



**Filipe Cerqueira Castro**

**A queda do nome-do-pai lacaniano na literatura brasileira  
contemporânea: vestígios de uma nova economia psíquica**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-graduação Literatura Cultura e Contemporaneidade, do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Rio de Janeiro  
Abril de 2021



**Filipe Cerqueira Castro**

**A queda do nome-do-pai lacaniano na literatura brasileira contemporânea: vestígios de uma nova economia psíquica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz**

Orientador  
Departamento de Letras — PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Ana Paula Veiga Kiffer**

Departamento de Letras — PUC-Rio

**Prof. Antonio Eduardo Soares Laranjeiras**

UFBA

Rio de Janeiro, 29 de Abril de 2021

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

## Filipe Cerqueira Castro

Graduou-se em Letras em 2018 pela Universidade Federal da Bahia. Iniciou suas pesquisas em Literatura em 2013, quando ingressou como bolsista no PET-Letras e no grupo de pesquisa “O escritor e seus múltiplos — migrações”. Dentro do PET-Letras, realizou diversas atividades de ensino, pesquisa e extensão, além de ter sido revisor da Editora da Universidade Federal da Bahia e professor de língua francesa, ambos entre 2015 e 2018. Como mestrando, além da participação em eventos de e sobre literatura dentro e fora da PUC-Rio, participou da comissão organizadora do Seminário de Qualificação “do fim pra frente”, evento promovido pelo corpo discente do PPGLCC da PUC-Rio em 2020.

### Ficha Catalográfica

Castro, Filipe Cerqueira

A queda do nome-do-pai lacaniano na literatura brasileira contemporânea : vestígios de uma nova economia psíquica / Filipe Cerqueira Castro ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2021.

143 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Literatura contemporânea brasileira. 3. Queda do nome-do-pai lacaniano. 4. Epistemologias do Sul. 5. Intersecção. 6. Porosidade. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para meus pais, Chico e Maria Cristina, por terem me munido de tudo que era necessário para nunca pegar o caminho mais fácil.

## **Agradecimentos**

A alguém que infelizmente não conheci: Dona Sonja, avó materna de Alice, professora de História da Arte, que reuniu em sua vasta biblioteca, livros centrais para a escrita dessa dissertação de mestrado.

A Simone, filha de Dona Sonja, por ter me dado a honra do acesso a estes livros e, com isso, acelerado muito os procedimentos iniciais desta pesquisa.

A Alice, minha esposa e melhor amiga, por mil motivos, mas principalmente por entender todas as vezes em que essas linhas me fizeram ausente, por sempre me incentivar e por me lembrar de escrever.

A Denise, por ter feito a revisão do pensamento psicanalítico presente nesta dissertação.

Ao professor e amigo Daniel Castanheira e ao colega de mestrado Antonio Munró Filho, pela cessão de suas respectivas dissertações para que eu as usasse como referência, quando houve temas comuns entre este texto e os seus.

Aos meus colegas da PUC-Rio.

Aos professores que participaram da Comissão examinadora.

A todos os professores e funcionários do Departamento .

E, por fim e em posição de destaque, ao meu orientador Júlio Diniz, por todo tempo investido nas aulas que me deu, nas reuniões que marcou e nas revisões que fez no texto, por sempre comprar minhas ideias, até as mais malucas, por sempre ter confiado em mim de olhos fechados e por ter me inspirado e me dado força nos momentos em que tudo ou qualquer coisa parecia impossível.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## Resumo

Castro, Filipe Cerqueira; Diniz, Júlio. **A queda do nome-do-pai lacaniano na literatura brasileira contemporânea: vestígios de uma nova economia psíquica.** Rio de Janeiro, 2021, 146p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta dissertação discute a relação existente entre estéticas da literatura contemporânea brasileira, aqui compreendida como aquela produzida do final dos anos 1950 aos dias atuais, e a perspectiva psicanalítica da queda do nome-do-pai lacaniano. Esse ponto de vista teórico percebe mudanças significativas nos comportamentos e na criação artística do chamado sujeito contemporâneo, para ele surgido com o fim da Primeira Guerra Mundial, todas elas perpassadas pela instauração de uma economia psíquica fundada no imperativo de gozo, em detrimento daquela fundada no recalque. A partir desse pensamento, discute-se aqui o que dessa nova economia psíquica está ou não presente em produções literárias compreendidas como contemporâneas no Brasil, levando em conta a enorme variedade de estéticas presente nesse período, e como cada uma dessas características se comporta em cada produção observada. Se é certo pensar que o sujeito contemporâneo, assim como o de outros tempos, tem suas especificidades, também o é levar em conta que tais traços vêm de lugares psicanalíticos e sociais, bem como interferem em suas produções artísticas e, portanto, literárias. É sob a observação de como isso ocorreu na literatura brasileira contemporânea que este texto se debruça.

## Palavras-chave

Literatura contemporânea brasileira; queda do nome-do-pai lacaniano; epistemologias do Sul; intersecção; porosidade.

## Abstract

Castro, Filipe Cerqueira; Diniz, Júlio. **The fall of the lacanian name of father in the contemporary Brazilian literature: traces of a new psychic economy.** Rio de Janeiro, 2021, 146p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work discusses the relationship that exists between Brazilian literature aesthetics, here understood as the one produced from the end of the 1950s to the current days and the psychoanalytic perspective of the fall of the Lacanian name of the father. This theoretical point of view sees significant changes in the behaviors and artistic creation of the one individual that's called contemporary and has emerged after the end of World War I, all changes went through the establishment of a psychic economy founded in the imperative of rejoicing, to the detriment of that founded on repression. From this thought on, it is discussed here what is present or not of this new psychic economy in literary productions understood as contemporary in Brazil, taking into account the huge variety of present aesthetics in this period, and how each of these characteristics behave in each production that is observed. If it's right to think that the contemporary individual, as the ones from other times, has its specificities, it is also to take it into account that such traces come from social and psychoanalytic places, as well as they interfere in their artistic productions and, therefore, literaries. It's under the observation of how it has occurred in contemporary Brazilian literature that this text focuses on.

## Key words

Contemporary Brazilian literature; fall of the Lacanian conception, the name of the father; southern epistemologies; intersection; porosity.

## Sumário

1.	Introdução	13
	Primeiro desafio	13
	Termos da equação	14
	A construção da queda	16
	aporte literário	19
	O baile dos tempos	22
	E a literatura com isso?	27
2.	Do recalque ao imperativo de gozo	31
	Psicanálise e sociedade	31
	Estrutura do recalque e o nome-do-pai	33
	Uma nova economia psíquica	40
3.	A apresentação e o rompimento com o limite: poesia concreta e literatura intermediária	44
	Apresentação e poesia concreta	44
	O rompimento com o limite e a literatura intermediária	53
	Mídia e intermedialidade	55
	Intermedialidade, limite e literatura contemporânea brasileira	57
	<i>PanAmérica</i> — literatura-cinema e as exacerbações do gozo	59
	<i>Álbum Duplo</i> — múltiplas estratégias intermediárias	63
	<i>Minha mãe morrendo e o menino mentido</i> — imagens que presentam literatura e fazem cinema	68



	Ricardo Aleixo — literatura intermediária dentro e fora do livro	77
4.	Imperativo de gozo e narrativas de teor biográfico	92
	Biografias e autobiografias	92
	Narrativas da memória	94
	Autoficção	96
	Estratégia autoficcional em Valêncio Xavier	101
	Estratégia autoficcional em Ricardo Aleixo	103
	Estratégia autoficcional em Ricardo Lísias	107
	Trabalho de formiga	110
5.	Imperativo de gozo e o pensamento na contemporaneidade	112
	Sangue e pudins	112
	Agripino de Paula e o pensamento no contemporâneo	115
	Ricardo Aleixo e o pensamento no contemporâneo	119
	Citações absolutamente necessárias	125
	Clarice Lispector e o pensamento no contemporâneo	126
	Nada será como antes	128
6.	Conclusão	130
7.	Referências bibliográficas	139

## Lista de Figuras

Figura 1	- <i>o pulsar</i>	46
Figura 2	- <i>pluvial</i>	49
Figura 3	- <i>cheio/vazio</i>	50
Figura 4	- <i>espaço</i>	51
Figura 5	- <i>Velocidade</i>	52
Figura 6	- Lista de músicas presentes no capítulo 1	64
Figura 7	- Fragmento de capa onde está escrito “indicado ler com trilha e headphone”	65
Figura 8	- Primeira parte da lista de músicas presentes no livro, com seus respectivos links diretos	65
Figura 9	- Símbolo de “play” que que inicia produções audiovisuais, presente uma página antes da narrativa começar efetivamente	67
Figura 10	- Primeira imagem da série	69
Figura 11	- Segunda imagem da série	70
Figura 12	- Terceira imagem da série	70
Figura 13	- Última imagem da série	71
Figura 14	- Primeira Vênus	72
Figura 15	- Segunda Vênus	73
Figura 16	- Imagem que inicia a preparação para a cena do hospital	76
Figura 17	- Imagem que antecede a morte da mãe do menino	76
Figura 18	- <i>Poética</i>	78
Figura 19	- <i>Ñamandu</i>	79
Figura 20	- <i>O peixe não segura a mão de ninguém 1</i>	82
Figura 21	- <i>O peixe não segura a mão de ninguém 2</i>	83
Figura 22	- <i>O peixe não segura a mão de ninguém 3</i>	84
Figura 23	- Recorte da imagem à qual o poema se refere	84
Figura 24	- Imagem sobre o qual o poema se refere	85
Figura 25	- Foto do poemanto sendo performado 1	87

Figura 26	- Foto do poemanto sendo performado 2	88
Figura 27	- Fragmento de poema sobre o poemanto	89
Figura 28	- <i>Acima ~ abaixo ~ de um lado ~ e de outro ~ à minha frente ~ e ~ atrás de mim</i>	106
Figura 29	- Capa do <i>Inquérito policial — Família Tobias</i>	109
Figura 30	- <i>Inquérito policial — Família Tobias 1</i>	109
Figura 31	- <i>Inquérito policial — Família Tobias 2</i>	110
Figura 32	- <i>Meu negro 1</i>	123
Figura 33	- <i>Meu negro 2</i>	123

*A segunda opção é o caminho mais rápido. E fácil, a morte percorre a mesma estrada. É inevitável. Planejam nossa restrição. Esse é o título. Da nossa revolução, segundo versículo. Leia, se forme, se atualize, decore. Antes que os racistas, otários, fardados, de cérebro atrofiado os seus miolos estourem e estará tudo acabado. Cuidado.*

*Racionais Mc's*

## 1. Introdução

### Primeiro desafio

No que se refere à produção de conhecimento, o percurso acadêmico é, todo ele, repleto de surpresas dos mais variados tipos. Ouço isso desde pequeno, em casa ou enquanto arrancava frutas com os parentes e amigos ainda em Santo Amaro, cidade do interior da Bahia, e de novo, várias vezes, nos primeiros semestres do curso de Letras Vernáculas da Universidade Federal da Bahia, onde formei-me. No entanto, mesmo tendo ouvido isso por tanto tempo, não tinha entendido tão profundamente o que isso significava até sentar e começar a escrever esta dissertação e, mais precisamente, essa introdução. Quando passou-me pela cabeça pela primeira vez que os temas que hoje coloco em contato aqui tinham algo em comum, jamais imaginei que realmente dedicaria-me tanto a eles, e por tanto tempo, a ponto de fazer dessa percepção de relações minha dissertação de mestrado. Parecia-me muito mais uma ideia extravagante.

E não que não fosse, ou não seja, mas executar a ideia, entrar cada vez mais no assunto e ver que ele não só se bastava como crescia, parecia-me mais louco do que a ideia em si. Tive contato com as diferentes vertentes da literatura contemporânea brasileira, principalmente as iniciais, pela vida fora da universidade, que, por vezes, tinha mais arte, mais literatura do que dentro. Desde então, esse tema direcionou praticamente todas as produções que realizei. Já a relação com a psicanálise, e principalmente com a parte dela que aqui será melhor trabalhada, chegou-me não só por causa da universidade, mas através de uma de suas camadas mais internas do que a sala de aula, a saber, sua editora, na qual trabalhei por três anos como revisor.

Nesse período, revisei desde livros com perspectivas teóricas sobre temas literários a textos de revistas de agronomia. Um desses trabalhos trouxe consigo como tema de relevância a perspectiva contemporânea da queda do nome-do-pai lacaniano, sendo ele o quarto volume da série *Entre-linhas*, intitulado *Entre-linhas: educação, psicanálise e escuta* (2016). Naquele momento, o indicado para a realização da revisão do livro era focar na sua estruturação de escrita, obviamente, mas foi impossível. Voltava à tona a postura que o povo do recôncavo costuma ter de se comunicar intimamente com mundos ditos opostos, como a brutalidade e a

sensibilidade, além de teimosia e certa insubordinação. À medida que eu avançava na revisão, inevitavelmente o fazia também no conhecimento dessa perspectiva teórica, que muito diz a respeito de algo que muito interessa-me: o sujeito contemporâneo e a literatura que produz.

Rompimento da ideia de limite, teor narcísico, imperativo de gozo, todo o debate acerca do par público/privado, cada um desses pontos da perspectiva psicanalítica em questão, à medida que iam aparecendo para mim no desenrolar do livro, mostravam-me a capa de uma obra, ou a produção de um autor, ou uma discussão literária que se relacionava a ele. Daí então, percebi que ali havia algo a ser feito. Guardei a ideia, li mais autores de produções contemporâneas que usavam estéticas que à época eu não estava tão habituado, fui atrás do aporte teórico da psicanálise, mas ainda sem certeza se realizaria mesmo o projeto, mais por se tratar de temas que eu ia percebendo-me cada vez mais interessado.

Um milhão de coisas aconteceram, boas e ruins. Corte seco. Mudei-me para o Rio de Janeiro. Nesta cidade, dentre diversos planos possíveis, retorna a ideia: e se eu finalmente fizesse a pós-graduação com o tema da queda do nome-do-pai em relação às produções da literatura contemporânea que com ele se relacionam mais diretamente? A ideia ganha corpo e, de novo em nome das ondulações da vida, conheço o professor e amigo Júlio Diniz, que coloca mais lenha na fogueira da ideia e aceita ser meu orientador.

Enfim, faço a seleção, sou aprovado, corta de novo para hoje. Momento em que posso dar vazão a toda a discussão que vem crescendo desde 2015, aproximadamente, e permito-me dizer tudo, ou grande parte, que foi conhecido, pensado e escrito por mim a esse respeito nos últimos seis anos. Realmente não sei se dentro da minha trajetória acadêmica tive sensação de realização maior. Tudo isso para dizer do enorme carinho e cuidado que tive com esse texto e expressar o quão satisfeito fiquei com a possibilidade de tê-lo terminado, tornando real a parte mais distante da ideia original: sua concretização. Dito isto e encerrando talvez uma das partes mais difíceis de escrever, pela falta de costume de falar de mim mesmo, vamos ao início da discussão que tanto e a tanto venho elaborando.

## **Termos da equação**

Dentre os inúmeros agrupamentos possíveis do conhecimento produzido nas áreas das ciências humanas e do estudo das artes, um deles diz respeito à simultaneidade temporal do observador em relação ao seu objeto de observação. Em um grupo estão os trabalhos nos quais o observador está debruçado sobre um objeto separado de si a uma distância cronológica que permite a análise de um universo já encerrado de eventos. O que não significa um universo encerrado de assuntos a serem observados, mas apenas um panorama mais controlável de observação. Por outro lado, em outro grupo, estão os trabalhos que direcionam sua atenção a objetos de estudo não tão distantes ou simultâneos ao tempo daquele que os observa, sendo, portanto, mais sinuosos, mutáveis, velozes, escorregadios àqueles que tentam agarrá-los. Nesse grupo, situam-se as produções a respeito do sujeito e/ou das práticas sociais contemporâneas.

Dentro da produção literária brasileira, é flagrante, já há várias décadas, diversas mudanças nos elementos que compõem o universo literário do país, seja nas áreas que dizem respeito a sua produção, como temas de interesse, estéticas de escrita e formatos do texto, seja nas que tratam de seu consumo, como público interessado, foco de atenção, valorações das modalidades de escrita, critérios de relevância, dentre diversos outros aspectos, já que não me parece errado dizer que estes grupos de eventos caminham juntos. Assim sendo, levando em conta o movimento ainda em curso da literatura contemporânea e, por isso mesmo, sua sinuosidade, parece fazer sentido se utilizar do máximo possível de ferramentas no sentido de poder compreendê-la ainda melhor.

No caso desta dissertação, há grande utilização do campo de saber da psicanálise, área do pensamento profundamente interessada nos fenômenos sociais, suas origens, produtos e características. Esta zona do conhecimento se interessa substancial, mas não exclusivamente, pela estruturação da mente do sujeito, o que significa pensar a respeito do funcionamento do personagem criador de todas as práticas sociais, inclusive as artísticas. Levando-se em conta as especificidades culturais, regionais e até políticas presentes ao redor do globo, além das infinitas possibilidades da criação humana, é claro que a psicanálise não é, e nem almeja ser, a ciência que pretende gerar uma “gramática do sujeito”, mas sim direcionar o olhar para aspectos de sua existência que podem, inclusive inconscientemente, direcionar toda sua vida, suas criações e seus comportamentos, individuais e sociais.

Nesse sentido, o raciocínio que aqui se propõe é exatamente esse: direcionar o olhar para as especificidades do sujeito contemporâneo a fim de compreender outras camadas da prática social que aqui nos interessa, a saber, a literatura contemporânea. No entanto, para isso, é necessário um posicionamento claro a respeito do que está sendo tratado por cada um desses termos.

No caso do primeiro, sabe-se ser impossível utilizá-lo em sua totalidade em um único trabalho, visto tudo que já produziu ao longo de mais de cem anos de existência e de produção ativa em todo mundo, sendo necessário dizer, portanto, o que da psicanálise será utilizado nessa dissertação, a saber, a perspectiva da psicanálise contemporânea da queda do nome-do-pai lacaniano. Esse campo teórico, principalmente em sua vertente lacaniana, por seu caráter estruturalista, se preocupa centralmente em dividir seu objeto de observação em sistemas, características, estruturas — como o próprio nome anuncia — de funcionamento. É justamente o que ocorre, nesta perspectiva psicanalítica, na construção do pensamento a respeito da estrutura psíquica do nome-do-pai.

### **A construção da queda**

Lacan é, não injustamente, muito frequentemente remetido à imensa contribuição que deu ao estruturar o inconsciente no funcionamento e nos termos da linguagem. No entanto, além de inúmeras outras contribuições, uma delas, arrisco dizer, tem a mesma importância desta primeira para a teoria psicanalítica, que é a construção da teoria do imaginário, uma das bases da chamada teoria do sujeito (Greco, 2011). Segundo o pensamento lacaniano da formação da psique humana, que em muito se baseia no pensamento freudiano da mesma questão, o reconhecimento do “eu”, do sujeito e deste enquanto sujeito diz de um imbricado sistema de ações.

No início do processo, haveria o reconhecimento especular, formando a *imago* do sujeito, que se refere à primeira forma, em certa medida eterna, à qual ele se vê. A partir dessa primeira etapa da formação do eu (*Innenwelt*, ou “eu” pessoal, individual), segue-se à próxima, que diz respeito à formação do eu social do sujeito (*Umwelt*), que, por sua vez, apresentará a ele determinadas regras de funcionamento e de pertencimento do ambiente social (Lacan, 1949). É esse o momento mais importante aqui, pois é nele que surge a estrutura do nome-do-pai.



Para Lacan, a relação entre a criança e a pessoa que dela se ocupa prioritariamente é perpassada pela ideia de desejo, visto que aquela percebe muito cedo que é esta pessoa que atende a todas as suas demandas e, mais importante que isso, que a ama. Além disso, a criança constrói o ideal de que esta pessoa está ali para dar conta de responder exclusivamente aos seus desejos, o que será desconstruído justamente pelo nome-do-pai, ou como também é chamado, pelo significante paterno.

Para dar seguimento a esse pensamento, é bastante importante dizer que, inicialmente, o termo utilizado para dizer do objeto de desejo da criança é “mãe”, enquanto no nome dado à estrutura em questão é “nome-do-pai”, podendo, estes termos, mãe e pai, gerar algum tipo de conexão, equivocada, com as funções familiares e sociais que exercem os sujeitos que as ocupam. A “mãe”, enquanto objeto de desejo do sujeito infante, não é necessariamente a pessoa que lhe deu à luz, assim como o “pai” do nome-do-pai não o é, necessariamente, da criança. Na utilização de um conceito como esses para pensar algo da produção contemporânea, é de extrema importância que isso seja dito, porque deixa clara a despreocupação desse aspecto teórico com qualquer questionamento a respeito das mudanças ocorridas nos conceitos desses termos, bem como leva em conta os rearranjos contemporâneos de família. O próprio Lacan alerta para a necessidade de deixar essa questão clara quando diz:

É justamente isso que demonstra que a atribuição da procriação ao pai só pode ser efeito de um significante puro, de um reconhecimento, não do pai real, mas daquilo que a religião nos ensinou a invocar como o Nome-do-Pai. Não há certamente necessidade alguma de um significante para seu pai, não mais que para estar morto, [referência ao complexo de Édipo], porém, sem significante, ninguém jamais saberá nada sobre um ou sobre o outro desses estados de ser. (LACAN, 1998, p. 562).

Dito isso, do ponto de vista da estruturação do conceito do nome-do-pai enquanto significante psicanalítico, o que ocorre, resumidamente por ora, é que uma das etapas — ou um dos acontecimentos — do complexo processo de formação da subjetividade é a que constrói, partindo da imagem especular, o “eu” social, que se articula com o “eu” ideal, a partir do rompimento do contato direto com o objeto de desejo do sujeito, através do significante nome-do-pai. O reconhecimento de si e do outro, ou seja, o nascimento da vida em sociedade, ocorre no sujeito no chamado “lugar de onde lhe pode ser formulada a questão de sua existência” (LACAN, 1998,

p. 555), que surge com a lei, o código de regeirá essa nova vida. Este é instaurado pelo nome-do-pai, que se interpela entre o “eu” ideal e seu significante primordial, ou seja, seu objeto de desejo, gerando, por fim, a estrutura do recalque.

No entanto, para a psicanálise contemporânea, teria havido a desestruturação dessa estrutura psíquica, sendo precisamente aquilo que embasa psicanaliticamente as observações e discussões presentes nesta produção, o pensamento sobre o que teria ocorrido com o sujeito a partir do rompimento desta mesma estrutura, quando tendo subtraída tal função. Este movimento tem sido compreendido pela psicanálise contemporânea como queda do nome-do-pai lacaniano, ou imperativo de gozo.

