais**. [Trad. Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo] – Campinas: Editora Verus, 2007.
- _____. **A redoma de vidro**. [Trad. de Beatriz Horta]. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.
- _____. **Poemas escolhidos**. [Trad. de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça] – 2ª edição, 1ª reimpressão – São Paulo: Iluminuras, 2005.
- PRINGENT, H. **Melancholie**. Catálogo para exposição do Louvre, 2005.
- RADEN, J. **The nature of melancholy – From Aristotle to Kristeva**. New York: Oxford University press, 2000.
- RÜSCHE, A. **Entrevista ao poeta argentino Aníbal Cristobo**. Acessado em: <http://asescolhasafectivas.blogspot.com.br/2012/06/ana-rusche.html>. Data de acesso: 28/06/2012.
- SOUSA, E.L.A. **Escrita das utopias: litoral, literal, litoral**. In: Escrita e Psicanálise – [Org. Dóris Rinaldi; Ana Costa] – Rio de Janeiro: Cia de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.
- TYSZLER, J.J. **Transtornos do humor: o luto da melancolia – um lugar para o sujeito**. Publicado originalmente em Journal Français de Psychiatrie, número 7 – Les depressions – primeiro trimestre 1999 (Ramonville: Érès).
- VILA-MATAS, E. **Bartleby & companhia**. [Trad. de Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista] – São Paulo: Editora Cosac Naify, 2004.
- _____. **O mal de Montano**. [Trad. de Celso Mauro Paciornik] – São Paulo: Cosac Naify, 2005.

WINNICOT, D. **Objetos Transicionais e Fenômenos Transicionais** (1951). In: Da pediatria à psicanálise. RJ: Imago, 2000.

ŽIŽEK, S. **Melancholy and the act**. In: Critical Inquiry, volume 26, número 4, verão 2000. DOI: 10.1086/448987.