O cerne do raciocínio que fundamenta o nome-do-pai é o de que o sujeito se constitui (se reconhece) na impossibilidade de acesso direto ao seu objeto de gozo, sendo essa a estrutura psíquica responsável por impedir essa relação direta — inicialmente, entre a criança e a mãe e, posteriormente, por consequência de sua afirmação na psique do sujeito, entre ele e seu objeto de desejo. Se o nome-do-pai sofre algum nível de desestruturação, o acesso do sujeito ao seu objeto de gozo torna-se direto, e o paradigma da psique é alterado, o que pode ter gerado as — ou interferido nas — mudanças pelas quais o sujeito e, por conseguinte, a sociedade contemporânea têm passado, em comparação com os arranjos anteriores de sociedade (Lebrun, 2004, 2009, 2010; Melman, 2003 *apud* Pessoa, 2016).

Isto posto, o que os psicanalistas contemporâneos afirmam é que as mudanças vistas nas sociedades atuais teriam adquirido tais características de distinção porque os sujeitos que a compõem teriam passado por tal ruptura na estrutura psíquica em questão, o que direcionou a criação de uma sociedade global, individualista, hedonista, mais preocupada com questões ambientais, com participação das vozes das minorias historicamente silenciadas, dentre inúmeros outros traços<sup>1</sup>.

Tendo situado a área da psicanálise que será utilizada para o desenrolar do texto, resta fazê-lo em relação à parte da literatura contemporânea brasileira que será utilizada e o porquê. Pelas mesmas questões que tornam impossível o uso de

---

<sup>1</sup> Escolho trazer características de naturezas e de entendimentos distintos justamente para afirmar o total descompromisso deste texto com qualquer julgamento, ou um caráter saudosista, por exemplo, a respeito de qualquer traço que aqui seja evocado como relacionado a tais traços do período em questão.

todo o conhecimento psicanalítico em um único trabalho, aqui serão usadas determinadas produções literárias que reúnem entre si algumas das estratégias de escrita mais proeminentes para o período em questão.

### **Aporte literário**

Convencionalmente, as obras que iniciam o que se compreende como literatura contemporânea aparecem na passagem da década de 1950 para os anos 1960, o que faz com que os trabalhos realizados de lá até aqui sejam compreendidos, sem maiores discussões do ponto de vista exclusivamente cronológico, como contemporâneos. Ainda assim, nesses quase setenta anos que separam os primeiros trabalhos nessas linhas e a produção literária atual brasileira, é inegável a variedade gigantesca de estéticas, estratégias, temas, formatos e finalidades das produções presentes nesse longo recorte. Nesse período, surgem os trabalhos de autores do movimento concretista, que, dentre inúmeras outras intenções, buscavam o fim do verso, o realismo absoluto<sup>2</sup> e a utilização da estratégia intersemiótica da escrita literária.

Mas à frente, nos anos 1960, surgem as derivações desse movimento, como a poesia práxis, poesia neoconcreta e o poema/processo, por exemplo, enquanto, em outras frentes, aparecem os trabalhos da chamada contracultura, que estabelecia uma ligação direta e intensa com os meios de comunicação de massa em sua produção e veiculação, também fazendo uso muitas vezes da perspectiva intermediática e se relacionando esteticamente com o que se referia ao posicionamento do sujeito e do escritor do chamado “Terceiro Mundo”. Já nos anos 1970, surge a poesia marginal, ou poesia de mimeógrafo, que trazia em sua estética, além de grande interesse tecnológico, um imenso e direto foco político, bem como o de não circular nos meios ordinários de literatura, como as grandes editoras.

Concomitante a muitas dessas estratégias de escrita, a década de 1980 também traz uma quantidade grande de produções literárias centradas em narrativas psicológicas e de temáticas focadas em questões relacionadas a paradigmas

---

<sup>2</sup> Nas palavras de Augusto de Campos: “longe de procurar evadir-se da realidade ou iludí-la, pretende a poesia concreta, contra a introspecção autodebilitante e contra o realismo simplista e simplório, situar-se de frente para as coisas, aberta, em posição de realismo absoluto.” (CAMPOS, 1975, p. 44).

fundacionais nacionais, bem como suas reverberações na época, além de produções de teor urbano, ou que tocavam em questões relacionadas à sexualidade, principalmente feminina, dentre outras estéticas. É nesse período que surge, assumidamente como estética literária, a autoficção.

Já na década de 1990, surge, dentre outras estratégias de escrita, a chamada “geração 90”, que se vale muito fortemente da cultura pop da época, como o rock e a cultura norte-americana, além do acentuamento das narrativas de caráter urbano, da maior velocidade e da relação íntima com características estéticas do realismo literário. Encerrando o cenário, nos primeiros vinte anos do século XXI, despontam os poemas mais curtos, as narrativas políticas muito diretamente relacionadas a acontecimentos reais da política nacional e, talvez acima de tudo, um profundo interesse pela relação entre a produção e a existência da literatura no/através do ambiente da internet, que direcionou dramaticamente a produção, a veiculação, a venda e o consumo de literatura em todo mundo.

Além disso, principalmente entre as décadas de 2010 e 2020, surge um interesse bastante exacerbado pelas possibilidades de produção e veiculação de literatura relacionadas à área de tecnologia da informação e da programação de softwares e hardwares, retornando ao interesse já citado pelos avanços tecnológicos, mas agora em camadas mais profundas, a saber, os das estruturas, da construção, e não mais “apenas” a utilização, de programas de computador.

O percurso acadêmico e o tempo dedicado ao interesse literário já não nos permitem mais supor que a segmentação feita como tal, em caráter quase taxonômico — com início em um ou outro determinado período, com um momento terminando para outra começar, ou qualquer coisa no sentido de uma organização metodológica da criação, como se ela não surgisse das efervescências de seus tempos —, nos serve para algo além de suprir a necessidade de se delinear o panorama geral de um cenário. Panorama esse que, aqui, é muito útil para fazer ver a vastidão das estéticas, dos anseios, dos traços e das finalidades presentes nesse longo recorte da produção literária nacional. No entanto, acredito ser possível agrupar as características centrais das produções deste recorte em obras centradas na desestruturação da forma, no interesse político, no enorme entusiasmo pelas novas tecnologias de produção e de leitura e nas narrativas de teor biográfico. Levando em conta a quantidade e a variedade de produções e estéticas distintas nesse período, esse agrupamento, além de possível, para essa escrita se torna algo

necessário, e é o que foi usado para selecionar as obras analisadas e permitir a realização do trabalho.

No período literário aqui recortado, não há nenhum campo de interesse inédito, que não tenha despertado a atenção de literaturas de outros países, ou até mesmo de momentos anteriores do Brasil — é o caso da interação do som e da imagem com a poesia, que já era notável em Mallarmé, por exemplo, e da antropofagia da contracultura, latente nas estéticas modernistas. No entanto, esses movimentos e essas produções ou aprofundaram muito certas discussões, ou tocaram em temas políticos centrais para o país e o mundo, na época, ou ainda releeram determinados aspectos da literatura e da cultura centrais para seus tempos, produzindo com isso, obras ou estéticas, aí sim, completamente novas, muitas vezes, através da interseção de muitos destes mecanismos de escrita. Assim sendo, parece correto afirmar que, independentemente do tipo de produção ou de seus interesses, essas quatro frentes foram as que estiveram presentes em todos os arranjos ou momentos da literatura contemporânea brasileira, ou que, se ausentes em algum deles, latente em outros.

Todos os quatro grupos, assim como os campos de interesse citados, como dito, não são exclusivos da literatura contemporânea enquanto tempo/ninho das estéticas aqui mencionadas, sendo já previstos nas literaturas ao redor do mundo inteiro, inclusive aqui mesmo, no Brasil. No entanto, ainda enquanto tempo/ninho, é no recorte contemporâneo desta literatura que elas encontram seu momento de maior execução e interesse. Principalmente se pensarmos esse “ninho” como o lugar em que se descansa antes de alçar voo e, volta e meia, a ele se retorna. Ou seja, a literatura contemporânea não é o período da literatura brasileira que tem esses pontos de interesse, mas sim o período da literatura brasileira que os produz em maior atividade, que os explora aos mais profundos níveis, que os tem como centro, mesmo com a fragmentação e a dispersão que a caracteriza.

Existe aqui a consciência de que seria impensável, como se tentou deixar ainda mais evidente, pretender dar conta de toda a produção literária contemporânea brasileira, ou seja, dos últimos setenta anos, em todas as suas facetas e formas de ser. Justamente por isso, a metodologia aqui utilizada foi precisamente o que tornou a tarefa possível: olhar para um conjunto de produções em que cada uma delas esteja situada em um dos grupos estéticos mais produzidas do contemporâneo e observar o que dela se pode relacionar à perspectiva psicanalítica aqui apresentada. Assim,

a intenção aqui é analisar os livros aqui evocados sob o viés da queda do nome-do-pai lacaniano, excluindo deliberadamente dessa observação os demais temas ou aspectos passíveis de análise dentro da obra.

Isso torna exequível a tarefa mas, ainda assim, obviamente não dá conta de todas as possibilidades de escrita da literatura brasileira desse período, e nem é isso ao que o texto se propõe. Portanto, o que surgirá aqui, ao final do texto é um panorama inicial das escolhas estéticas mais realizadas no período aqui trabalhado, além de suas relações com as características da sociedade centrada no imperativo de gozo no sentido de avançar na compreensão das particularidades das produções literárias observadas e, por fim, ensaiar um pensamento a respeito do porquê tais traços chegaram à centralidade de interesses apenas nesse período e puderam compor seu horizonte de possibilidades.

Nesse sentido, vista a longevidade do que aqui está sendo tratado por contemporaneidade e a diversidade de estéticas nele produzido, julgo importante pensar o que exatamente está aqui, sendo tratado por contemporâneo, a fim de tornar mais claros os objetivos, os métodos e os pontos de vista utilizados a esse respeito.

### **O baile dos tempos**

Dentro dos estudos das ciências humanas e da arte, os próprios conceitos em si de contemporâneo são ponto fértil de discussão. Questionamentos a respeito de quando o contemporâneo de uma área começa, quando ele termina, se daqui para frente tudo será contemporâneo e principalmente como ele se comporta são centrais nessa discussão. Aqui não será necessário adentrar profundamente nessa discussão, mas sim deixar claro que concepção de contemporâneo será utilizada.

A primeira camada desse pensamento, a mais simples, diz respeito ao referencial temporal de quem fala e sobre o que fala. No caso deste texto, por exemplo, mesmo tendo sido escrito em 2020 sobre produções anteriores a ele, trata de algo que lhe é contemporâneo, pela convergência de temas e de perspectivas que lhes são, simultaneamente, relevantes. No entanto, a discussão que aqui nos interessa é um pouco mais complexa. É sabida a possibilidade deste texto, enquanto contemporâneo de algo de 2013, por exemplo, em determinado momento do futuro ser menos contemporâneo dele do que algo produzido com mais anos de separação entre eles (Didi-Huberman, 2015). Ou seja, para a discussão acerca do

contemporâneo e de seus traços, interessa muito mais que a data em que ambos foram produzidos, objeto e observação sobre ele, a potência daquilo que é dito a respeito e a capacidade que esse “sobre” tem de gerar algo para o futuro e dizer sobre o passado.

Autores como Didi-Huberman e Giorgio Agamben dedicaram boa parte de sua produção a pensar tais questões, respectivamente, mais focados em compreender características do tempo e das perspectivas históricas em torno dele e no sujeito que dele faz parte, ambos utilizando, para ambas finalidades, o conceito de anacronismo. Este conceito é de fundamental importância nos estudos acerca do contemporâneo justamente por não só ampliar seu universo de possibilidades, mas acender novas luzes, novas perspectivas e leituras acerca de algo que, talvez, esteja cronologicamente afastada de seu observador. É um “como se” nem toda obra fosse contemporânea, mas toda leitura sobre qualquer obra, o fosse. A respeito da leitura — e, na verdade, da leitura sobre a leitura — de um objeto de arte em relação ao contemporâneo, Didi-Huberman considera que:

A história social da arte, que domina toda a disciplina há alguns anos, abusa frequentemente da noção estática - semiótica e temporalmente rígida - de “ferramenta mental”, aquilo que Baxandall, a propósito de Fra Angélico e Landino, chamou de "equipamento" (equipment) cultural ou cognitivo. Como se bastasse a cada um retirar de uma caixa utensílios de palavras, de representações ou de conceitos já formados e prontos para uso. É esquecer que, desde a caixa até a mão que os utiliza, os próprios instrumentos estão em formação, isto é, aparecem menos como entidades do que como formas plásticas em perpétua transformação (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.23, Grifo do autor).

Essa noção de leitura, de debruçamento diante de um objeto de arte é de extrema importância para este trabalho, justamente porque ao passo que serão observadas produções dos anos 2000, também o serão, obras da década de 1950, sendo uma das coisas que permite o contato entre elas, o uso de “ferramentas moldáveis” de observação, como a perspectiva psicanalítica aqui trazida. Para além desse ponto de vista, outro aspecto a respeito do contemporâneo presente no trecho citado é a relação do artista com o “seu tempo”. Desenvolvendo a discussão a respeito do lugar de onde deve falar o historiador da arte e de que tipo de conhecimentos cada lugar destes é capaz de gerar, o autor acredita que:

Não podemos, então, num caso como esse, nos contentarmos em fazer a história de uma arte sob o ângulo da “eucronia”, isto é, sob o ângulo conveniente do “artista e seu tempo”. O que tal visualidade exige é que seja vista sob o ângulo de sua memória, de suas manipulações do tempo, quando

descobrimos, antes, um artista anacrônico, um “artista contra seu tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26).

Mesmo que aqui nesta dissertação não se esteja escrevendo do ponto de vista de um historiador da arte, esse pensamento é de grande utilidade justamente pelo trabalho aqui ser, em certa medida, um olhar sobre produções artísticas situadas no que poderíamos chamar de “passado cronológico” e, simultaneamente, no “presente de um universo observável de eventos”. O autor também usa uma expressão extremamente importante no desenrolar dessa discussão e neste trecho, que é “manipulações do tempo”. Ela nos dá a entender que o trabalho do artista ou do pesquisador contemporâneo, ou que por ele se interesse, sempre diz respeito a um jogo com tempos passados, que ele conhece, com o tempo presente, que ele parece não entender muito bem, ou, se sim, lhe gera certo incômodo, e tempos futuros, que não conhece e com os quais, de alguma maneira, pretende se comunicar.

Sobre esses temas relacionados ao contemporâneo, e mais precisamente ao sujeito contemporâneo, Agamben tem sem dúvida um dos trabalhos mais visitados. Nele, o *O que é o contemporâneo?* (2009), dentre outras questões, o autor levanta o tema de como o artista contemporâneo, em sua visão, se vê diante de seu tempo e, além disso, como esse contemporâneo, enquanto um presente em suspensão, é sempre composto de passados, presente e futuros. A esse respeito, o autor afirma:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 58).

À exceção do julgamento exposto pelo autor, que não será aqui debatido, todo o resto é de grande importância, pois essa perspectiva está presente, conscientemente ou não, em praticamente todas as produções aqui observadas, sendo latente esse certo incômodo do artista com o seu tempo, o que parece, por sua vez, ser um fator de impulsionamento da decisão de fazer o que fizeram, como fizeram.

Para encerrar essa discussão e poder partir com o coração mais sossegado para a observação de como se dará a análise das obras literárias aqui trazidas, julgo importante aprofundar um último ponto, a saber, o jogo imbricado entre tempos e



o lugar do sujeito para a realização do trabalho, artístico e científico, contemporâneo. Agamben, sobre isso, afirma:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resolva luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Nesse trecho, o autor fala de “dividir e interpolar o tempo”, o que parece dar conta da percepção da necessidade de dividir não só o tempo, mas os tempos que compõem o tempo, ou a época, ou a era, que se observa, a fim, inclusive, de observar seus caracteres de distinção, para além dos de similitude. Além disso, diz também da possibilidade de, ao fazê-lo, colocar esses tempos em contato com outros, do passado e do presente, produzindo ainda novas leituras sobre eles. Por fim, ressalta algo que se relaciona completamente com as motivações do texto que aqui se produz: a ação de direcionar o olhar cheio de dúvidas do presente para o passado, ou um passado ainda presente, e, através das ferramentas moldáveis do presente, dizer de traços centrais do presente e do passado que com ele se conecta.

Levando em conta toda essa discussão a respeito do tempo e seu interesse pela dança, pelo movimento, assume-se aqui o interesse de dar a ver o que se propõe também por um viés anacrônico, não necessariamente na ordem em que as obras irão aparecendo, inclusive quase o oposto disso, com obras separadas entre si por décadas e servindo juntas ao mesmo propósito. É importante aqui deixar claro, através da separação temporal entre as produções postas em contato, a variedade, o movimento, a velocidade e a ousadia, por assim dizer, presentes nesse recorte enquanto período que reúne práticas muito bem reconhecidas de escrita. E, para isso, a escolha de trabalhar com obras escritas e lançadas em momentos distintos do tempo aqui levantado é de extrema importância.

Sendo a literatura uma prática social, portanto produzida pelo sujeito à medida que o produz, aqui recorre-se, para tal percurso de escrita, ao campo de saber da psicanálise para tentar compreender alguns traços deste sujeito contemporâneo, a fim de, ao olhar para ele e para as mudanças às quais tem passado, conseguir enxergar o que delas está impresso em sua produção literária. Por se

preocupar profundamente com o funcionamento da mente do sujeito, esta zona do conhecimento não cansa de auxiliar no pensamento acerca do que ele produz, principalmente enquanto prática social, o que, por si só, já justificaria ter sido escolhida como ferramenta para tal. Nas palavras do professor Marcos Pessoa:

Ao longo de sua obra, [...] Freud procurou constituir um campo de reflexão sobre a cultura. Distante de se propor apenas como um método psicoterapêutico, a teoria freudiana buscou, desde cedo, interpretar, por via da subjetividade, as questões de caráter social com o intuito de compreender a dimensão do desejo e do afeto nas relações humanas. (PESSOA In: ORNELLAS; FORNARI, 2016, p. 174).

No entanto, tal escolha se justifica, ainda, por outro fator bastante mais específico: a relação profunda entre diversos traços presentes na produção literária brasileira contemporânea e algumas das mais recentes considerações realizadas pela psicanálise contemporânea.

Uma característica deste raciocínio que aguça a atenção é o fato de toda essa teoria, por assim dizer, ter surgido da observação clínica dos psicanalistas Charles Melman e Jean-Pierre Lebrun. Esse movimento diz, antes de mais nada, da observação recorrente de traços reconhecíveis da possibilidade do vigorar desta nova economia psíquica. Além disso, diz também sobre como este aporte teórico parece caminhar, mesmo que sem a pretensão de chegada, (ou reconhecer a necessidade de um saber que vá) na direção de porquês. Lebrun, no prefácio do *O homem sem gravidade* (2003), livro que reúne uma série de entrevistas feitas pelo autor a Melman, já sinaliza esta possibilidade e, principalmente, essa necessidade, quando diz, ao falar do interesse da psicanálise, mais precisamente de Freud, por questões relacionadas ao sujeito enquanto personagem social:

Assim, diante dos grandes fenômenos sociais, Freud nunca deixou de trazer sua contribuição e seus esclarecimentos. Inclusive, escreveu diversas obras sobre essas questões, entre elas seu célebre *Mal-estar na civilização*. Mais de cem anos nos separam hoje do momento de emergência da psicanálise, e nosso início de século de modo algum pode ser comparado ao que foi a Viena de 1900. Não nos devemos espantar, pois, de sermos obrigados a retomar o trabalho. (LEBRUN In: MELMAN, 2003a, p. 11. Grifo do autor).

## **E a literatura com isso?**

Estes referenciais teóricos são trazidos para o campo da literatura justamente por perceber entre eles uma enorme camada de características similares. Compreendendo o sujeito como ser que constrói as, e é construído por, suas práticas

sociais, como a literatura, e tendo ele sido perpassado pelas mudanças de paradigmas psíquicos citados, nada mais esperado que prever reverberações dessas novas características dentro daquilo que produz. No caso da literatura contemporânea brasileira, essa relação vai se mostrando cada vez mais evidente à medida que este jeito de olhar vai passando pelas inúmeras camadas deste recorte literário.

Como dito acima, muitos aspectos e muitas motivações das obras e dos movimentos literários contemporâneos brasileiros não são inéditos em seus presentes dentro do universo das estéticas de criação literária, nem no Brasil nem fora dele. Isso, porém, é exatamente o que torna tão relevante o fato dessas escolhas e práticas terem se instaurado só nesse período como algo prototípico, central. Sobre isso, a questão que se impõe é: se elas já existiam, muitas delas, há muito tempo, qual a razão de só agora ascenderem tanto, seja no nível da produção seja no da recepção e do interesse? Para perguntas como essa, a psicanálise é de grande ajuda no caminho de entender o cenário no qual se inserem.

Segundo a perspectiva psicanalítica aqui trazida, a queda do nome-do-pai, o sujeito contemporâneo teria passado por uma mudança de paradigma psíquico no qual “sofre” uma reestruturação em sua relação com o poder, com a lei, com o limite e com o prazer. Logo, supõe-se que suas práticas sociais, dentre elas a literatura, sofram interferências em suas formas de ser, ligadas a essas novas características do sujeito que a produz. Como evidenciado anteriormente, alguns dos traços mais centrais da produção literária brasileira, nos últimos setenta anos, detém uma relação muito íntima com as consequências dessa nova economia psíquica. É o caso, por exemplo, da ideia de limite, que, no novo paradigma psíquico, se torna algo a ser, se não destruído, tendo seu espaço cada vez mais reduzido.

Isso, do ponto de vista das produções literárias aqui trabalhadas, é uma das constantes mais proeminentes. Desde o fim da década de 1950 até hoje, os limites e até mesmo os conceitos de arte, de poesia, de literatura, de imagem, de livro, dentre tantos outros, foram drasticamente deslocados, gerando uma quantidade enorme de produções literárias que se interessam por isso.

Talvez o caso mais evidente desse cenário seja justamente aquele que inicia, pelo menos conceitualmente, o período literário contemporâneo, sendo ele o da poesia concreta. Durante o fim da década de 1950 até a década de 1970, aproximadamente, os autores Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari

escreveram, dentro e fora de seus poemas, muito sobre a teoria acerca do trabalho poético que realizavam, sendo muitos desses textos dedicados a falar da importância para o movimento do rompimento com os limites, com as fronteiras da linguagem e da poesia em si. Um dos inúmeros textos que trata muito claramente sobre essa questão é o “Concretismo. Mais do que um ismo, um sismo.” (1956), de Augusto de Campos, que diz:

O que se ataca nesse momento de extrema ortodoxia é o verso como medida rítmico-formal: é desarticulado por meio de várias técnicas de fragmentação de palavras, ideias, frases. O poema deixa de expressar e **representar** um universo de sentimentos e emoções exteriores a ele, para **presentificar** uma realidade viva e autônoma (“verbi-voco-visual”) — a realidade em si do poema. São as três dimensões da palavra (semântica, sonora e gráfica) projetadas no espaço em branco da página em busca de uma sintaxe espaço-temporal. (CAMPOS, In: SIMON; DANTAS, 1982, sem paginação. Grifo do autor).

Como já sinalizado, esse desejo proeminente de romper com os limites da arte e da literatura não é algo criado pela estética concretista, mas, com ela, vai a extremos que deslocam drasticamente os limites que os autores se propõem a desestabilizar, através, por exemplo, da escrita de textos extremamente importantes para o movimento e para a literatura nacional, como o “Pulsar”, o “Beba coca-cola”, o “Velocidade”, o “Cristal”, dentre inúmeros outros, e continua, reinventado, obviamente, como anseio, em certas produções até hoje.

Em outra frente de conexão entre o sujeito perpassado pela queda do nome-do-pai e as produções da literatura contemporânea está a relação que ambos estabelecem com o interesse pelas narrativas de teor biográfico. Autores como Melman, Lebrun e Pessoa sinalizam como um dos traços do sujeito contemporâneo, portanto com a estrutura do nome-do-pai cingida, um traço narcísico latente, geralmente aliado a uma perspectiva hedonista, ou seja, naquilo que pode gerar prazer através de algum nível do quer que seja, inclusive do próprio sujeito. A isso a literatura contemporânea brasileira parece responder através do imenso consumo de livros de narrativas biográficas e autobiográficas e do surgimento e enorme crescimento da produção e do consumo de narrativas autoficcionais.

Tendo, enquanto termo, sido criada e usada pela primeira vez em 1977, por Serge Doubrovsky, a autoficção além de jogar com algo de narcísico, por ressaltar um interesse muito grande sobre um “eu” real dentro e fora da narrativa, também o faz com algo da ordem da relação público/privado. Interessa aos leitores desse recorte temporal algo que diga de uma pessoa real, que tem ou teve um endereço,

uma árvore genealógica, uma profissão. Claro que há todo um jogo, que será, inclusive, tratado aqui no momento adequado, entre os pares realidade/ficção, verdade/mentira muito mais complexo que a presença de certo teor narcísico e do jogo com a vida privada de alguém, mas com certeza essas questões colaboram na proficiência de uma estética de criação literária na medida que trata de algo que interessa à tríade de veiculação de um livro: o autor, quem o lança e quem o compra.

Para a psicanálise, a queda do nome-do-pai, por gerar o imperativo de gozo, gera também o interesse em mostrar o gozo. Não basta que ele exista, ele tem que ser mostrado, daí todas as mudanças e todo o interesse que adquirem as narrativas pessoais dos sujeitos, seja em uma revista de celebridades, nas redes sociais ou nas estéticas de escrita literária. Inevitavelmente, ver um mecanismo de escrita ter ótimos resultados, inclusive comerciais, significa vê-lo se comunicar com algo que desperta o interesse, que circula, que faz parte do desejo da sociedade na qual ele está imerso, nesse caso, segundo a psicanálise, em função de uma mudança estrutural e inconsciente que muda o jeito do sujeito ver o que lhe interessa e, portanto, o que vale a pena consumir.

Com toda a discussão iniciada, acredito que estejam claros a finalidade e os caminhos que aqui serão percorridos no sentido do interesse e da possibilidade que as produções aqui observadas levantam para discutir e pensar os presentes que compõem o tempo onde essas obras se situam. Para além disso, outra questão, talvez uma das mais importantes para a produção de conhecimento, aqui se levanta: por quê. Por que ocorrem as mudanças? por que essas mudanças e não outras? por que aqui? por que agora? Não poderia haver, simultaneamente, inocência maior, em julgar possível resolver qualquer um destes questionamentos, e prazer maior, em compreender quaisquer camadas da resposta. Não se trata do destino, mas da viagem.

Em inúmeros momentos, da história e da vida, algo que relaciona intimamente duas ou mais pessoas, duas ou mais funções, dois ou mais futuros, esteve sempre ali, por vezes estruturou uma das partes, sem que ela sequer soubesse, mas não tinha ainda sido revelada a ambos, a uma das partes ou a outros que desta relação se interessam. No entanto, quando revelada essa relação, tudo muda: as partes, a relação em si, o campo no qual ela se insere e o observador que sobre ela se debruça. Daí a escolha de permitir conscientemente que o tempo dance

livremente nessas considerações e de jogar com os resultados possíveis e inesperados deste movimento.

Olhar para os presentes que compõem o tempo contemporâneo, principalmente utilizando o que aqui foi chamado de “ferramenta maleável”, que no caso desta dissertação, pode ser remetida à utilização da perspectiva psicanalítica da queda do nome-do-pai, permite uma série de leituras outras a respeito desta época, dos tempos suspensos que dela fazem parte, do sujeito que a constrói e da sociedade que as suporta e que dele sofre direta interferência e, mais diretamente, das produções específicas aqui trazidas. Assim, a respeito da viagem, que ela possa começar, seguir seu curso e se encerrar/continuar, se inserindo no anacronismo positivo que caracteriza as produções contemporâneas, no sentido de dançar com os tempos que colocar em contato e com os textos utilizados para isso, sendo construída a partir das narrativas que, através deles, constrói.

## **2. Do recalque ao Imperativo de gozo**

### **Psicanálise e sociedade**

Dentro da periodização há muito elaborada para a história das ciências, a psicanálise tem início entre o fim do séc. XIX e início do séc. XX, através quase exclusivamente dos textos de Sigmund Freud, centrais até hoje para esse campo de saber, como os *Estudos sobre a histeria* (1893-1895) e *A interpretação dos sonhos* (1900). Pelo fato destes e de muitos outros textos de Freud tratarem de questões relacionadas ao inconsciente e à sua formação, aos traumas, aos sonhos e até a questões muito mais polêmicas do sujeito, principalmente à época, como o incesto

ou as supressões sexuais e suas consequências, tanto o senso comum quanto as próprias ciências humanas compreenderam a psicanálise como uma ciência focada nas questões da formação do sujeito. Essa visão também foi fortemente agravada pelo fato de haver um movimento parecido com a escrita da maioria dos psicanalistas e dos estudiosos de psicanálise que vieram depois desse momento inicial.

No entanto, esse posicionamento a respeito da produção psicanalítica, apesar de não estar errado, é incompleto, e essa incompletude, por sua vez, não percebe algo consequente à própria parte do raciocínio que dá conta: se a psicanálise é a ciência, ou uma ciência, que produz sobre o objeto “sujeito”, no caminho de melhor compreendê-lo, pelo viés que a ela parece mais confortável, parece lógico que ela também tenha algo a dizer acerca daquilo que ele produz, ou seja, tudo que contém e tudo que está contido no conceito mesmo de sociedade. De um jeito mais direto: a psicanálise pode, sempre, por se interessar por questões da estruturação da mente e do pensamento humano, dar conta de pensar, ou ajudar a pensar, sobre tudo aquilo que ele produz, conscientemente ou não. O próprio Freud já havia se posicionado a esse respeito no “Psicologia das massas e análise do eu” (1921), quando diz:

A oposição entre psicologia individual e psicologia social ou das massas, que à primeira vista pode parecer muito significativa, perde boa parte de sua agudeza se a examinamos mais detidamente. É certo que a psicologia individual se dirige ao ser humano particular, investigando os caminhos pelos quais ele busca obter a satisfação de seus impulsos instintuais, mas ela raramente, apenas em condições excepcionais, pode abstrair das relações deste ser particular com os outros indivíduos. Na vida psíquica do ser individual, o Outro é via de regra considerado enquanto modelo, objeto, auxiliador e adversário, e portanto a psicologia individual é também, desde o início, psicologia social, num sentido ampliado, mas inteiramente justificado. (FREUD, 2011, p. 14).

Não há nisso um problema, ou uma questão científica a ser levantada ou debatida, mas muito mais uma justificativa do caminho que, nesta dissertação, será tomado. Retomando a citação aqui já trazida de Jean-Pierre Lebrun, talvez o primeiro texto freudiano, que dá conta dessa questão é o *Mal estar na civilização* (1929/1930), escrito já sob interferência de aspectos sociais, como os que levariam à crise de 29, e retomado inúmeras vezes por várias disciplinas, dentre elas a própria literatura, em cursos introdutórios de teoria literária, por exemplo. Além disso, enquanto pai de outra referência muito utilizada nas academias de literatura,

principalmente no Brasil, este mesmo texto foi de grande importância para a escrita de outro também muito utilizado, mas já no estudo das leituras do arquivo e da memória, sendo ele o *Mal de arquivo - uma impressão freudiana* (1995), de Jacques Derrida.

Assim sendo, fica claro que não é exatamente uma surpresa a utilização da psicanálise como campo de saber potente de criar leituras ou de auxiliar em formas diferentes de ver/ler uma produção literária, um período, um autor, ou um público leitor, ou seja, um momento de uma literatura, sendo isso, exatamente, o que aqui se propõe. A equação que rege, ou inicia, este trabalho é a seguinte: é perceptível a mudança que o mundo e os sujeitos que nele habitam passaram nos últimos cem anos, em seus comportamentos, padrões de consumo, de produção, de produção de arte e de avanço e de dependência tecnológica, por exemplo; sabendo disso, e que todas essas mudanças foram produzidas por esse mesmo sujeito, o que teria acontecido com ele para que todas essas mudanças seguissem seu rumo como seguiram e construísem o panorama de sociedade que temos hoje?

Se o ser-humano é o responsável por todas as mudanças em todas as escalas sociais, o que muda nele para que ele mude? o que faz com que comportamentos, produtos, hábitos, erros sejam relidos e/ou troquem de lugar no julgamento social? Parece claro que essas respostas contam com aspectos de inúmeras áreas do conhecimento e das camadas da sociedade, mas, sem dúvida, uma delas é o próprio sujeito que dela faz parte, e sobre ele e as camadas profundas de seu funcionamento, se debruça a psicanálise. Não é de interesse desta dissertação tratar de nenhum desses temas se não a produção literária do habitante desse tempo, o que significa dizer que aqui o que nos interessa dentro dessa equação é dizer pelo menos uma parte, a interna ao sujeito, do que teria mudado no funcionamento da sua mente para que ele produza literatura como produz contemporaneamente no Brasil, para que ele hoje consuma textos que não consumia, se interesse por temas que sempre estiveram aí, mas que nunca lhe chamaram tanto a atenção.

Também é válido dizer que é conhecida a interferência contrária dessas forças, ou seja, o quanto um cenário social interfere em todas essas questões e o quanto essa interferência atinge mais e mais pessoas, porém, compreende-se que este cenário nasce de uma ação, que é tomada por um sujeito, ou um grupo mais ou menos isolado, o que gera um novo hábito que se insere na vida, e assim fecha-se o ciclo. No entanto, o recorte desse movimento cíclico e infinito que aqui interessa



é um de seus “inícios”, a saber, justamente, o que muda no sujeito para que ele mude e, com isso, faça diferente.

### **Estrutura do recalque e o nome-do-pai**

Até o aparecimento de novas maneiras de enxergar determinados pressupostos psicanalíticos estruturais, essas inclusive muito recentes, datadas dos anos iniciais do séc. XXI, à exceção de algumas atualizações bastante específicas, a psicanálise tem sua base quase toda ela fundamentada nas teorias de Freud e Lacan (ainda que entre esses dois autores haja outros bastante relevantes, como Melanie Klein, Donald Winnicott, Bion, entre outros.). Jacques Lacan foi o psicanalista que, ainda hoje, é considerado o último grande leitor de Freud, sendo que seu retorno à obra freudiana e o modo como sua teoria se desenvolveu mostram que existem concordâncias em inúmeros pressupostos. Lacan é responsável também, em grande medida, por incontáveis atualizações e aprofundamentos da teoria freudiana, assim, em suas bases, principalmente na que aqui interessa mais, que é a que trata da formação do inconsciente, essas escolas compreendem a psique humana de maneiras bastante similares. Tanto se foi dito a esse respeito, e basicamente da mesma maneira, que se estabeleceu um conhecimento até os dias de hoje quase incontestado pela teoria psicanalítica, o que, aqui, facilita muito o trabalho. Do ponto de vista da formação do inconsciente e do *eu*, o que a psicanálise afirma é que o sujeito se forma pela falta, ou seja, ele é porque deseja, e desejará sempre, pois está condicionado a desejar o ato de desejar. Freud já alerta sobre isso, quando afirma:

O instinto reprimido nunca deixa de esforçar-se em busca da satisfação completa, que consistiria na repetição de uma experiência primária de satisfação. Formações reativas e substitutivas, bem como sublimações, não bastarão para remover a tensão persistente do instinto reprimido, sendo que a diferença de quantidade entre o prazer da satisfação que é exigida e a que é realmente conseguida, é que fornece o fator impulsionador que não permite qualquer parada em nenhuma das posições alcançadas [...]. O caminho para trás que conduz à satisfação completa acha-se, via de regra, obstruído pelas resistências que mantêm as repressões, de maneira que não há alternativa senão avançar na direção em que o crescimento ainda se acha livre, embora sem perspectiva de levar o processo a uma conclusão ou de ser capaz de atingir o objetivo. (FREUD, 1974, p. 60).

Esse longo e imbricado movimento se dá através de uma tensão bastante complexa entre diversos atores, já citados aqui superficialmente, sendo eles o *eu*

individual (ou *Innenwelt*), o *eu* social (ou *Umwelt*), o infante, o sujeito que dele se ocupa<sup>3</sup>, o significante paterno (como vem aqui sendo chamado, nome-do-pai). (Lacan, 1949) e o único que ainda não foi citado e que aqui será de absoluta importância: o recalque.

Este elemento da formação da individualidade e da psique diz basicamente do movimento que a mente faria de separar, de esconder, de guardar em sigilo, no lugar do inconsciente, tudo aquilo que para ela signifique alguma instância de prazer, mas que ela saiba que, por questões da Lei — palavra que retornará muito fortemente mais à frente —, por imposições sociais ou de qualquer outra natureza, não poderá ser realizado. Segundo o pensamento freudiano, o recalque é um dos elementos centrais para a formação do sujeito e, conseqüentemente, da sociedade que ele constrói (Freud, 1920). No entanto, para que exista o recalque, são necessários outros elementos igualmente importantes que compõem a equação da formação mental do sujeito.

Segundo a teoria psicanalítica, a primeira etapa da construção do sujeito é a formação da imagem especular, que estrutura, através da *imago*, o *eu* individual. Este “eu” é aquele que corresponde à primeira visão que o sujeito tem de si. Essa imagem — palavra aqui usada no sentido de reflexo e de construção ideal — do “eu” especular é a que o infante tem acesso no período em que ainda sequer conhece muito bem a existência de si e do outro, enquanto elemento externo a si mesmo e, como dito, de certa maneira o acompanhará por toda vida (Freud, 1920; Lacan, 1949). Lacan chama esse processo de “o estádio do espelho”, e sobre ele afirma:

Basta compreender o estádio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*. (LACAN, 1998, p. 97. Grifo do autor).

O segundo elemento da equação é o sujeito que se ocupa do infante, ou seja, a pessoa que costumeiramente se move para responder às suas demandas, desejos e necessidades, bastando apenas que a criança demonstre qualquer desconforto de

---

<sup>3</sup> A psicanálise costumeiramente chama esse personagem de “mãe”, porém, vistos os novos rearranjos de família e a completa ausência de necessidade teórica desse personagem ocupar o lugar social e de gênero que uma mãe ocupa, já que ele não precisa ter gerado a criança, não precisa ser mulher nem nada dentro desse universo, para que toda a estrutura do recalque se instaure ainda assim, aqui opta-se pelo uso do termo “sujeito que da criança/do infante se ocupa”.

qualquer natureza. Esta pessoa, por sua função nesse processo, simboliza o reconhecimento, na criança, de que existe um outro, que não é ele, e que está ali para, mais do que garantir a sua sobrevivência, sanar suas vontades.

Assim, a pessoa que se ocupa da criança tem um papel absolutamente fundamental nesse processo, pois é através dela que, primeiro, o sujeito tem noção da existência de si e de um outro e, com isso, começa a moldar sua relação com ele, (tanto aquele outro que está diante de si quando o “Outro” enquanto metáfora de alteridade) e, segundo, permite, por participar da vida da criança nesses termos, que ela a perceba como objeto de desejo e como algo que está ali exclusivamente para a saciedade de suas demandas físicas e afetivas. É este Outro que oferece à criança as palavras necessárias para que ele possa se formar psiquicamente como um ser desejante e desejado, colocando significantes ali onde há inicialmente apenas corpo — lugar do Outro primordial ou “tesouro dos significantes”. (Licht, 2006).

Estruturada essa relação entre a criança e seu objeto de desejo, na qual ela se reconhece como existente e se relaciona com um outro que dela se ocupa, surge o terceiro elemento, aquele que, neste texto, retornará, potente ou desestruturado, até a última linha: o nome-do-pai. Este personagem surge precisamente nesse momento, agindo como um significante de interdição entre a criança e seu objeto de gozo (PESSOA, 2016), provando a ela que, primeiro, o “Outro” é uma metáfora, já que diz respeito a mais de um outro; segundo, mostrando que o outro da “mãe” não é objeto de desejo só do infante, mas também desse outro “outro”, e isso é autorizado; terceiro, que esse significante paterno exerce poder sobre a relação entre os três; e quarto, que, como ele significa o interdito entre a criança e seu objeto de desejo, ele significa a Lei, aquilo que rege seu contato com a pessoa que dela se ocupa, a estrutura que delimita determinadas regras de contato entre ela e o gozo. (Lacan 1949, 1956-57; Freud 1914).

Sobre essas duas características do significante paterno, sua participação na tríade e sua instância de legislação, Lacan afirma: “Para passarmos agora ao princípio de foraclusão<sup>4</sup> do Nome-do-Pai, é preciso admitir que o Nome-do-Pai reduplica, no lugar do Outro<sup>5</sup>, o próprio significante do ternário simbólico, na

---

<sup>4</sup> Termo usado por Lacan para dar conta do duplo lugar que o nome-do-pai ocupa, estando dentro da tríade citada exatamente por estar fora da relação inicialmente direta entre a criança e a pessoa que se ocupa dela. O significante paterno, portanto, se insere à medida que está fora.

<sup>5</sup> O Outro metafórico, instância de alteridade.

medida em que ele constitui a lei do significante.” (LACAN, 1998, p. 584-585) e completa:

Mas o ponto em que queremos insistir é que não é unicamente da maneira como a mãe se arranja com a pessoa do pai que convém nos ocuparmos, mas da importância que ela dá à palavra dele – digamos com clareza, a sua autoridade –, ou, em outras palavras, do lugar que ela reserva ao Nome-do-Pai na promoção da lei, (LACAN, 1998, p. 585).

Assim como foi feito anteriormente a respeito do uso atualmente mais correto do termo “pessoa que se ocupa da criança” para substituir o termo “mãe”, em função dos motivos já citados, o mesmo ocorre com “pai”, o que gera a necessidade de maiores explicações. Tanto a psicanálise contemporânea, que terá seu momento de atuação neste texto muito em breve, quanto a perspectiva lacaniana tratam dessa questão com absoluta clareza: o nome-do-pai nada tem a ver com a figura social e de gênero que a função “pai” simboliza no senso comum. O pai da nomenclatura “nome-do-pai” não necessariamente tem nenhuma relação com o pai do sujeito hipotético em formação aqui observado, ou seja, ele não precisa ser a pessoa que cria a criança, não precisa ser aquele que gerou a criança, não precisa ser homem, nem nada que se relacione com o conceito social de pai. O pai do “nome-do-pai” precisa, apenas, figurar como o sujeito ou circunstância que, de alguma maneira, disputa com a criança, mesmo que inconscientemente, a atenção e o acesso à pessoa que dela se ocupa primordialmente, tendo, com isso, autoridade sobre essa tripartite relação. Sobre isso, nas palavras do próprio Lacan:

Pois, se o contexto simbólico a exige [a necessidade de coito entre homem e mulher para que uma criança nasça], nem por isso a paternidade deixa de ser atribuída ao encontro, pela mulher, de um espírito nesta ou naquela fonte, ou num dado monolito em que ela supostamente habite. É justamente isso que demonstra que a atribuição da procriação ao pai só pode ser efeito de um significante puro, de um reconhecimento, não de um pai real, mas daquilo que a religião nos ensinou a invocar como o Nome-do-pai. Não há certamente necessidade alguma de um significante para seu pai, não mais que para estar morto, porém, sem significante, ninguém jamais saberá nada sobre um ou sobre o outro desses estados de ser (LACAN, 1998, p. 562, Grifo nosso).

Nesse ponto da formação da psique, quando o nome-do-pai interdita a relação entre a criança e seu objeto de desejo, evidencia a ela, metaforicamente, a necessidade da existência mesma de um interdito entre ela e o próprio prazer, criando, com isso, a noção, ainda que precária, de sociedade no infante, através do surgimento da lei. Para além disso, agora formado o *eu* social (*Umwelt*), está

instaurada, exatamente nesse momento, a estrutura do recalque, na qual tudo aquilo que o sujeito desejar, se fora da lei, deverá ser guardado, secreto, escondido em um lugar que, se descobrirá depois, não é tão sigiloso assim, pois deixa vestígios, mas à primeira vista lhe parece perfeito: no inconsciente. No entanto, antes de adentrar nas declarações freudianas sobre o prazer (gozo) e, mais especificamente, sobre o recalque, central para o desenrolar do raciocínio aqui proposto, é necessário um esclarecimento.

Há no termo “recalque” uma questão de tradução a ser destacada. Nas traduções dos textos de Freud para o português, principalmente os iniciais, os textos de referência eram as traduções em língua inglesa, e não diretamente em língua alemã, na qual os textos eram escritos. Assim, a palavra *Verdrängung*, usada para tratar desse elemento da psique, foi comumente traduzida por “repressão”, que na língua portuguesa participa de determinados campos semânticos que atrapalham a compreensão de certas camadas do termo original. Dentre inúmeras outras significações, “repressão” supõe uma atitude deliberada no sentido de proibir alguém de, ou de obrigar alguém a, fazer algo. No caso da sua utilização dentro do campo de saber da psicanálise, essa simples característica da palavra já causaria problemas, porque na estruturação do recalque, “deliberada” é talvez a última palavra que faça sentido, por ser sinônimo de “consciente”.

O termo “recalque”, no entanto, diz de um movimento inconsciente — em defesa do *eu* — de “esconder”, de “preterir”, que aqui nos serve muito melhor. A professora Maria Lucia de Souza Campos Paiva, em um de seus trabalhos a esse respeito, trata disso de maneira bastante clara:

Dependendo da tradução que utilizamos para ler a obra freudiana, o termo *Verdrängung* assume um significado diferente. Em algumas traduções para o português utilizou-se a palavra ‘repressão’, em outras, verificou-se que o uso mais adequado seria ‘recalque’. Pode-se entender as diferentes traduções como uma consequência da falta de clareza do próprio Freud no uso da palavra *Verdrängung*, bem como a própria riqueza da língua alemã. No início, os termos ‘recalque’ e ‘defesa’ foram utilizados como quase equivalentes. [...] Para se referir às primeiras marcas, às experiências arcaicas muito fortes, às primeiras diferenciações que instauram o inconsciente e que jamais chegarão à consciência, Freud nomeou *Verdrängung*. Luiz A. Hanns optou por traduzir *Verdrängung* por recalque originário, justamente para passar o sentido que a palavra recalque pode assumir em português de construção. Neste sentido, entende-se que de fato esta é a melhor tradução para *Verdrängung*, já que abarca o sentido de origem do aparelho psíquico (PAIVA, 2011, sem paginação. Grifo da autora).

Assim sendo, para que não haja prejuízo na leitura do termo e na compreensão do seu papel no que aqui se está observando, o termo “repressão” irá aparecer, mas sempre com o sentido de originário, de inconsciente, já demonstrado, presente no termo “recalque”. Assim sendo o recalque se estrutura pela interdição do desejo mútuo (entre mãe e bebê, supostamente), que provoca uma defesa do sujeito diante de sua imagem, e o impulsiona a procurar algo além de seu primeiro objeto de amor. O recalque é a estrutura que possibilita o direcionamento da libido para campos diversos, mesmo que de alguma forma o sujeito ainda esteja exposto a suas marcas primordiais e inacessíveis para a consciência.

O recalque é, então, a própria barreira entre aquilo que pode e não pode aparecer como desejável para um sujeito instalado em uma sociedade. Vale observar que toda defesa é do *eu*, o que significa que o recalque permite que o sujeito mantenha uma imagem de si tanto para si mesmo como para o outro, em uma aparente harmonia, que não se sustenta por muito tempo, graças às formações do inconsciente, que demonstram que o recalque só funciona também porque a ele algo escapa: atos falhos, chistes, sonhos e outras formações do inconsciente, que volta e meia “denunciam” alguém para si mesmo.

Essa passagem, a entrada de um terceiro elemento entre a criança e o Outro, funda por si mesma a estrutura do sujeito neurótico. Para que o recalque permaneça funcionando, ele depende diretamente da cessão da existência de algo enterrado, escondido, pois há em vigor uma Lei, portanto, um legislador. Apesar do termo nome-do-pai ter aparecido e ter sido mais profundamente trabalhado em Lacan, a existência de uma instância de interpelação já era percebida em Freud, desde quando iniciados os estudos acerca da formação do inconsciente. Em um deles, o “Além do princípio do prazer” (1920), o recalque, em trechos como este abaixo, já é tratado como algo que se relaciona diretamente com um interdito do gozo:

Em sua primeira fase, que geralmente termina na ocasião em que a criança está com cinco anos de idade, ela descobriu o primeiro objeto para seu amor em um ou outro dos pais, e todos os seus instintos sexuais, com sua exigência de satisfação, unificaram-se nesse objeto. A repressão que então se estabelece, compele-a a renunciar à maior parte desse objetivos sexuais infantis e deixa atrás de si uma profunda modificação em sua relação com os pais. A criança ainda permanece ligada a eles, mas por instintos que devem ser descritos como ‘inibidos em seu objetivo’. As emoções que daí passa a sentir por esses objetos de seu amor são caracterizadas como ‘afetuosas’. Sabe-se que as primitivas tendências ‘sensuais’ permanecem mais ou menos intensamente preservadas no inconsciente, de maneira que, em certo sentido, a totalidade da corrente original continua a existir (FREUD, 1974, p. 45).

Dito tudo isso, conclui-se que uma sociedade recalçada, ou seja, baseada no paradigma psíquico do recalque, é aquela formada por sujeitos que têm uma relação de soterramento dos seus desejos em prol dos pequenos prazeres que entram no universo do sujeito, muitas vezes, como objetos de consumo, e que o mantém em uma relação de alienação constante diante da falta e do desejo que o habita.

O gozo, o desejo e o próprio ato de gozar são sempre interpelados por uma força interna que os obriga a pesar, não só as consequências, mas os julgamentos dos processos individuais de obtenção de prazer, ou melhor, de relação com seus objetos de desejo. A sociedade do recalque, assim, psicanaliticamente, nada mais é do que a sociedade do preterimento, da regra, do limite, da lei, que só surge através do papel central do nome-do-pai na psique do sujeito, pois fecha o ciclo de construção do *eu* social, baseado na autoridade. Tendo isso em vista, parte-se para o outro momento que aqui interessa centralmente: aquele em que surge um novo paradigma psíquico, no qual o prazer, o limite, a lei e, principalmente, o recalque, serão completamente ressignificados. Surge o paradigma psíquico marcado pela queda do nome-do-pai.

### **Uma nova economia psíquica**

Antes de adentrar mais centralmente na questão do paradigma psíquico contemporâneo, é importante lembrar de um “detalhe” da produção de conhecimento psicanalítico, principalmente entre os autores aqui trazidos: tanto em Lacan, quando em Freud e nos psicanalistas contemporâneos, toda produção teórica é feita após a observação clínica de um número substancial de pacientes. Isso significa que o movimento que ocorre para a percepção de alguma mudança em uma ou outra estrutura mental, ou ainda, como é no caso aqui observado, para a investigação do surgimento de uma reestruturação do paradigma psíquico vigente, é realizado através da observação clínica, anterior à produção textual. É muito importante deixar clara essa informação para que não se suponha que se trata de uma abstração teórica ao falar dessa mudança de paradigma, quando, na verdade, essa produção científica é realizada a respeito — e a partir — da observação de determinadas mudanças no comportamento individual e social de um grupo vasto de pessoas ao redor do mundo. (Lebrun, 2004, Melman, 2003).

Isso fica muito evidente quando observam-se as conclusões às quais chegam, por exemplo, Freud e Melman a respeito de um mesmo tema, cada um com a perspectiva de seu tempo e levando em conta o paradigma psíquico que utilizam para analisar um paciente. Dois relatos a respeito do funcionamento dos casais, por exemplo, levam a perspectivas bastante diferentes em cada psicanalista, em função de que referencial utilizam para fazê-lo. Freud, sobre o funcionamento das relações interpessoais, principalmente as afetivo/sexuais, afirma o seguinte:

As provas da psicanálise demonstram que quase toda relação emocional íntima entre duas pessoas que perdura por certo tempo - casamento, amizade, as relações entre pais e filhos - contém um sedimento de sentimentos de aversão e hostilidade, o qual só escapa à percepção em consequência da repressão. Isso se acha menos disfarçado nas alterações comuns entre sócios comerciais ou nos resmungos de um subordinado em relação a seu superior (FREUD, 2011, p. 41).

Freud, aqui, se vale da estrutura do recalque para dizer que, em certa medida, todas as relações interpessoais dependem de certo “esconder” de sentimentos, nesse caso, de “aversão e hostilidade”, que só transparece quando o recalque falha. Já Melman, sobre o mesmo assunto, levando em conta o imperativo de gozo, afirma:

A grande filosofia moral dos dias de hoje é que cada ser humano deveria encontrar em seu meio com o que se satisfazer, plenamente. Se não for assim, é um escândalo, um déficit, um dolo, um dano. Assim, quando alguém expressa uma reivindicação qualquer, está legitimamente no direito – e, na falta, a legislação é rapidamente modificada – de ver sua reivindicação satisfeita. Uma mulher, por exemplo, protesta contra o tratamento desigual que lhe é reservado na educação das crianças, e rapidamente a legislação deve ser modificada e é reconhecido seu direito à autoridade parental. (MELMAN, 2003, p. 31).

Levando em conta o caráter generalista presente nas duas afirmações, já que é sabida a existência de exceções nos dois cenários propostos, o que a comparação de pontos de vista aqui trazida deixa claro é que, em cada um dos paradigmas psíquicos, o recalque e o gozo, nesses exemplos através da justiça e da reivindicação, tomam lugares completamente opostos, tendo espaço, principalmente como metáfora de desejo nesta modalidade de relação, apenas no segundo.

Com isso em vista, chega-se à afirmação feita por parte da psicanálise contemporânea, centralmente nas figuras dos psicanalistas franceses Charles Melman e Jean-Pierre Lebrun, a respeito da nova economia psíquica vigente na contemporaneidade: a sociedade contemporânea tem as especificidades que tem, do ponto de vista psicanalítico, por ser formada por sujeitos que não têm mais o recalque como estrutura psíquica estruturante de sua constituição mental, tendo ele



sido substituído pelo que foi chamado de “imperativo de gozo”, fruto de uma ruptura drástica na formação da psique, marcada centralmente pela queda do significante paterno e, conseqüentemente, pela desestruturação do seu significado, o que implica novas formas de se relacionar principalmente com o prazer, o limite e a lei.

Falando de maneira direta, para essa vertente psicanalítica, teria havido a queda do nome-do-pai enquanto figura que impede a relação direta do infante com seu objeto de desejo — inicialmente a pessoa que dele se ocupa e, posteriormente, o desejo em si, o ato de gozar —, o que torna direto o contato entre ela, a criança, e seu objeto de prazer, criando nela o julgamento de que o acesso ao prazer é algo mais do que correto, necessário ao funcionamento da vida em sociedade (Melman, 2000, 2001, 2003; Lebrun, 2004; Pessoa, 2016). Além disso, tomando essa reestruturação como verdadeira, todas as leituras acerca do funcionamento e das funções do nome-do-pai são, também, reorganizadas, gerando modificações na maneira como se relacionar com a lei, com o limite, com o “não poder”, com o individual e, conseqüentemente, com o público, com o poder, enquanto instância de governo, com a vida privada, dentre inúmeras outras sessões da vida que são perpassadas por essa estrutura psíquica ou por sua ausência.

É importante dizer que este texto não tem qualquer compromisso com nenhum julgamento a respeito de nenhuma característica aqui levantada como marca do sujeito ou da sociedade marcada pela presença ou pela ausência do significante paterno, até porque essa discussão seria, além de completamente desnecessária, infinita. O que é central neste momento é perceber que muitas especificidades disso que vem sendo convencionalmente chamado de “contemporâneo” encontram explicações possíveis quando o sujeito que nele habita, e que o construiu, é observado sob os termos aqui propostos.

O processo de queda da função paterna, já conhecido principalmente pela antropologia, tem início aproximadamente entre os séculos XVIII e XIX, através, segundo os estudos sobre constituições familiares, do movimento de horizontalização das funções familiares (Pessoa, 2016). Fatores sociais, como as duas guerras mundiais, as revoluções francesa e industrial, dentre outros, tiveram papel fundamental nesse movimento, no qual, ainda que a figura paterna se mantivesse central na maioria esmagadora dos arranjos de família, já o fazia de maneira mais descentralizada, em comparação à família da idade média, por

exemplo. Em um dos trabalhos do professor Marcos Pessoa a esse respeito, o texto “O esquecimento do pai e o contexto social” (2016), o autor trata exatamente dessa questão da seguinte maneira:

Esse processo vem tornando-a [a família] cada vez mais igualitária e menos desejosa de reproduzir o passado. É possível observar, desde então, uma crescente horizontalização dos papéis sociais no contexto familiar. Alguns fatores históricos podem ser citados como possíveis causas de tais transformações, a começar pelas duas principais revoluções burguesas ocorridas entre os séculos XVIII e XIX: a Industrial e a Francesa. A primeira por inaugurar novas relações socioeconômicas, que vão impactar no modo de vida moderno, e a segunda por propor uma forma de pensar baseada nas ideias de liberdade, de igualdade e de fraternidade (PESSOA In: ORNELLAS; FORNARI, 2016, p. 177, Grifo nosso).

Partindo do histórico dessas mudanças, compreende-se que o período entre a segunda metade do século XX e o início do século XXI seria o momento em que o declínio da função do significante paterno atinge seu auge e, com isso, gera, antes de qualquer coisa, uma sociedade centrada no contato direto entre o sujeito e seu(s) objeto(s) de desejo. É precisamente isso que justifica a utilização, por parte de muitos psicanalistas contemporâneos, do termo “paradigma do imperativo de gozo” para nomear o novo traço da psique do sujeito contemporâneo. No entanto, essa não é a única característica da economia psíquica aqui observada.

Existem questões relacionadas ao individualismo do sujeito sob essas circunstâncias, ao esvaziamento da sua subjetividade, dentre inúmeras outras, porém, neste texto, serão colocados em cotejo com as produções literárias contemporâneas brasileiras aquelas que, pelo ponto de vista desta dissertação, se relacionam melhor com as estratégias de escrita mais presentes nesse período literário destacado, a saber, a apresentação, o rompimento com o limite, o narcisismo e as novas nuances da relação público/privado e, por fim, o interesse político do autor deste período, que aqui, vale adiantar, destoa da visão dos psicanalistas contemporâneos aqui trazidos.

### 3. A apresentação e o rompimento com o limite: poesia concreta e literatura intermediária

#### Apresentação e Poesia concreta

Há ainda outras maneiras de compreender essa nova economia psíquica, mas aqui esta será de extrema importância por contar com um conceito muito familiar à literatura: o de representação. Porém, para se valer dessa perspectiva, é necessário tecer um breve comentário a respeito de como toda essa teorização a respeito da queda do nome-do-pai surgiu.

Além da observação clínica, Charles Melman, primeiro psicanalista a falar do surgimento desse novo paradigma psicanalítico nesses termos, atentou-se para um fato curioso ocorrido na Alemanha e depois na Bélgica no fim da década de 1990: uma exposição alemã chamada “Körper-welten, o fascínio do autêntico”<sup>6</sup>, que em 2003 já havia sido vista por 7,5 milhões de pessoas na Europa e mais 10,5 milhões no Japão, e sendo composta basicamente por corpos de pessoas reais mortas, porém com seu estado de decomposição completamente interrompido por produtos químicos. Mais especificamente, o anatomista/artista alemão Dr. Gunther von Hagens banhou corpos mortos, mas ainda frescos, em acetona, o que expulsa a água restante das células, inserindo nestas uma resina epóxi, obtendo, com isso, um estado absoluto de conservação dos corpos no estado em que o processo é feito, e mantendo ainda certa maleabilidade, ou seja, podendo colocar tais corpos em posições das mais variadas (Lebrun, 2003).

---

<sup>6</sup> Algumas imagens da exposição em questão podem ser vistas em seu site oficial, que pode ser acessado através do link: <https://koerperwelten.ch/presse/>.

Segundo o próprio autor, o que relaciona o sucesso dessa exposição (como signo de “exposição de arte” e de “ato de expor ao extremo”) à possibilidade de algo da natureza do psíquico que justifique seu sucesso se dá pela nova leitura que o sujeito contemporâneo estaria tendo a respeito da morte e da sua sacralidade. Expor, desse jeito, com esse caráter de realidade, de proximidade e de passividade ao toque, no mudar de posição, por exemplo, para o autor é um sintoma de que a morte não é mais lida como algo a se deixar intocada, ou que se recalque, inclusive em termos freudianos, mas sim algo que se valha a pena ter contato, principalmente – e isso aqui é importantíssimo – se pelo intermédio do prazer (Lebrun, 2016). Estar nesse nível de proximidade, sentir, quase tocar a morte, e mesmo o corpo morto, ainda mais como instância de gozo, não é mais algo trágico ou cabível apenas ao serial killer, mas permitido à qualquer sujeito.

Mais uma vez, longe de realizar qualquer julgamento a respeito dessa exposição ou qualquer outra de mesma natureza, e já para adentrar no conceito evocado, aqui esse exemplo é muito útil para demonstrar que faz sentido pensar que os objetos de arte no contemporâneo podem ser, muitos deles, ligados ou interessados em algum nível de realismo nunca antes atingido. A partir dessa leitura, em cotejo com seus estudos iniciais a respeito da existência de uma nova economia psíquica, Melman elabora o conceito de “*presentação*”, em substituição ao de “*representação*”, já há muito conhecido, no sentido de dizer que essa nova economia psíquica preza não mais pelo contato com algo intermediado pelo objeto artístico, mas pelo acesso direto, o mais direto possível, diga-se, àquilo que o objeto de arte faz referência. Nas palavras de Melman, retiradas provavelmente do primeiro texto onde o termo em questão aparece:

A autenticidade, nessa questão, é o bom argumento de venda. Com efeito, a exposição não é a de representações, mas de uma *presentação* do próprio objeto: ele é o limite do que pode ser ofertado à visão. Com efeito, mesmo exibido, o sexo é apenas a representação da instância psíquica — o falo, na conceituação de Lacan — que ele evoca, mas que se furta a qualquer apreensão. O cadáver, em troca, é sua *presentificação* acabada e enfim manipulável, tornada aqui permitida pela honorabilidade e pelos álibis do procedimento (MELMAN, 2003b, p. 188-189).

Anos depois, o autor elabora ainda melhor a marca da *presentação* na arte contemporânea, posicionando-se a esse respeito da seguinte maneira:

Até aqui pertencemos a uma cultura fundada na *representação*, quer dizer, numa evocação, na evocação do lugar onde se mantinha a instância sexual suscetível de autorizar as trocas. Passamos da *representação* que nos é familiar [...] à – parece – preferência por sua *presentação*. Como essa “arte

anatômica”, trata-se agora de buscar o autêntico, em outras palavras, não mais uma aproximação organizada pela representação, mas de ir para o objeto mesmo (MELMAN 2003a, p. 20. Grifo do autor).

Na literatura brasileira contemporânea, como dito, aqui tomada como aquela que começa na passagem da década de 1950 para a de 1960 e segue até os dias de hoje, esse conceito de apresentação ainda não foi utilizado como aqui está posto, porém a sua existência em produções literárias é visível, primordialmente a partir do surgimento da poesia concreta. Os três artistas brasileiros que primeiro tratam desse movimento literário são Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, sendo que, na produção teórica dos três é possível encontrar trechos que falam sobre a tentativa do realismo absoluto no pensamento e na produção concretista (Campos; Campos; Pignatari, 1975, Dantas; Simon, 1982). Sabe-se que o movimento concretista possuía inúmeros outros conceitos e finalidades, como a desestruturação do verso, a utilização de uma escrita *verbi-voco-visual*, dentre inúmeros outros (Campos; Campos; Pignatari, 1975, Dantas; Simon, 1982), no entanto aqui esse elemento visual receberá enfoque por mostrar a sua relação com o conceito psicanalítico aqui mencionado.

Um dos primeiros, e mais lidos, poemas concretos que vale à pena ser mencionado no sentido de dar a ver sua relação com a imagem e, conseqüentemente, com alguns elementos de apresentação é o *o pulsar*, de Augusto de Campos:

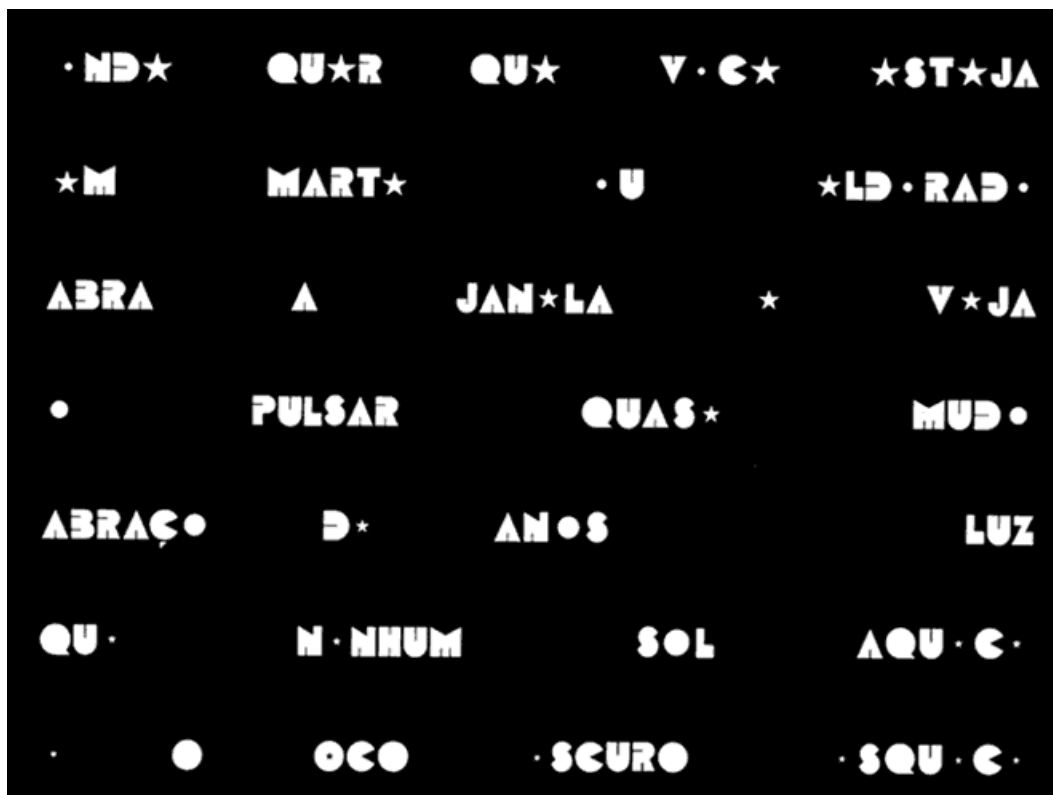


Figura 1 — *o pulsar*, sem paginação.

Nesse texto, existe uma vasta utilização de elementos visuais, nos mais variados níveis de produção de sentido, que amplificam a potência comunicativa, as possibilidades de leitura, portanto, do poema, oferecendo um contato quase intrínseco entre a linguagem literária e a visual. No entanto, aqui nos interessa observar momentaneamente quais traços, literários e visuais, do texto contribuem com o caráter de apresentação aqui evocado e como o fazem.

Não que seja uma obrigação, mas o início da leitura aqui realizada sobre esse poema será seu título. A palavra “pulsar”, na língua portuguesa, diz no mínimo, e mais diretamente, de dois significados: o ato de pulsar, – pular, agitar, vibrar –, enquanto verbo, e, enquanto substantivo, um corpo celeste de dimensões colossais e que tem a intensidade e a forma de seu brilho como algumas de suas propriedades mais específicas. Para entender com maior precisão do que se quer dizer quando se trata de um pulsar, segue conceito dos pesquisadores Maria de Fátima Oliveira Saraiva e Kepler de Souza Oliveira Filho, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul:

Se a estrela iniciar sua vida com massa entre 10 e 25  $M_{\odot}$ , após a fase de supergigante ela ejetará a maior parte de sua massa em uma explosão de supernova e terminará sua vida como uma estrela de nêutrons, com uma temperatura superficial acima de 1 milhão de K<sup>8</sup>, massa de cerca de 1,4  $M_{\odot}$  e raio de cerca de 20 km. Se essa estrela possuir campo magnético forte, ela emitirá luz direcionada em um cone em volta dos pólos magnéticos, como um farol, e será um pulsar (SARAIVA; FILHO, 2014, p.274).

Assim sendo, um pulsar é um corpo celeste de dimensões absolutamente gigantescas, conhecido por sua imensa densidade, por ser gerado por uma explosão e pela intensidade e formato da luz que emana, ou seja, trata-se de um corpo celeste de características e proporções em escala espacial. Nesse sentido, voltando ao poema, a relação do seu título com a apresentação é a estratégia utilizada pelo autor para criar toda a ambientação espacial no corpo mesmo do poema.

O poeta anuncia, já no título, que tratará de um tema do campo de saber da astronomia e, para presentificar o tema central de investigação dessa ciência e, nesse caso, do poema, a saber, o universo, Augusto de Campos escolhe escrever o texto com letras brancas, em um fundo preto, o que contribui bastante para a criação desse cenário sideral, e com um espaçamento relativamente irregular entre as palavras, mas não entre as letras que as formam. Uma das primeiras leituras possíveis a respeito desses níveis de organização é a de que cada palavra é como é e significa como significa porque tem dentro de si outros elementos em lugares e ordens específicas, cumprindo funções específicas dentro daquele sistema, exatamente como um sistema celeste, de planetas, satélites naturais ou sistemas solares. No entanto, nesse mesmo raciocínio, uma vez montado o sistema (a palavra) ela pode ter distâncias variadas em relação umas às outras e ainda assim – ou talvez por isso – cumprir seu papel dentro do universo (do poema).

Outro aspecto nesse sentido que reafirma a apresentação do universo no poema é a utilização de caracteres de estrela e de planeta, substituindo, respectivamente, as letras “e” e “o”. A escolha das letras que foram trocadas por símbolos celestes, dentre outras funções no poema, permite dizer

---

<sup>7</sup>  $M_{\odot}$  é uma unidade de medida da astronomia e da astrofísica, que significa “massa solar” e corresponde a, aproximadamente,  $2 \times 10^{30}$  kg.

<sup>8</sup> Unidade de medida de temperatura muito utilizada na astronomia que representa a escala Kelvin, equivalente a, aproximadamente, -272 graus Celsius (1K= -272°C), unidade de medida mais convencionalmente utilizada no Brasil.

“simultaneamente” as palavras “oco<sup>9</sup>” e “eco”, presentes na última linha do poema, ou ainda compor o termo “oco eco”, ou “eco oco”, ou ainda todas as possibilidades. Esse tema específico voltará mais à frente, mas, por hora, interessa centralmente observar como a utilização desses caracteres espaciais contribui drasticamente para a apresentação do espaço sideral, no qual o pulsar se encontra, construindo, para isso, tal imagem no papel onde o poema, de mesmo nome, será es(ins)crito.

Seguindo essa estratégia de leitura, é possível perceber que, no desenrolar do poema, os caracteres de estrela e de planeta vão, gradativa e sutilmente, diminuindo. Essa estratégia pode ser lida como mais uma utilizada no sentido de “presentar” o universo no qual o pulsar desponta como elemento poético, através da variação de perspectiva visual que este movimento causa no corpo do poema, em comparação à mesma oscilação que ocorre nos tamanhos e proximidades dos corpos celestes quando observados. Aliado a isso, outra estratégia presente no poema no sentido de dar conta desse mesmo jogo de perspectiva, este bem mais específico porém igualmente significativo, é a utilizada no verso “abraço de anos luz”.

Nesse “verso”, as palavras “anos” e “luz”, como estão postas, permitem a leitura de que se referem à palavra composta “anos-luz”, que, por sua vez, diz de uma unidade de medida utilizada na astronomia referente à distância que a luz percorre em um ano terrestre, o que faz com que, nessa escala, o termo “anos-luz” refira-se sempre a distâncias colossais, visto que tem como referência a velocidade da luz. Com isso, é possível ler que existe nesse verso a tentativa de apresentação do enorme afastamento entre dois corpos, quando a distância entre eles é medida em anos-luz, através da separação desproporcional, convencionalmente, das palavras “anos” e “luz”, no corpo do poema. Para fazê-lo, o autor opta por – ao invés de descrever um longo espaço entre o que quer que seja, o que também seria possível – mostrar, evidenciar, por, portanto, “presentar” esta distância, dando-a a ver pela existência mesma de um afastamento entre palavras no corpo do poema, e não por signos que a representariam, palavras essas que, em seu significado, já dizem sobre a mesma proporção de separação.

---

<sup>9</sup> Interessante perceber também que as imagens sobrepostas presentes na última linha do poema que geram essa leitura formam exatamente o símbolo da unidade de massa utilizada para medições em termos astrofísicos ( $M_{\odot}$ ), a chamada Massa Solar, citada acima.



Outro poema, também de Augusto de Campos que permite ser lido através do conceito de apresentação é o *pluvial/fluvial*:

p  
 p l  
 p l u  
 p l u v  
 p l u v i  
 p l u v i a  
 f l u v i a l  
 f l u v i a l  
 f l u v i a l  
 f l u v i a l  
 f l u v i a l

**Figura 2** — *pluvial*, sem paginação.

Neste poema, a apresentação aqui trabalhada é percebida, assim como no texto anterior, em diversos níveis. Aqui, ela pode ser muito diretamente percebida através da relação entre os significados das palavras “pluvial” e “fluvial”, referindo-se, respectivamente, à água que cai da chuva e ao fluxo do rio, para onde esta retorna, em relação ao fonema que distingue essas palavras. Nesse texto, a repetição do fonema [p] pode ser lida como estratégia de apresentação da própria chuva, através do som que esta faria ao começar a cair, ao passo que o mesmo movimento realizado sobre o fonema [f] permite a leitura de que a referência feita é ao fluxo de um rio. Além disso, existe o momento no poema em que a aliteração em [p] transforma-se em aliteração em [f], apresentando o instante em que a água da chuva se torna a água do rio ao tocá-lo. Nesse mesmo momento, quando o rio entra em cena, também há a sua apresentação, a partir da mudança da orientação do sentido da leitura das palavras que compõem o poema, de vertical para horizontal, apresentando o sentido da direção em que cai a chuva (vertical) e que corre o rio (horizontal), respectivamente.

Seguindo essa linha de pensamento, também é válido trazer a este texto, sob o viés da apresentação, os poemas *cheio vazio* e *espaço*, ambos de 1960, de Pedro Xisto:

**c h e i o**  
**v a z i o**  
**c h e i o**

**c h e i o**  
**v a z i o**  
**c h e i o**

**c h e i o**

**c h e i o**

**Figura 3** — *cheio/vazio*, sem paginação.

e s p a ç o  
 e s p a ç o e s  
 p a ç o e s  
 p a ç o e s p a  
 ç o e s p a  
 ç o e s p a ç o  
 e s p a ç o

**Figura 4** — *espaço*, sem paginação.

No primeiro texto, o caráter de apresentação encontra-se muito nitidamente evidenciado na parte final do poema, na qual o espaço que seria reservado, por associação, à palavra “vazio” está em branco, ou seja, “ocupada” pelo vazio, apresentando-o. Assim sendo, a apresentação melmaniana encontra-se latente no sentido de que qualquer estratégia de escrita que poderia ser utilizada para descrever ou, em termos melmianos, representar o vazio, é substituída pela apresentação, pela construção de um contato direto entre o leitor e o vazio abordado. Já o poema *espaço*, apresenta em sua perspectiva poética e visual seu título e, principalmente, o espaço mesmo, enquanto tema e entidade de realidade. O texto é organizado em seis diagonais compostas por duas letras cada uma (-es, -pa, -ço; -es, -pa, -ço), com um espaço já desproporcional entre elas, considerando a organização convencional da distância entre letras na composição de um poema, aliado a um espaço ainda maior entre os pares de sílabas. Como esse padrão de separação excessivo permanece durante todo o poema, fica claro que o uma das estratégias do autor é apresentar o espaço no corpo mesmo do texto, falando do assunto do texto através dele mesmo.

O último texto utilizado aqui para tratar do aspecto da apresentação na literatura brasileira contemporânea será o poema *Velocidade* (1957), de Ronaldo Azeredo:

**V V V V V V V V V V**  
**V V V V V V V V V E**  
**V V V V V V V V E L**  
**V V V V V V V E L O**  
**V V V V V V E L O C**  
**V V V V V E L O C I**  
**V V V V E L O C I D**  
**V V V E L O C I D A**  
**V V E L O C I D A D**  
**V E L O C I D A D E**

Figura 5 — *Velocidade*, sem paginação.

Nesse poema, assim como no *pluvial*, a aliteração é a estratégia de escrita escolhida para dar conta do traço de apresentação presente no texto. A repetição exaustiva do fonema [v], muito inclusive por suas especificidades fonéticas, permite gerar a sensação de que existe uma corrente de ar passando por quem o está reproduzindo, exatamente o que ocorre quando se está em movimento à certa velocidade, como dentro de um carro com os vidros abertos, por exemplo. É, inclusive, possível a leitura de que essa é a informação que o autor dá maior importância, pelo fato de o [v] aliterado tomar mais da metade do poema.

Essa aliteração, na última linha do poema, se transforma na palavra “velocidade”, como se ela desse conta de dizer a respeito do assunto do poema, do “sobre o que” ele está falando, voltando ao papel de descrição com o qual a palavra convencionalmente se responsabiliza. Ao mesmo tempo, percebe-se que a palavra mesma “velocidade” já está escrita completamente desde o primeiro momento,

porém na vertical, sentido não convencional de leitura, o que conota a ideia de que, enquanto a velocidade mesma se desenrola, no poema através da aliteração do [v], a sua descrição pela palavra sempre esteve ali presente, mesmo que “escondida”.

Esse movimento de apresentar com algo literário ou literário-visual um efeito a ser percebido por outro órgão do sentido que não a visão necessariamente, a audição ou uma memória tátil, nesse exemplo, é uma estratégia de escrita contemporânea bastante frequente nessa estética de produção literária brasileira. Por diversas vezes e de diversas formas, como aqui se mostrou, mecanismos como a utilização de aliterações, servem a essa estética no sentido de proporcionar leituras quase sinestésicas de camadas do poema que a descrição, mesmo que poética, da palavra, sozinha, apresenta menos. É como se esses artifícios de escrita permitissem o acesso a camadas do(s) assunto(s) tratado(s) no texto que são mais diretamente alcançadas através de certo estímulo à utilização de outros sentidos que não puramente a visão. Além disso, a utilização do espaço nessa estética literária é outro elemento visual que em muito contribui na construção de apresentações espaciais, quando o poema trata delas, como visto nos exemplos acima.

### **O rompimento com o limite e a literatura intermidiática**

Todas essas estratégias se relacionam diretamente com a perspectiva aqui trazida do paradigma psíquico do imperativo de gozo no sentido da apresentação da coisa sobre o que se diz a respeito em um objeto de arte. No entanto, uma percepção direta que passa por isso, mas que já extrapola o apresentar em si, é o fato de que uma das estratégias de apresentação mais utilizadas para inscrevê-la em um texto literário no contexto aqui recortado é a utilização, em diversos níveis, de várias linguagens artísticas, simultânea e estruturalmente.

Do ponto de vista da arte e, mais especificamente, da produção literária contemporânea brasileira, de maneira geral, uma das leituras possíveis para a palavra “limite” é aquela que trata as linguagens em termos quase geográficos: de domínio, de território. O que é prosa *versus* o que é poesia, o que é imagem *versus* o que é texto, o que é tela *versus* o que é fotografia, e assim por diante. Apesar desse modo de pensar não ser o único quando se pensa o limite, dentro de linguagens artísticas — já que, no caso literário, por exemplo, pode ele se relacionar a

uma “exterioridade interna” (Diniz, 2021)<sup>10</sup> ao texto, como quando se pensa o texto literário como campo epistemológico de pensamento, por exemplo — é ele que vai nortear a maneira de pensar o limite daqui para frente neste texto.

Nesse sentido, como esse jogo imbricado de linguagens vira elemento central do texto, percebe-se uma outra relação com a queda do nome-do-pai, a saber, a do sujeito perpassado por ela com o limite. No caso das linguagens artísticas, com o “fim” do que é convencionalmente reconhecido como pertencente a uma linguagem e com aquilo que é estipulado como “início” de outra. Como, nesse contexto psíquico, o sujeito tem como uma das marcas centrais negar, rejeitar o limite, a lei e, por conseguinte, seu legislador, nos objetos de arte produzidos por ele, essa marca também pode ter a mesma centralidade. Assim sendo, parece correto afirmar que, nos últimos 70 anos, ao lado da estética concretista, uma das estratégias de produção de literatura, ou de um objeto de arte que com ela se conecte, que mais se ocupou em romper os limites do literário e das linguagens com ela em contato tem sido o que se pode chamar de literatura intermediária.

Para adentrar mais especificamente nesse assunto, julgo necessário fazer uma brevíssima distinção teórica. Ao pensar a discussão sobre tais questões a respeito do contato entre linguagens artísticas, é possível orientar-se por uma quantidade bastante significativa de campos teóricos, como os estudos interartes, os estudos em transcrição, a perspectiva concretista de “objeto verbi-voco-visual”, além de algumas outras. No entanto, aqui foi escolhida a perspectiva do campo de estudos da Intermedialidade, e por um motivo simples: esse universo teórico permite, dentro do que aqui se pretende, ganhar tempo e objetividade, já que, ao entender o objeto de linguagem como mídia, faz-se completamente desnecessária a descrição das especificidades de como ela deveria se comportar convencionalmente, o que, portanto, foca o olhar no que acontece no exato momento/lugar do contato entre linguagens.

Dizendo de outra forma, entender um elemento utilizado dentro da construção de um objeto de arte como mídia permite que não seja necessário especificar, dentro do universo das artes visuais, por exemplo, se aquilo sobre o que se está diante é uma tela, ou uma fotografia propriamente dita, ou uma chamada de

---

<sup>10</sup> A citação em questão faz referência ao texto “Literatura e Territorialidade”, do prof. Júlio Diniz, que não constará nas referências por tratar-se de um texto inédito.

jornal fotografada, por exemplo. Basta compreender que esse dispositivo artístico se veicula, na relação, como um objeto que se comporta, ou pode se comportar em determinado momento/lugar, como algo do campo da imagem, ou ainda, das mídias visuais. Nesse sentido, faz-se necessário tecer alguns comentários sobre o que aqui está sendo compreendido como mídia e como intermedialidade.

## **Mídia e intermedialidade**

A produção de conhecimento teórico acerca do conceito de mídia data das décadas finais do século XX, aproximadamente entre os anos 1960 e 1980, e toma bastante relevo entre os norte-americanos e alemães. Para os autores dessas regiões, é absolutamente confortável a compreensão do termo “mídia” como “meio”, ou seja, suporte *através* do qual uma linguagem comunica. Faz-se necessária essa explicação, principalmente falando do lugar da produção de conhecimento no Brasil, porque aqui a palavra “mídia” é muito convencionalmente utilizada como metáfora de “meios de comunicação”, ou ainda como metonímia de “jornalismo”. Tanto é assim que é sabido o período de nascimento dessas acepções do termo “mídia”, a saber, a década de 1950, depois do que ficou conhecido no país como “Era do Rádio”(Miranda, 2007; Castro, 2018). Outra significação da palavra “mídia”, ainda mais específica e mais distante da que aqui interessa, é a que se refere ao suporte no qual são gravadas músicas ou filmes, em CD ou DVD, que geram expressões como “mídia virgem”, por exemplo.

Nessa outra compreensão, mais ampla, do termo “mídia”, o que se coloca é que ela seria “Aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais.” (BOHN; MÜLLER; RUPPERT apud CLÜVER, 2011, p. 9), o que anuncia a possibilidade ler como mídia, todo constructo, dispositivo ou estratégia através do qual se pode veicular um signo ou uma série deles, independente das leis, das linguagens e das estéticas que se utilize para tal. Um outro adendo importante é no sentido de não permitir a confusão entre a palavra “meio” e a palavra “suporte”. Toda mídia precisa de um suporte — é sobre o que trata o trecho “com transmissores adequados” da citação acima — para comunicar, sendo que ele será o meio físico através do qual a mídia dirá o que precisa dizer. Nos exemplos aqui

trazidos, para elucidar ainda mais as significações, a maioria dos suportes será o “livro”, enquanto as mídias poderão ser a literária, a visual ou a sonora.

Tendo isso em vista, o entendimento de intermedialidade utilizado neste texto se torna muito mais fácil de ser explicado: trata-se da estratégia artística, aqui, mais especificamente literária, de (ampliação de) produção de sentido que tem como um dos centros de seu funcionamento e de seus campos de interesse a interseção, simultânea e constante, entre temas, estruturas e questionamentos de mídias (linguagens) distintas postas em contato. De forma mais ampla, e com a finalidade de deixar ainda mais claro o que aqui se compreende por intermedialidade, faz necessário citar um entendimento do termo que concorda com a percepção do termo aqui trazida, sendo ele o do autor Claus Clüver, em um dos seus inúmeros textos em que trata do assunto, intitulado, justamente, “Intermedialidade”, no qual afirma:

‘Intermedialidade’ é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de ‘arte’. Como conceito, a ‘intermedialidade’ implica todos os tipos de inter-relação e interação entre as mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de ‘cruzar fronteiras’ que separam as mídias (CLÜVER, 2011, p. 9).

Tendo isso em vista, é possível pensar a priori, e no mínimo, dois aspectos a respeito da concepção de intermedialidade, principalmente observada sob a perspectiva da citação acima: o primeiro é a importância do prefixo -inter, que diz respeito exatamente ao que está entre uma e outra linguagem, quando postas em contato na produção de um objeto literário, e o segundo, o fato de, como afirma Clüver, esta estética de produção artística não ser, definitivamente, algo novo na produção artística e literária, restando pensar porque, no recorte aqui observado, ela teria tomado tamanho relevo.

A respeito da importância do prefixo -inter nesse contexto, ela se encontra exatamente na percepção de que toda essa discussão aqui levantada anteriormente a respeito dos termos quase geográficos utilizados na discussão a respeito dos “limites” da arte, no campo da intermedialidade perdem sentido, interessando exatamente o que acontece no segundo em que se está tentando atravessá-los. Dizendo de outra forma, interessa mais compreender o que se passa no — e como comunica o — objeto de arte observado no momento e no lugar exatos onde a



interseção acontece, pensando, como aqui será feito, de que forma a interação comunica, mais do que como uma ou outra coisa atuam no processo. Finalizando a discussão a respeito da significação presente nesse prefixo e de sua importância na compreensão do que aqui está se compreendendo como intermedialidade, e já preparando o terreno para avançar na discussão, cita-se outra grande personagem no pensamento a respeito dos estudos intermidiáticos, Irina Rajewsky, que, a esse respeito, afirma:

A depender de como se estabelecem as fronteiras intermidiáticas, esse tipo de interação ora põe à vista uma síntese ou fusão de modos diferentes de articulação midiática, ora apresenta-nos um *'entre-lugar'* oscilante, algo que se situa realmente entre duas ou mais formas midiáticas (RAJEWSKY, 2012a, p. 63).

### **Intermedialidade, limite e literatura contemporânea brasileira**

Neste momento da discussão, delinea-se mais claramente a interseção entre os três pontos aqui levantados, a intermedialidade, o limite e o nome-do-pai, na qual a ruptura da estrutura psicanalítica provoca, ou insere, no sujeito o interesse intenso no deslocamento da ideia de limite e, com isso, abre-se o precedente para o surgimento do interesse por manifestações, estéticas e estratégias artísticas, e literárias, portanto, que respondam a esse desejo, dando, assim, relevo a mecanismos de escrita que, apesar de sempre estarem aí, figurarem como centrais apenas nas últimas décadas, dentre eles, a intermedialidade. O limite social, familiar, legislador, castrador cede espaço ao interesse por sua ruptura — ou alargamento, no mínimo —, em todas as camadas, conscientes ou não, da produção do sujeito, dentre elas, as artísticas. Claro que essa mudança, sozinha, não poderia ser compreendida como responsável pelo cenário completo dessa mudança, mas, seguramente, nela teve papel central.

Não à toa, a palavra “limite” é tão recorrente nos textos tanto dos psicanalistas contemporâneos que concordam com essa perspectiva de mudança do paradigma psíquico, quanto nas produções dos pesquisadores que se ocupam da intermedialidade, em suas mais variadas nuances, e isso praticamente, na mesma época (nas duas primeiras décadas do século XXI). Um exemplo muito claro disso encontra-se na proposição da própria Rajewsky para o que deveria, à época, direcionar seus trabalhos na área. Sobre isso, a autora afirma:

Minha tese, desse modo, envolve a ideia de promover um processo de revisão da noção mesma de limites: em vez de taxonomias, a fronteira, em todo o seu dinamismo, criatividade e potencial. As fronteiras ou – melhor ainda – as ‘zonas fronteiriças’ entre as mídias revelam-se assim estruturas que nos capacitam, espaços que nos possibilitam testar e experimentar uma pletera de estratégias diferentes (RAJEWSKY, 2012a, p. 71).

Apesar de, até o momento, o termo utilizado para a instauração do nova economia psíquica aqui trabalhada ter sido “ruptura” do limite, o termo utilizado por Melman para tratar desse movimento é “ultrapassagem”. No entanto, o próprio autor reconhece o quanto essa ultrapassagem é frequente e profunda. Essa escolha terminológica foi feita neste texto no sentido de dar a ver a profundidade e a força da instauração dessa ultrapassagem, além da possibilidade de lê-la em gradação, dependendo do nível de contato estabelecido entre ela e as produções observadas, para que não pareça que ela é mais superficial do que de fato é. No entanto, para esse momento da discussão, retorna-se ao termo tal qual o psicanalista o utiliza no sentido de evidenciar justamente essas camadas e níveis de modificação na visão e na relação com a noção de limites literários. Em um dos momentos da entrevista que dá a Charles Lebrun, que culminará no livro *O Homem sem Gravidade: Gozar a qualquer preço*, Melman afirma, a esse respeito, que:

C. Melman: [...] Essa mutação que assistimos está ligada, me parece, ao fato de que esse limite que evocamos doravante está caduco. Não há mais dificuldade em ultrapassá-lo.

J. -P. Lebrun: O termo ‘ultrapassagem’ remete ainda, no entanto, à antiga economia psíquica, o que indica bem a dificuldade. O limite não seria, antes, apagado, ou pulverizado?

C. Melman: Sim, correto. Ele é tão facilmente ultrapassado que é apagado (MELMAN, 2003, p. 22-23).

Essa relação com o limite, pensado através da ultrapassagem, diz muito nitidamente a respeito das possibilidades de interação entre linguagens artísticas para a produção de um texto que possa ser compreendido como intermediário, estas podendo se dar em inúmeras instâncias e, com isso, comunicar de maneiras das mais variadas. Levando-se em consideração a distinção já bastante debatida a respeito das possibilidades de interação intermediária, tem-se: Combinação entre mídias: a justaposição de mídias com a finalidade de, com a interação entre elas, compor um produto artístico ou uma linguagem; Referências intermediárias: a citação dentro de uma produção, independente de quantas mídias coloca em

contato, a outra mídia distinta, em diversos níveis, seja à mídia simplesmente, ou a alguma técnica que utilize, ou ainda ao seu surgimento; e a Transposição midiática: transformação de uma produção midiática em outra pertencente a outra mídia (RAJEWSKY, 2012b; CLÜVER, 2011). Assim sendo, percebe-se que colocar mídias em contato para a produção de um objeto artístico pode ser feito de diversas maneiras distintas, e é isso que também pretende-se deixar evidente neste texto.

### ***PanAmérica* — Literatura-cinema e as exacerbações do gozo**

Partindo desses pressupostos, é possível retornar à observação de produções literárias que se enquadram no cenário aqui descrito: interpeladas pelas estratégias intermediárias de produção, entusiasmadas pela perspectiva de rompimento de limites literários e, por isso, indicação da presença do novo paradigma psíquico no sujeito contemporâneo. Para tal, a primeira produção aqui analisada nesses termos será o emblemático *PanAmérica* (1967), de José Agripino de Paula. Nesta produção, aparece uma das formas chamadas referenciais de contato intermediário, na qual o autor, ao escrever uma narrativa literária, se vale de inúmeras estratégias cinematográficas, de escrita do roteiro, por exemplo, que desconstroem tanto o roteiro quanto o texto literário, relacionando este último com a cultura pop, com a antropofagia literária, com o cinema norte-americano de massa da época, além de inúmeros outros lugares. No sentido de deixar claro do que se trata, cita-se um trecho da narrativa que contém pontos que aqui serão de imensa importância e que percorrem todo o texto:

Eu falei com o piloto do meu helicóptero apontando o caminhão de gasolina, e o helicóptero fez uma manobra sobre o caminhão-tanque e pousou alguns metros adiante. Eu saltei do helicóptero e gritei para o enorme negro que verificava o lança-chamas: ‘Hei!’ Eu perguntei a ele como estava o lança-chamas para funcionar como coluna de fogo. O preto disse que eu me afastasse alguns metros e ligou o lança-chamas para o alto. O lança-chamas esguichou para cima um jato de fogo e o enorme negro fazia sinais para o homem que controlava a gasolina junto ao carro-tanque. Eu gritei para o negro que estava ótimo, que era exatamente aquilo que eu desejava. O negro foi controlando a saída de gasolina e a enorme nuvem de fogo erguida para cima foi diminuindo até se extinguir. Eu perguntei ao negro se ele sabia onde ele ia se esconder com o lança-chamas. O negro respondeu que o engenheiro já havia construído uma pequena elevação no mar de gelatina verde, e o esconderijo já estava cuidadosamente construído. ‘E o Burt?’, perguntei. O preto disse que não sabia, quando eu vi surgir do fundo de um edifício um caminhão trazendo Burt Lancaster com duas enormes asas brancas sobre os ombros (PAULA, 2001, p. 13).

Sem pretender escrever um roteiro de cinema, Agripino produz “algo entre” um livro literário e um filme, se valendo de um discurso bastante descritivo das cenas, dos espaços, dos personagens que narra, como um diretor de cinema de ação, e, ao mesmo tempo, o fazendo em primeira pessoa, como um astro hollywoodiano, personagem principal de um filme, articulando algo do narrador onisciente clássico literário com o roteiro de cinema e com o filme mesmo de ação. Sobre esse “algo entre”, Irina Rajewsky o trata como um “feito”, no sentido de “como se”, certa linguagem, resguardando a essa escolha estética o espectro de inserção no universo de produção intermediária. Em suas próprias palavras:

Uma dada pintura foto-realista afigura-se mais um ‘jogar com’ do que um cruzar das fronteiras midiáticas, sem prejuízo do sistema ao qual ela remete: a pintura foto-realista constitui-se então em relação à fotografia e se mostra para nós ‘feito fotografia’, a despeito de permanecer pintura. (RAJEWSKY, 2012a, p. 62).

Nesse sentido, é perceptível, através desse cruzamento de campos teóricos, os diversos níveis de possibilidade de produção intermediária atrelados às camadas possíveis da ultrapassagem melmiana, ambas com certo parâmetro de gradação, de nível de contato intermediário — quanto do limite foi ultrapassado — possível. Em outras palavras, esse trecho — e a narrativa com um todo — comunica-se diretamente com todos os elementos da “equação” proposta no início deste subcapítulo no sentido de que conecta-se com a ultrapassagem do limite literário e cinematográfico no momento em que coloca as duas mídias em contato através de sua narrativa, o que insere-o no espectro das produções intermediárias e, por isso mesmo, sob interferência do novo paradigma psíquico aqui observado.

A escolha do tom narrativo é um dos grandes responsáveis por esse feito intermediário, já que ele, o narrador, ao mesmo tempo participa das cenas narradas, o que se assemelha ao “narrador personagem” tradicional da literatura — muito usual na literatura realista, por exemplo —, e tem domínio criativa sobre elas, quase como se ele estivesse montando o esboço de uma cena ou de um roteiro, descrevendo sequências em um fluxo quase inesgotável de ideias. Outra leitura possível desse tom que relaciona o texto ao cinema é o uso do tempo passado no mesmo fluxo de falas já mencionado e com certa informalidade, que retornará mais à frente, quase como se a voz que se ouve fosse a do ator que participa da cena, descrevendo para alguém (sua esposa, ou seu marido, por exemplo) o que teria sido

filmado naquele dia no *set* de filmagem. A professora Evelina Hoisel, que tem uma vastíssima produção a respeito da obra de José Agripino, a esse respeito, afirma:

Ora, em *PanAmérica*, o filme é o modelo exemplar e agenciador de outros elementos que se introduzem no texto em capítulos subseqüentes. A maneira como o narrador — que é também o diretor da superprodução — descreve as cenas da filmagem funciona para desvelar os suportes ideológicos que comandam a elaboração desse tipo de filme produzido pela indústria cultural. À medida que a narrativa constrói a antecena da filmagem, expondo a tecnologia e os perigos que circulam nos bastidores de Hollywood, aponta também para os bastidores da história e revela como ela é produzida pelos meios de comunicação de massa. [...] É esta parafernália tecnológica que o narrador de *PanAmérica* e diretor da filmagem — espécie de deus onipotente e onipresente que tudo comanda através do seu rádio transmissor — exhibe criticamente no capítulo de abertura da epopéia. À medida que a narrativa prossegue, vão se revelando as implicações do que seja o conceito de realismo do ponto de vista de uma montagem hollywoodiana (HOISEL, 2008, p. 29. Grifo da autora).

Outra estratégia que contribui na criação dessa interface literatura-cinema construindo um tipo inédito de narrador literário é o uso, nesse contexto, de frases extremamente curtas, muitas vezes, e em tom de certa “contação de história” e linguagem informal. Em períodos como o primeiro do trecho recortado — “Eu falei com o piloto do meu helicóptero apontando o caminhão de gasolina, e o helicóptero fez uma manobra sobre o caminhão-tanque e pousou alguns metros adiante.” — é perceptível o tom informal, de conversa casual, principalmente, nesse caso, pela repetição, em mesmo período, do conectivo “e” aditivo para o encadeamento de ações que se pretende contar. Em outros momentos da narrativa, Agripino, para construir esse cenário entre o cinematográfico e o informal, também repete incessantemente a palavra “Eu”, presente no fragmento e em toda a narrativa, ou ainda os nomes dos personagens sobre os quais se conta um fato ocorrido, como ocorre com Marilyn Monroe e o famoso jogador de beisebol Joe DiMaggio, como no fragmento abaixo:

Quando eu acordei eu vi o herói DiMaggio e Marilyn Monroe nus um abraçado ao outro, e o atleta beijava Marilyn. Eu me encostei atrás do arbusto e apontei a bazuca para o saco de Di Maggio. Eu via do meu esconderijo o cu peludo de DiMaggio e o saco pendendo com as duas enormes bolas. Eu apertei o gatilho e o foguete saiu com um estrondo. O tiro atingiu certo o saco de Dimaggio, que se preparava para subir em cima de Marilyn, que estava nua de pernas abertas (PAULA, 2001, p. 181).

Por fim, mais um aspecto que relaciona a escrita do *PanAmérica* a essa estética de produção cinematográfica presente no fragmento acima é o tipo de cena narrada, característica do cinema norte-americano de ação, de grande sucesso na cultura pop desde a época até hoje. É clara na narrativa a intenção de tematizar e jogar com as estruturas de produção cinematográfica através, principalmente, da velocidade e do “exagero” quase inverossímil desse tipo de produção, além da utilização de artistas e personalidades reais para compor o — chamemos assim — “casting de personagens” da narrativa, tais como as celebridades citadas no fragmento, sendo que esse tipo de descrição e de cena percorre toda a narrativa.

Há ainda uma outra conexão possível entre o *PanAmérica* e a perspectiva psicanalítica aqui levantada, sendo ela a que o relaciona às leituras concencionais a respeito do sexo, sua espetacularização e a ultrapassagem do limite “socialmente aceitável” das leituras a respeito de sua sacralidade. Segundo Melman, um dos traços da nova economia psíquica, no que se refere à ultrapassagem dos limites, é a relação bastante intensa do sujeito com a dessacralização daquilo que foi ensinado à geração anterior à sua que deveria ser enxergado com certo teor de sacralidade e de distância, como, diz diretamente o autor, a morte e o sexo (Lebrun, 2003). Para o sujeito perpassado pela sociedade fundada na queda do nome-do-pai, torna-se quase imperativo aproximar-se, através da máxima dessacralização, quase tendendo ao toque e à experiência real, daquilo que o recalque sempre teve problemas em trabalhar e, exatamente por isso, soterrou no inconsciente. Daí, inclusive, a respeito da morte, a referência e a importância que Melman faz/dá à exposição alemã citada anteriormente.

No *PanAmérica*, tanto a morte quanto o sexo, este monstruosamente mais, são tratadas com absoluta dessacralização e sem nenhum pudor, decoro ou véu, sequer, sem que isso seja feito para criar qualquer atmosfera de beleza, por exemplo. Ambas categorias são tratadas ora como coadjuvantes, não sendo sequer importantes para o desenrolar da cena, o que denota a desimportância do acontecimento, ora quase como algo que tende muito mais ao riso, ou à própria expressão do ato em si, mas em seus detalhes mais profanos e íntimos, como é possível perceber no fragmento imediatamente acima citado.

Diferente de outras expressões da literatura, como a literatura erótica, o sexo nesta narrativa não parece estar na cena para ser pensado, ou relido, ou ainda observado em suas minúcias sensoriais ou de sentido, mas sim para que dele sejam espostas as entranhas, ou fluidos, os pêlos, sem magia, quase para, em alguma medida, presentá-lo. Por fim, ainda é possível ler essa estratégia como uma que tende a familiarizar, através do choque, o leitor com a possibilidade com o gozo sexual, ou ainda mostrar a ele a realização em si de uma transa, se conectando com a perspectiva da nova economia psíquica que pensa o gozo — principal, mas não exclusivamente, o sexual — como algo que deve ser, além de praticado, evidenciado, mostrado o mais quanto possível.

Continuando a leitura das possibilidades de contato intermediático na produção de um texto literário que ultrapassa os limites prototípico-convencionais das linguagens, gerando um texto que desarticula a ideia de limite, apresenta um elemento de realidade e por isso se insere completamente na leitura do contemporâneo a partir da perspectiva da economia psíquica baseada no imperativo de gozo, instaura-se aqui um enorme salto cronológico, o que posiciona este texto em harmonia com o anacronismo necessário para tais observações (Didi-Huberman, 2000; Agamben, 2009). Pelo fio condutor da relação literatura-cinema, dentro do universo teórico da intermedialidade, observa-se agora a produção do autor Paulo Henrique Ferreira, através do seu romance *Álbum Duplo: um rock romance* (2013).

### ***Álbum Duplo* — Múltiplas estratégias intermediáticas**

O autor dessa narrativa constrói para sua personagem, Marlo, que, em primeira pessoa, conta um momento longo e difícil de sua vida, a típica personalidade de “astro incompreendido do rock”, através de vestimentas de couro preto, hábitos noturnos, infelicidade no trabalho e consumo intenso de drogas. No entanto, produzindo seu texto dentro do espectro intermediático, o autor costura todos os acontecimentos da narrativa com músicas de bandas como Beatles, ou de artistas como David Bowie, sendo 51 músicas, ao todo, que ajudam a compor o personagem e que estão sempre tocando em sua mente, no carro, ou em qualquer outro lugar em que esteja. Isso, por si só, pode já ser lido como uma interferência da mídia música na construção narrativa, mas o autor vai além, indicando no topo

da página que abre o capítulo, antes de entrar efetivamente na narrativa, que músicas “tocarão” ao longo dele, o que já sugere a busca por aqueles títulos musicais, para que se leia o livro enquanto se escuta as músicas, no momento em que aparecem citadas na narrativa.



01. "Under Pressure", Queen & David Bowie
02. "Mississippi", Bob Dylan
03. "A Day in Life", Beatles
04. "Don't Stop Me Now", Queen
05. "Changes", David Bowie

**Figura 6** — Lista de músicas presentes no capítulo 1, sem paginação.

Outro traço que muito chama atenção aqui no sentido da intenção do autor nesse momento de “leitura simultânea” de mídias distintas é o fato dele deixar claro seu desejo de que o leitor caminhe pela narrativa enquanto ouve as músicas, conhecendo-as ou não, sugerindo logo na capa do livro que ele seja lido com fones de ouvido. Na maioria esmagadora das vezes, as intenções dos autores em suas estratégias de escritas, intermediáticas ou não, sempre são, em alguma medida, leituras específicas dos sujeitos que têm contato com a produção desse autor. No caso específico dessa produção, isso não ocorre, sendo bastante evidente a intenção do autor de deixar claríssima a possibilidade, e a indicação, de ler o livro ouvindo as músicas à medida que aparecem.

Isso fica muito evidente por três movimentos realizados pelo autor, sendo o primeiro, o já citado (indicação presente logo na capa, de que se leia o livro com fones de ouvido);





**Figura 7** — Fragmento de capa onde está escrito “Indicado ler com trilha e headphone”.

o segundo, uma outra indicação do autor, desta vez a do seu *site*<sup>11</sup>, no qual se encontram todas músicas presentes no livro, na ordem em que aparecem na narrativa e com links de acesso diretos a ela, facilitando ainda mais que elas sejam encontradas;

LOU REED | 02/03/1942 - 27/10/2013

album duplo  
UM ROCK ROMANCE

SOCIAL: [tumblr](#)

O livro O autor Playlist Trechos Contato Comprar Imprensa

Todas as músicas presentes no livro estão listadas abaixo, com link para o Youtube. Divirta-se

Música	Artista	Álbum	Play
1 - Under Pressure	Queen	Hot Space	
2 - Mississippi	Bob Dylan	Love and Theft	
3 - A Day in the Life	The Beatles	Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band	
4 - Don't Stop Me Now	Queen	Jazz	
5 - Changes	David Bowie	Hunky Dory	
6 - Dead Flowers	The Rolling Stones	Sticky Fingers	
7 - Rebel in Me	Jimmy Cliff	Higher and Higher	

**Figura 8** — Primeira parte da lista de músicas presentes no livro, com seus respectivos links diretos.

e, terceiro, o fato do autor narrar o momento exato em que a música começa, induzindo o leitor a não mais imaginar a música que ambienta a cena, mas a ouvi-la, como nos trechos: “Enfim, a certeza de que há como escapar de nós mesmos, dos limites da espécie humana, do tempo presente ou da eternidade. Concordo com

<sup>11</sup> Infelizmente, o site do livro, que se encontrava no domínio [albumduplo.com](http://albumduplo.com) não existe mais, o que não invalida a intenção do autor de, enquanto o site ainda no ar, facilitar ao máximo o encontro das músicas pelos leitores.

Bob Dylan quando canta: ‘nós estamos encaixotados, não há por onde escapar’[trecho da música ‘Mississippi’]” (FERREIRA, 2013, p. 13. Grifo nosso) e

Minha mãe morreu tragicamente na época em que eu tinha todos os elementos necessários para me tornar aquele adolescente gótico mencionado. Ali entendi, de verdade, o que significa “A Day in Life”, dos Beatles, mesmo antes de me apaixonar pelo *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (FERREIRA, 2013, p. 14. Grifo do autor).

Especificamente esta última estratégia se relaciona ainda mais com a economia psíquica do imperativo de gozo por dar conta também de certo teor de apresentação da cena descrita na narrativa. Como o leitor poderá não se limitar a imaginar a música que está tocando, ou nem saber do que se trata, caso não a conheça, ele terá acesso direto e real à música que o personagem está ouvindo, ou em qualquer outro dos inúmeros momentos em que a música assume um dos centros da narrativa.

É bastante significativa a forma como o autor traz a música para o ambiente literário, materializando-a no corpo da narrativa, mas não totalmente do texto, e por um viés prototípico do domínio da música, não da literatura, ou seja, permitindo que ela seja, de fato ouvida, e não apenas imaginada ou vista pela leitura de sua letra ou de sua partitura, por exemplo. Para além disso, a música e a literatura, juntas, criam um ambiente de “trilha sonora” da narrativa, o que a atrela também ao ambiente da mídia cinematográfica, visto que essa expressão é típica do ambiente do cinema. Esse desejo de entender as músicas citadas e ouvidas como trilha sonora está nitidamente evidenciado, principalmente, porque é exatamente essa a palavra utilizada na capa do livro, aqui já mostrada (rever Figura7). Para além disso, o autor reitera ainda mais, como se já não fosse suficiente, essa mesma intenção, deixando ainda mais clara a centralidade que ele dá a essa ação de ouvir as músicas da “trilha” nos momentos indicados através do texto da quarta capa do livro, que diz:

Uma música, um instante, uma decisão. Esta é a história de dois jovens que tentam sair de uma sinuca de bico. Marlo e Marcela vivem uma fase que beira o fundo do poço, mas uma luz deve surgir no fim do túnel. Trazendo à tona uma trilha sonora espetacular, Marlo revela tudo o que faria para reconquistar o grande amor da sua vida. (FERREIRA, 2013, quarta capa. Grifo nosso).

Há ainda outra relação intermediática, essa mais sutil, mas ainda assim bastante comunicativa dentro do *Álbum Duplo*: um rock romance, logo nas suas primeiras páginas. Com certo tom de insinuação, diferente da relação com a trilha, já explanada, a primeira página antes da lista das músicas que compõem a “trilha do livro” contém a imagem do símbolo convencionalmente utilizado para dar *start* em vídeos, filmes ou séries, como se existisse ali a consciência de que aquilo que se vai ter contato a partir daquela página é algo que se assemelha, ou se comporta, em certa medida, como uma produção audiovisual:



**Figura 9** — Símbolo de “play” que inicia produções audiovisuais, presente uma página antes da narrativa começar efetivamente.

A utilização deste símbolo (pertencente, portanto, ao campo das mídias visuais), antes mesmo do texto começar, em uma região onde nada ainda foi dito sobre a história contada, possibilita a leitura de que o autor, de alguma maneira, vê sua narrativa, ou seu livro, como algo que se conecta com uma produção, em alguma medida, cinematográfica, fazendo questão de deixar isso sinalizado.

Essa atitude figura-se como o “como se”, já citado (Rajewsky, 2012), sendo “como se” o leitor estivesse diante de uma produção audiovisual, no sentido de ser uma narrativa perpassada por uma trilha sonora, que, de alguma maneira amplifica sensorialmente o desenrolar da história. Ao mesmo tempo, ao passar dessa página, é “como se” o leitor tivesse “dado o *play*” na história que sob aquelas páginas está guardada. Assim sendo, do ponto de vista da intermedialidade, até aqui observou-se, nessa produção, o contato intermediático entre quatro mídias, sendo a música, a literatura, a imagem, e o cinema, cada uma delas, em contato com a outra, quase em análise combinatória, gerando vastas e variadas possibilidades interpretativas e de comunicação.

## ***Minha mãe morrendo e o menino mentido* — Imagens que apresentam literatura e fazem cinema**

A relação intermidiática literatura-audiovisual pode ocorrer de diversas maneiras, o que espera-se que esteja bastante claro nesse momento, no entanto, há ainda uma outra estratégia nesse sentido que vale muito a pena ser mencionada: a que se encontra na narrativa “Minha mãe morrendo”, presente no livro *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001), de Valêncio Xavier. Essa narrativa, inclusive, já foi fruto de muita observação e discussão para mim, visto que foi sobre ela que escrevi e defendi meu Trabalho de Conclusão de Curso, em 2018, sob orientação do professor Antonio Eduardo Laranjeira. Digo isso apenas para matar um pouco a saudade desse tempo e para dar a ver o quanto esse texto é comunicativamente potente e, até hoje, terra fértil de leitura e análise, me permitindo, três anos depois, voltar a ele com maiores aprofundamentos.

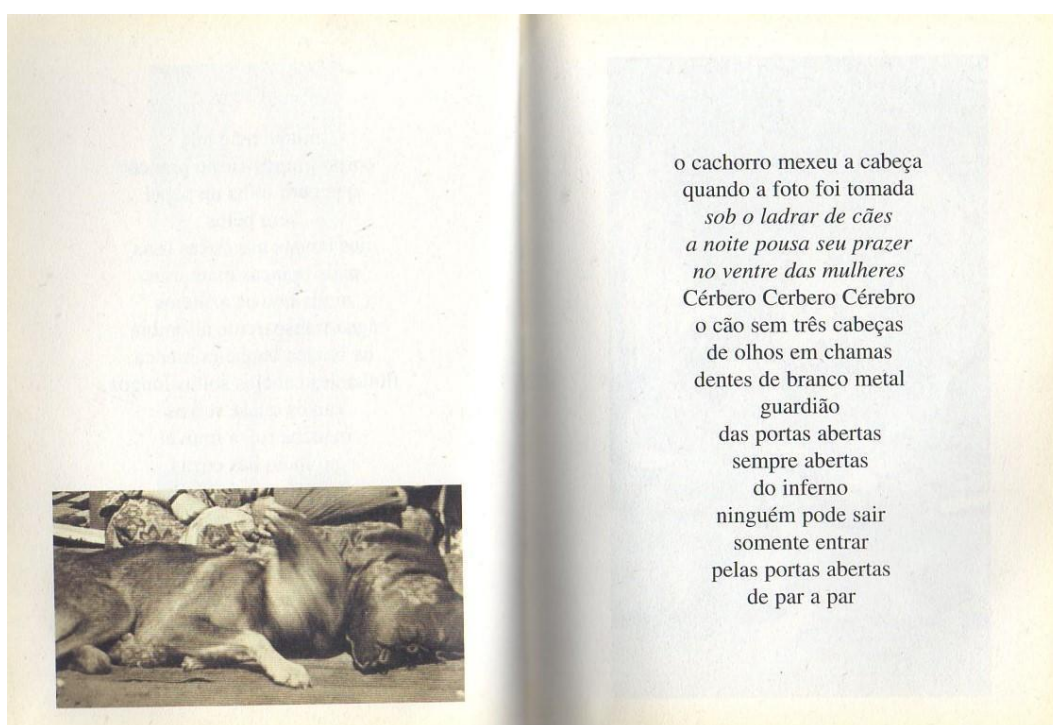
No *Álbum Duplo*: um rock romance, o elemento que liga a literatura ao cinema é a música, principalmente enquanto trilha sonora, remetendo muito à noção mais moderna, ou contemporânea, de cinema. Já no caso do “Minha mãe morrendo”, a relação da narrativa com o cinema se dá pela presença de imagens em sucessão, em movimento, princípio primordial — inclusive do conceito — do cinema. Nessa narrativa, todas as páginas da esquerda do livro, à exceção da última página, são ocupadas por imagens, que, juntas e observadas em sequência, ora complementam sensorialmente, ora criam uma narrativa mesma entre si, como as produções audiovisuais também fazem. Além disso, outras técnicas muito utilizadas pelo cinema também são fartamente encontradas, fortalecidas por elementos visuais, como digressões e cortes secos. Já houve um comentário acima a respeito das camadas mais convencionalmente utilizadas para compreender as possibilidades de contato intermidiático, no entanto, Claus Clüver, em seu texto “Intermedialidade” (2011) diz muito diretamente o que aqui nos interessa compreender para avançar na observação da leitura das imagens no “Minha mãe morrendo” pelo viés intermidiático:

A segunda subcategoria de intermedialidade é formada por **referências intermidiáticas**. Nesse caso se trata de textos de uma mídia só (que pode ser uma mídia plurimidiática), que citam ou evocam de maneiras muito variadas e pelos mais diversos motivos e objetivos, textos específicos ou qualidades genéricas de uma outra mídia. [...] Romances modernos e histórias em quadrinhos muitas vezes imitam técnicas e convenções cinematográficas, mas

sempre dentro das delimitações de suas próprias possibilidades (CLÜVER, 2011, p. 17. Grifo do autor).

É exatamente esse posicionamento teórico que permite que os grupos de fotos e de imagens presentes no “Minha mãe morrendo” possam ser lidas como sequências<sup>12</sup>, cenas, digressões e *flashbacks*, por exemplo.

Um das estratégias comunicativas da linguagem audiovisual presente na narrativa e que valem a pena serem trazidas aqui é a sequência, na qual, na narrativa, o autor utiliza um grupo de três imagens ligeiramente diferentes, mas tiradas em um mesmo momento, para desenvolver uma das etapas da história:



**Figura 10** — primeira imagem da série, sem paginação.

<sup>12</sup> Termo cinematográfico que significa “uma série de cenas amarradas por uma única idéia unificadora que lida com um grande evento dramático. Cada sequência representa um grande movimento – um pulso forte – na luta do protagonista para realizar seu objetivo” (MEHRING, 1989, p. 58).

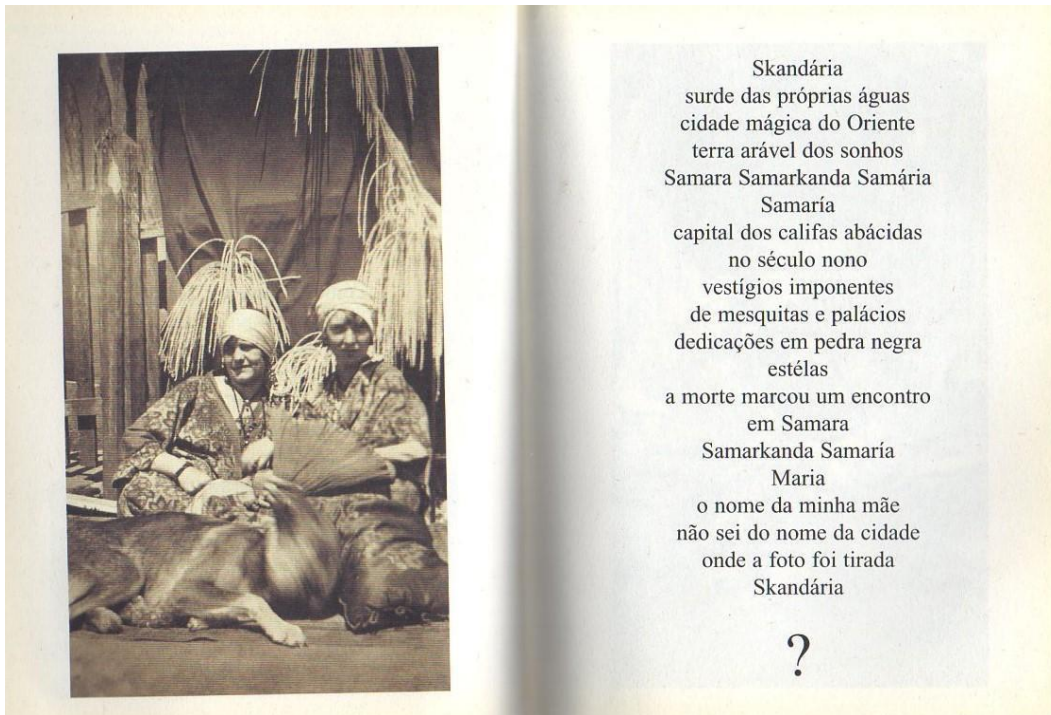


Figura 11 — segunda imagem da série, sem paginação.

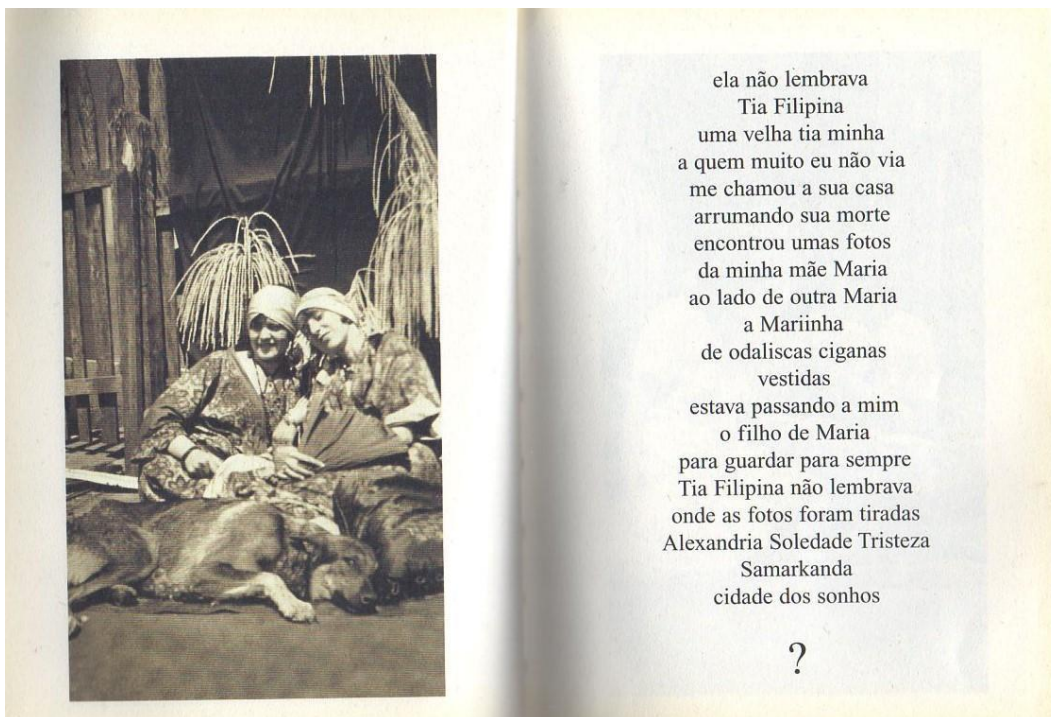
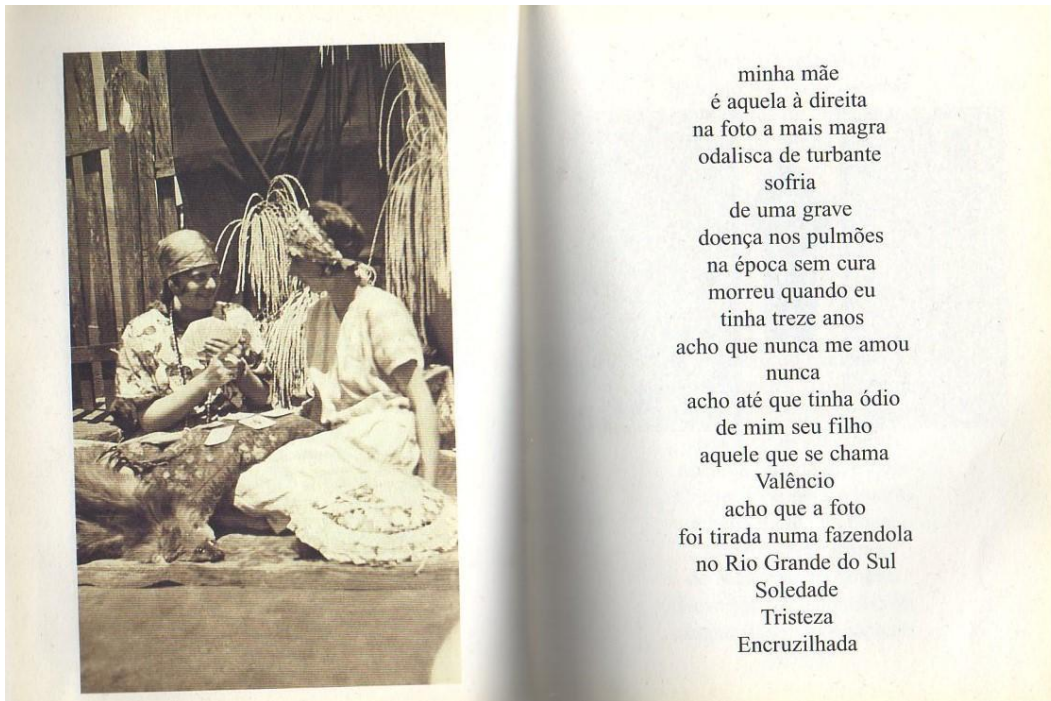


Figura 12 — terceira imagem da série, sem paginação.

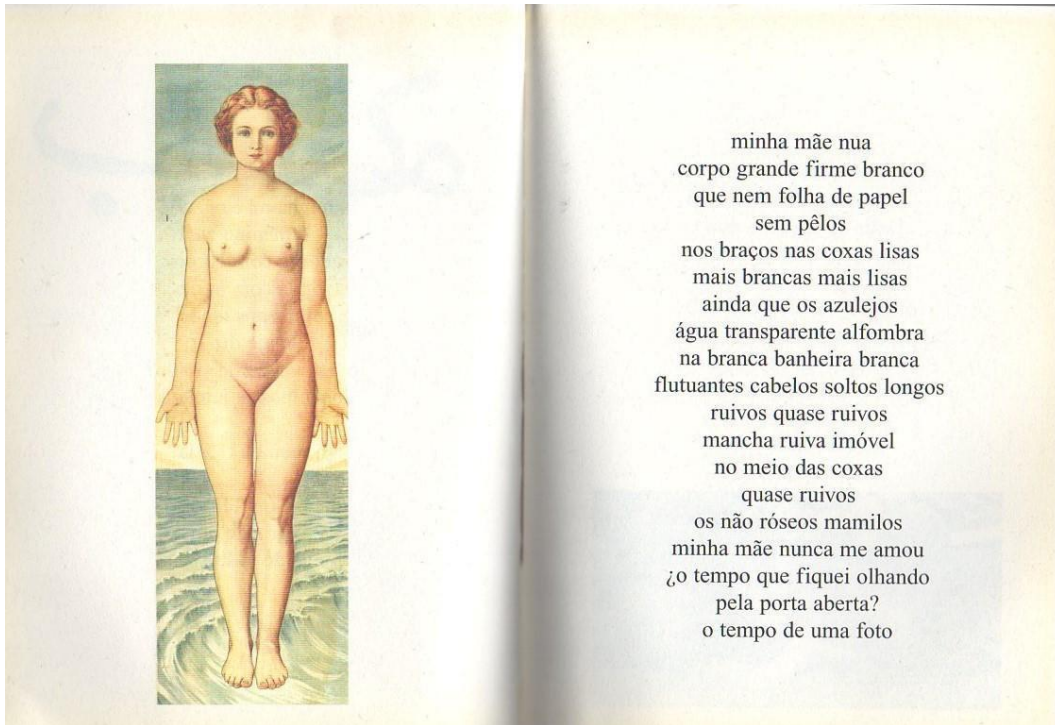


**Figura 13** — última imagem da série, sem paginação.

Supondo uma leitura mais focada nas imagens, é nítida a sensação de que elas se relacionam do ponto de vista do sentido, apesar de, ou talvez por, serem fotos íntimas, segundo a parte escrita da sequência, do arquivo pessoal do “menino Valêncio”. Elas sozinhas já são perfeitamente capazes de gerar interpretações quaisquer que sejam, mas unidas ao texto escrito, parecem ser direcionadas a algum campo de significados específico, condizente com a do autor/personagem em sua leitura pessoal de cada foto. Assim sendo, a sequência se instaura, nesse caso, em plenitude quando observada unida à parte escrita e pensada como parte que compõe a narrativa como um todo, quase como se ela fosse uma espécie de “história dentro da história”. Do ponto de vista mais detido da intermedialidade, o fato de serem imagens em sequência que visivelmente se relacionam pelas condições em que foram produzidas, perpassadas por certo teor narrativo e poético, garantido pela parte escrita do texto, permite a leitura de que nelas há um “como se” cinema.

Outra técnica muito utilizada pelo cinema, mesmo que não exclusiva dele, presente em momentos extremamente importantes da narrativa é a digressão. Em determinado momento, o “menino valêncio”, nome do personagem da narrativa, descreve o momento em que, quando criança, espia sua mãe tomando banho pelo buraco da fechadura e expressa, na parte visual, aparentemente certo ideal de sacralização e de desejo da figura materna — pois a imagem utilizada para

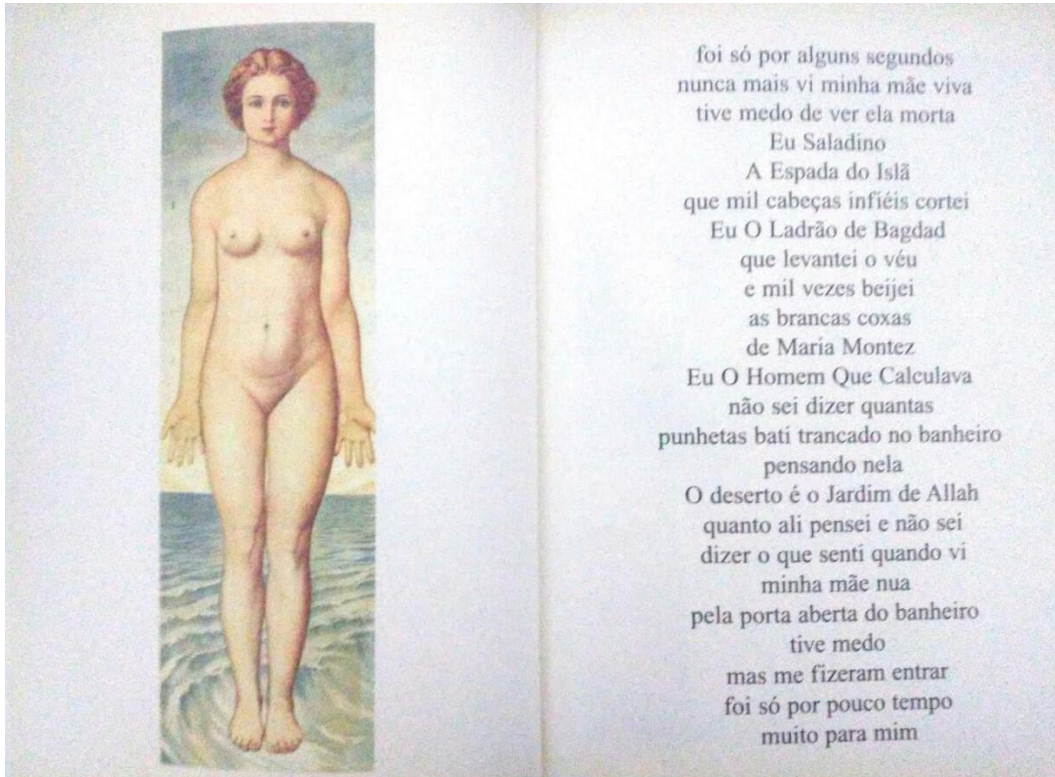
apresentação da cena é uma Vênus — e, ao mesmo tempo, na parte escrita, as reações, inclusive sexuais que teve nesse momento:



**Figura 14** — primeira Vênus, sem paginação.

Depois desse momento, passam-se inúmeras outras “cenas” e, dentre elas, a da morte da mãe do menino — que voltará neste texto por outras razões —, à qual ele assiste. Imediatamente depois dessa cena, a que se segue é a da digressão aqui tratada, na qual o texto escrito segue a narrativa, mas, no entanto, com a mesma imagem da Vênus, que, em leitura possível, pode referir-se à associação dessa imagem mitológica ambígua, filha do desejo, do da fertilidade e da candura, à figura da mãe do/para o menino:





**Figura 15** — segunda Vênus, sem paginação.

Essa digressão aqui marcada supõe a leitura de que a imagem da mãe na mente do menino não só não mudou com sua morte, nem com o percurso de sua vida, mas também, de alguma maneira, se intensifica, já que tanto o ideal de candura quanto o desejo são expostos de forma muito mais latente e clara na parte escrita do texto. Outro elemento muito significativo desse *flashback*, e esse totalmente montado pelas imagens, é o fato de que, como o leitor já associou anteriormente a Vênus à mãe do menino, quando a figura mitológica retorna, é provável que ocorra, antes de se ter lido sequer uma palavra, a percepção de que aquelas páginas tratarão da mãe do menino e do desenrolar da cena de sua morte. A parte escrita também faz referência ao fato de que, no leito de morte da mãe, o menino, ainda assim, se lembra da cena do banheiro, o que está claramente escrito, o que só intensifica a digressão já realizada pela imagem.

Ainda relacionando literatura e cinema, mas desta vez sem a interface com a imagem, a primeira página de texto escrito no livro traz o seguinte trecho: “minha mãe puxou/ o menino eu/ corpo com corpo/ nariz com nariz/ olhos nos olhos/ e me diz/ o que você está vendo?/ dois olhos se juntando/ ¿o meu ou o dela?/ depois um olhão só/ largo grande um só/ tomando toda a tela.” (XAVIER, 2001, sem

paginação). Esse fragmento, principalmente seu final — depois um olhão só/largo grande um só/tomando toda a tela — executa um movimento parecido com o realizado por Paulo Henrique Ferreira, no livro aqui já citado, justamente na parte em que inicia seu texto com o símbolo de “*play*” (rever Figura 9), como se indicasse ao leitor que ele iria iniciar a leitura, ou o contato, com algo em certa medida relacionado com o audiovisual. Em Valêncio, o mesmo movimento é feito, mas com as palavras, criando uma cena que em muito se assemelha à primeira cartela de um filme, na qual se encerram os créditos iniciais e se inicia, efetivamente, a narrativa fílmica. “tomando toda a tela” permite a leitura da consciência do autor em relacionar sua produção literária à mídia cinematográfica, fazendo-se, por isso, necessário marcar, depois dos créditos, o início efetivo da sua narrativa. Como em um filme.

Assim como em Agripino, o que corrobora ainda mais com a afirmação aqui realizada, o “Minha mãe morrendo” possui, além dessa instância intermediária estabelecida entre literatura e cinema e a que se dá entre a literatura e a imagem, que será trabalhada um pouco mais à frente, outra relação bastante íntima com a queda do nome-do-pai lacaniano através da perspectiva sexual e do incesto. Diferente do que ocorre no *PanAmérica*, o sexo no “Minha mãe morrendo” não passa por um ambiente de apresentação necessariamente, mas sim pela mesma estratégia de certa dessacralização. Ainda que não haja com muita frequência uma cena descritiva de uma relação sexual na narrativa, isso ocorre em alguns momentos nos quais o menino Valêncio conta momentos sexuais bastante pessoais, relacionados à relação incestuosa que parecia ter, ou supor, com sua mãe.

A palavra “incesto” para a teoria psicanalítica, principalmente a contemporânea, não tem necessariamente a acepção de “relação sexual realizada ou idealizada entre mãe e filho”, como convencionalmente ocorre no ambiente cotidiano. Para a psicanálise, uma relação incestuosa pode, por exemplo, como acontece com o sujeito contemporâneo pensado pela perspectiva da queda do nome-do-pai lacaniano, dizer de uma circunstância na qual esse sujeito obtém uma relação direta com seu objeto de gozo. A relação é a seguinte: como o sujeito que se ocupa da criança simboliza, real e metaforicamente, seu objeto de desejo, inclusive sexual, e em algum momento esse contato torna-se direto, essa relação entre o sujeito e seu

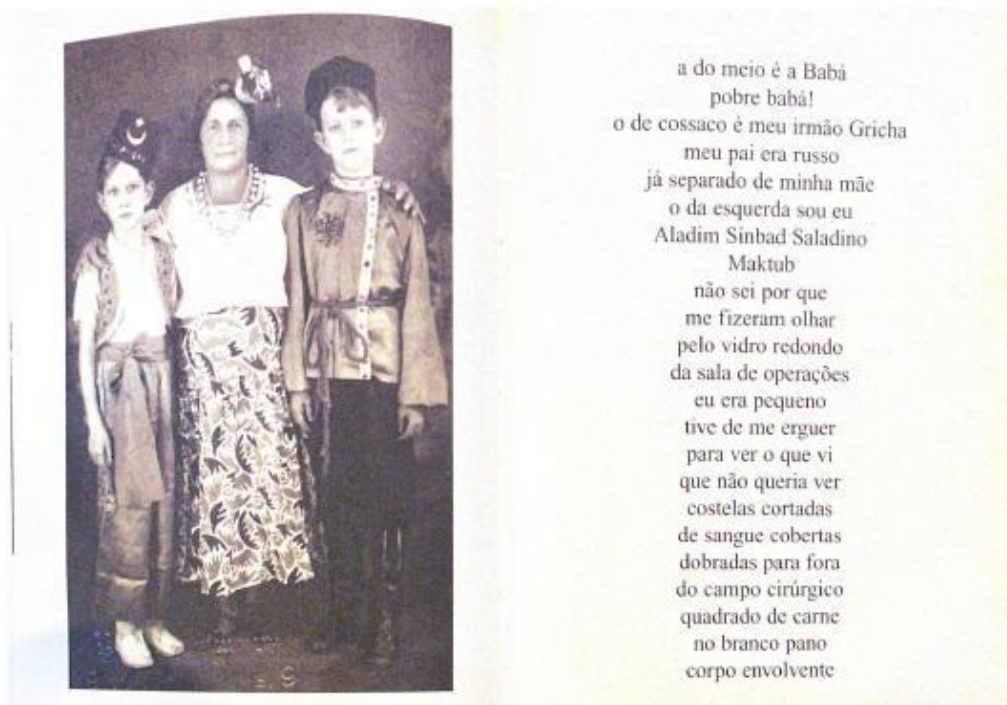
objeto de gozo é, então, quando direta, incestuosa (Melman, 2003a). Isso não precisa significar que uma relação incestuosa de fato precise acontecer para que, em nível teórico, ela mereça essa adjetivação, por diz, nesse caso, especificamente, como dito, da obtenção do gozo a partir do contato não intermediado do sujeito ao seu objeto de desejo.

No “Minha mãe morrendo”, a sugestão de uma relação incestuosa, realizada ou imaginada, ora não se dá, no sentido teórico, pois não se sabe se a mãe do menino, servindo-lhe como objeto de desejo sexual, é atingida diretamente por ele, o que aqui basta, simplesmente pelo fato do assunto ser trazido à narrativa mais de uma vez, e ora é justamente o que é colocado em dúvida, textual e interpretativa. Esta última camada, e o interesse de jogar com ela, fica muito evidente no texto escrito da Figura 15, no qual a palavra “nela”, do fragmento “não sei dizer quantas/punhetas bati trancado no banheiro/ pensando nela” (XAVIER, 2001, sem paginação), é escrita de maneira que gera ambiguidade entre as duas entidades femininas presentes nas páginas (do texto escrito e do visual), sendo elas Maria Montez e sua mãe.

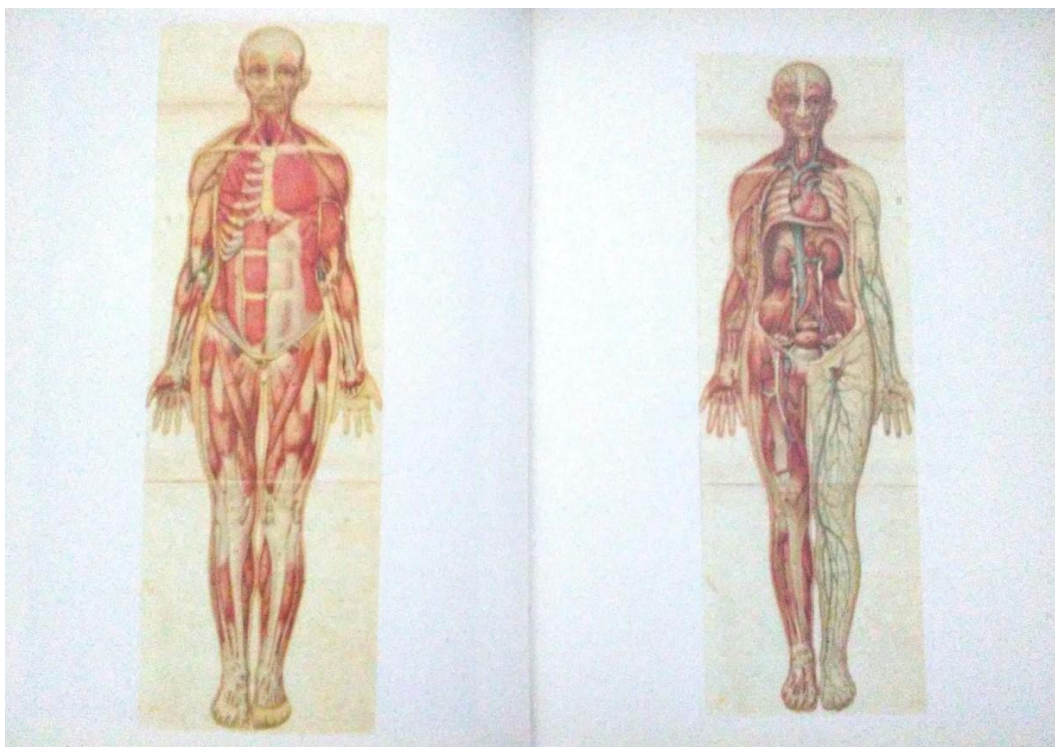
Nesse movimento, retorna a uma narrativa contemporânea brasileira a abordagem psicanalítica do questionamento, e da abertura total ao questionamento, a respeito das camadas mais profundas e mais convencionalmente soterradas pela estrutura do recalque, emergindo de vez, e com toda força, a economia psíquica do imperativo de gozo, e o pensamento sobre ela, dentro de um texto literário.

Retomando, e finalizando, a relação intermediária em Valêncio através do “Minha mãe morrendo”, julgo importante dar pelo menos um exemplo de como esse movimento se dá no campo mais específico da relação literatura-imagem. Em discussão iniciada em 2018, afirmei que grande parte do efeito causado pelas imagens na narrativa se dava na tentativa de certa ampliação das possibilidades sensoriais levantadas pelo texto escrito, como se o autor desejasse, ou levantasse a possibilidade, de que o leitor pudesse não só ler sobre a cena que o menino viveu, mas pudesse, vê-la, ou ver algo que se parecesse com ela, sentir o choque que o menino sentiu, ou, por vezes, imaginar o cheiro que a cena possuía. Como todas essas categorias, cheiro, espanto, assombro, medo, são do imaginário e da sensibilidade do menino, as imagens contribuiriam, então, para aproximar o leitor

da cena e do sentimento do personagem envolvido nela. É o que ocorre, por exemplo, nas cenas abaixo:



**Figura 16** — Imagem que inicia a preparação para a cena do hospital, sem paginação.



**Figura 17** — imagem que antecede a morte da mãe do menino, sem paginação.

Sabendo que a imagem que sucede esta última e compõe a sequência é a Figura 15, percebe-se a construção de um cenário de debilidade extrema da saúde da mãe, que culmina na sala de cirurgia. O menino é obrigado a entrar nessa sala e ver todo o procedimento realizado em sua mãe, o que o traumatiza fortemente. No entanto, para deixar mais clara, de forma a apresentar a cena que o menino teria visto, o autor opta por colocar imagens em nível dos ossos e dos órgãos humanos, de forma abrupta, evidenciando o susto, o medo e o trauma do menino, levando o leitor à sala mesma de cirurgia, utilizando, mais uma vez, e de outra maneira, a intermedialidade como mecanismo de apresentação.

Nessa produção, existem ainda muitos outros elementos analisáveis no sentido da presença da estratégia intermediática de escrita literária. No entanto, como aqui este livro é, apesar de fundamental, também tangente, opta-se por seguir em frente na discussão, partindo, então, para outro autor contemporâneo, que se vale de outras estratégias intermediáticas para construir sua estética de escrita e ultrapassar os limites das mídias, comunicando-se com o paradigma psicanalítico aqui discutido, sendo ele Ricardo Aleixo.

### **Ricardo Aleixo — Literatura intermediática dentro e fora do livro**

Do ponto de vista da relação intermediática, a produção de Aleixo possui dois centros: o que diz respeito às interações dentro do ambiente do livro e o que se refere às interações fora do livro, sendo o primeiro dividido em ainda outros dois grupos, a saber, os textos que têm dentro de si, de forma concomitante, técnicas da literatura e das artes visuais e aqueles que geram textos onde as duas linguagens são postas em contato deixando mais evidente as características específicas de cada uma. Partamos das interações dentro do suporte impresso em direção às demais.

Dentro das produções impressas de Aleixo, é possível perceber um número bastante extenso de temas, estéticas e técnicas de escrita postas em contato. Do ponto de vista destas últimas, percebe-se até a utilização de modelos de escrita baseados nos sonetos de maldizer típicos da literatura produzida no Brasil do século XVII, por exemplo, assim como métodos de escrita intimamente relacionadas com o período concretista e, em certa medida, pós-concretista, portanto intermediáticos. É o que pode ser percebido no poema *poética*, de 2002.

## Poética



Figura 18 — *Poética*, p. 67.

No poema em questão, existe uma sentença central, “construir sobre ruínas”, cujas letras que a compõe são colocadas espacialmente embaralhadas, sobrepostas e de maneira a apresentar uma espécie de canteiro de obras ou coisa semelhante, repleto de ruínas e escombros. Com isso, vai surgindo um sem fim de palavras que se relacionam com o título, que, por sua vez, sugere um poema sobre o fazer poético na visão do eu lírico e, pode-se dizer, nesse caso específico, até com o autor. Surgem palavras como “ruir”, “roubar”, “trair”, dentre outras, que figuram como elementos que devem, segundo essa poética, estar presentes na (des)construção do poema e do texto literário. Além disso, é a disposição das letras no papel que dá a ideia de que “o poema está ruindo”, se desintegrando de alguma maneira, ao passo que se constrói, o que se comunica diretamente com a perspectiva intermediária aqui trabalhada e com o desejo de rompimento do limite literário. Há também o fato de que o poema começa e termina com a partícula “const-”, o que sugere ciclicidade.

Dentro desse poema, do ponto de vista da intermedialidade, é flagrante a relação das mídias visual e escrita trabalhando em um mesmo objeto estético

simultaneamente, sendo que boa parte das leituras possíveis do poema se encontram levantadas pelas estratégias prototípicas da linguagem visual. É o que ocorre com a disposição das letras no papel, com o embaralhamento das letras, sugerindo a apresentação anteriormente citada, todas estratégias advindas das linguagens visuais.

Outro exemplo da utilização de estratégias intermediáticas para a construção do poema, gerando o mesmo tipo de objeto citado acima, encontra-se no poema *Ñamandu*, também de 2002.

### Ñamandu

p r i m e i r o a  
 f l o r d e u s  
 q u e s e d e s  
 d o b r a a o s o l  
 d e u s o s o l  
 e m s e u d e s  
 d o b r a r - s e  
 d e f l o r p é  
 t a l a a n t e p é  
 t a l a p r i m e i r o  
 v e r d a d e i r o  
 d e u s c o m o  
 u m d e u s  
 a p o i a d o  
 n a p l a n t a  
 d o s p é s  
 e m s e u  
 d e s d o b r a r  
 - s e d e f l o r  
 p r i m e i r o

**Figura 19** — *Ñamandu*, p. 49.

Assim como no poema anterior, inclusive na relação com a estética concretista, neste texto, as leituras, principalmente as visuais, relacionam-se diretamente com o título, que, nesse caso, faz referência ao mito indígena do *Ñamandu*, que seria o deus mais importante da mitologia Guarani, não contendo forma definida, sendo anterior inclusive ao surgimento do universo e o responsável por sua criação. Assim sendo, *Ñamandu* seria o criador maior dessa mitologia, sendo inclusive pai de todos os outros deuses e entidades da floresta (Clastres, 1990).

Textualmente, a forma que o autor utiliza para trazer o Ñamandu ao corpo poético é justamente por estratégias visuais, através da utilização de uma disposição do poema que insinua uma disposição em colunas, simultânea à organização tradicional do sentido da leitura, sendo a primeira muito organizada para ser o mais reta possível ao passo que, ao longo das demais, essa retidão diminui. Essa estratégia se comunica diretamente com o mito do Ñamandu, no qual ele executa um desdobrar-se frequente, presente no texto, de onde surge a criação. Esta primeira coluna, a reta, figura como a coluna primeira, ou seja, aquela de onde saem, visualmente, todas as demais, todas diferentes entre si, porém todas compondo o universo (do poema), cada uma com sua função.

Outro recurso utilizado é o ressaltar, através do negrito, também passível de leitura como técnica visual, de determinadas palavras do corpo do poema que, lidas separadamente dele, compõem um outro poema<sup>13</sup>, como se o universo (do poema) fosse criado por essa coluna primeira (Ñamandu), ao passo que a energia (poética) que o criou estivesse presente sempre dentro dele. A coluna primeira de caracteres cria o universo do poema que, por sua vez, contém a coluna que a criou além de todas as formas de vida, em paralelo com o Ñamandu, que cria o universo e está presente em todos os seus aspectos e estruturas.

Por fim, outra estratégia, mais específica, é utilizada no texto no sentido de apresentar seu tema, ou uma de suas sensações, sendo ela a presente nos versos “de flor **pé/ tala ante pé/ tala** primeiro”. Ampliando o caráter sensorial deste fragmento, que diz do crescimento gradativo do “desdobrar-se de flor” do deus, Aleixo se preocupa em separar grandemente as palavras que compõem o verso marcado com negrito, apresentando a vagarosidade do processo, exercido na possível leitura respeitando esse espaçamento. Além disso, o faz separando as palavras em negrito em dois grupo: “tala/tala”, postas exatamente uma sobre a outra, e um que toma forma de um triângulo formado pelas palavras, e pela expressão popular que sobra, “pé/ante/pé”, que significa “devagar”, “lentamente”, “cuidadosamente”, não querendo ser percebido.

---

<sup>13</sup> deus/ que se des/ dobra ao sol/ pé/ tala ante pé/ tala/ como/ um deus/ em seu/ desdobrar/ -se de flor.



Ainda nos atendo ao suporte do livro, há uma outra estratégia de criação literária frequente na produção de Aleixo que relaciona a literatura e a imagem, só que agora postas em contato de forma menos indissociável. O autor aciona fotos e fragmentos dessas mesmas fotos de seu acervo pessoal em algumas produções e durante todo o *Modelos Vivos* (2010) como querendo estreitar a relação entre si e o “eu” do texto. É o que ocorre no poema “O peixe não segura a mão de ninguém” abaixo, no qual o autor, após o poema, insere uma foto de família que mostra o que seriam seu pai, segurando um peixe enorme recém pescado, e se avô, que o segura pela mão, além de um quinto personagem, o homem que tira a foto, que está representado visualmente por sua sombra, que vasa na foto:

### **O peixe não segura a mão de ninguém**

O quarto é um peixe. Três não são peixes. São homens, isto se vê. Nenhum dos três que não são peixes foi pescado

pelos demais. Desconfio que o peixe foi pescado por um outro que não aparece na fotografia. Um homem. Com

uma câmera fotográfica. O peixe está morto. Não compreende que foi fotografado, morto como parece estar. No tempo em

que foi batida a fotografia, todos, menos o peixe, estavam vivos. O menor de todos ainda não fizera filhos em ninguém. Era,

ele próprio, filho. Um dos dois feitos por um dos outros dois. Que também eram filhos. De pais que não apareciam na

fotografia. E que também eram pais de filhos fora da fotografia. O que segura o peixe era pai do menino de quem o outro dos

dois mais velhos segurava a mão. O menor de todos (menor até do que o peixe dado como morto, porque ostentado como um

troféu e suspenso por um anzol) tinha uma irmã. Mesmo não aparecendo na fotografia, a irmã do menino era filha do que

segurava o peixe. Não se sabe se o peixe, que também era filho, tinha filhos. Nem se o outro homem, o que segurava a mão do

filho do homem que segurava o peixe morto, tinha seus próprios filhos, crescidos de sua própria porra. O peixe foi comido por

Figura 20 — *O peixe não segura a mão de ninguém 1*, p. 147.

alguém que não aparece na fotografia. E por sua família. Não a do peixe, mas a de quem o fotografou. A família do pai que segurava o peixe não comeu nem a mais minúscula lasca do peixe. A família do outro homem, se é certo que ele tinha uma, tampouco provou do peixe. Dos quatro que aparecem na fotografia, nenhum sorri. Nem diz palavra. O peixe tem a boca aberta. A fotografia comprova o que se diz: que peixes morrem pela boca. As bocas dos três que não são peixes estão cerradas. Por elas não escorrem nem sorrisos nem palavras. São três bocas silenciosas. Três silêncios de ouro. Quatro, com o do peixe. Que está com a boca aberta. Cinco, com o do homem que fez a fotografia. A sombra dele se projeta sobre o corpo do homem que segura a mão do filho do homem que segura o peixe. O peixe, decerto porque está morto, não segura a mão de ninguém. Dos homens, o menor de todos é o único que escreverá um dia sobre o tempo longínquo em que se posava para fotografias com um peixe morto suspenso por um anzol. O peixe está alheio a tudo o que seu olhar morto já não é capaz de ver. Peixes não escrevem. A maioria dos homens também não. Alguns homens escrevem sobre peixes e homens que pescam peixes para exibi-los como troféus. Uma fotografia é uma forma de pescar pessoas, pensa o menino. Numa fotografia todos parecem mortos, pensará ainda o menino quando já for, não mais um menino, mas o pai de algum

Figura 21 — *O peixe não segura a mão de ninguém 2*, p. 148.

menino ou de alguma menina. Um dos quatro na fotografia talvez seja eu. Eu não sou o/um peixe. Ele, o peixe, já havia sido pescado e exibido como um troféu naquele tempo. Eu não sou um troféu. Nem sou os outros dois que aparecem na fotografia. Nem é minha a sombra que repousa para sempre sobre o que parece ser o mais velho dos que aparecem com nitidez na fotografia. E que nunca serão totalmente peixes, mesmo depois de mortos. À mãe dos filhos peixes, minha mãe, aprendi que só devo pedir, agora, quando já não sou o menor de todos, o seguinte benefício: que peixe morto algum se pareça comigo quando a morte vier me pescar.

**Figura 22** — *O peixe não segura a mão de ninguém 3*, p. 149



**Figura 23** — recorte da imagem à qual o poema se refere, p. 2.



**Figura 24** — Imagem sobre a qual o poema se refere, p. 159.

É impossível não atentar para o teor autobiográfico ou autoficcional com este texto, já que se sabe que a foto pertence ao arquivo pessoal do autor e pela própria pessoa do texto oscilar entre uma espécie de observador da fotografia e um “eu” que se vê nela. No entanto, essa observação, neste texto, terá de esperar um pouco. O que vale a pena ressaltar, do ponto de vista da intermedialidade, é que a existência mesma da discussão a respeito de uma fotografia e a necessidade dela estar inserida no corpo livro — e do poema — por si só, já configura a existência de dois referenciais midiáticos distintos para a formação de sentido. Além disso, esta pode ser lida como uma das formas mais diretas de apresentação, já que seria possível escrever o poema a respeito de uma imagem que não foi vista pelo leitor, o que o obrigaria a imaginar a foto. No entanto, o autor opta por mostrar a foto e, além disso, um recorte específico do menino presente nela, a fim de apresentar ao leitor exata e precisamente o tema sobre o qual o texto escrito se refere.

Além desta, há a leitura de que, de certa maneira, o poema se alicerça na fotografia, visto que a descreve, e esta, por sua vez, direciona uma realidade

existente à descrição textual, que gera sempre os mais variados formatos e leitura quando lida por mais de um leitor. Nesse sentido, compreende-se que imagem e texto escrito trabalham juntos no sentido de apresentar ao leitor a foto e a cena descritas, bem como, assim como em Valêncio, dar a ver da maneira mais real possível, inclusive contando com a camada sensorial da realidade, as leituras que o próprio personagem tem da cena e da foto.

Nesta fase do trabalho, passamos ao outro grupo de possibilidades de interação midiática presente na produção de Aleixo, sendo aquela que se realiza fora do suporte do livro, mas sem necessariamente se afastar da mídia literatura. Tratando-se desse aspecto da produção literária desse autor, uma das produções que mais imediatamente salta aos olhos é o *Poemanto*<sup>14</sup>, sendo ele um manto repleto de escritos poéticos que é vestido pelo autor quando este performa. Como as vestimentas do Bispo do Rosário e os parangolés de Hélio Oiticica, o *Poemanto* se instaura no campo da performance, do movimento, através de um dos níveis mais radicais da utilização do corpo para a produção de sentido.

---

<sup>14</sup> Por se tratar de algo que produz sentido no campo da performance e do audiovisual, para trazer maior clareza do que se diz aqui, segue link de um dos trabalhos do autor utilizando o *Poemanto*: <https://www.youtube.com/watch?v=FyoJianxCJc> .



**Figura 25** — foto do poemanto sendo performado 1, p. 84.



**Figura 26** — foto do poemanto sendo performado 2, p. 90.

As imagens acima dão conta do registro, em livro, do momento da performance do *Poemanto* por Aleixo, que consiste na utilização de um pano preto repleto de palavras escritas que vestem o autor, que se movimenta com interação entre música, corpo, poesia e, por vezes, audiovisual, já que uma das estratégias de comunicação *Poemanto* é através de vídeos<sup>15</sup>. Do ponto de vista da

---

<sup>15</sup> Como o que se encontra neste link, por exemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=BgsZuz6Q>.



intermedialidade, o “Poemanto” pode ser lido como uma das mais ousadas produções que se valem do trânsito entre linguagens na contemporaneidade, visto que, por causa dos textos, o manto não tem apenas status de indumentária e, por causa do manto, o poema ganha movimento real, para fora da página, suscetível às intempéries do lugar onde o poeta se apresenta, do tempo, do clima, do vento que gera seu movimento e, principalmente, dos movimentos do artista, enquanto performer. Assim sendo, o *Poemanto* configura-se como uma produção de linguagem que coloca diversas mídias, técnicas e tempos em contato simultaneamente, fazendo com que as leituras dessas múltiplas interações sejam as mais variadas possíveis.

Além desse múltiplo contato intermediático, e por causa dele, é perceptível o interesse do autor em romper, ou mais precisamente, em ultrapassar os limites das linguagens que coloca em contato, ou ainda em criar um objeto de arte que contenha todas essas mídias. Intenções à parte, fato é que o deslocamento dessa visão quase geográfica da arte e da literatura está presente no trabalho desse artista de maneira proeminente e, aparentemente, consciente, a julgar, por exemplo, por fragmentos de poemas seus a respeito do poemanto, como:

2  
 Movendo-me ali,  
 na exiguidade espacial  
 das efêmeras formas escultóricas  
 produzidas pelas corpografias  
 que improviso,  
 tenho vivido situações que,  
 por ultrapassarem  
 a dimensão da performance  
 (como gênero artístico),  
 projetam-me numa zona  
 de percepções expandidas,  
 em nada semelhantes a  
 experiências vivenciadas  
 no cotidiano.

**Figura 27** — fragmento de poema sobre o poemanto, p. 85.

Neste fragmento, fica evidente a busca do autor em ultrapassar, — termo caríssimo aqui — como ele mesmo diz, “a dimensão da performance”, o que será feito, unido a outras estratégias, através da utilização de outras linguagens, como a literária, a

musical e a audiovisual, para fazê-lo, o que implica, necessariamente, uma ultrapassagem no limite de cada linguagem utilizada no contato.

Além do “Poemanto”, pensando na produção literária “extra livro” do autor, Aleixo tem ainda uma série de trabalhos performativos nos quais a intermedialidade e o rompimento com o limite mostram-se centrais. Na zona de fricção entre a literatura, a música, o cinema, a dança e a performance, Aleixo tem apresentações como o “Boca também toca tambor” e o “Nem uma única linha só minha”<sup>16</sup> — onde são usados inúmeros plugins e efeitos sonoros específicos de manipulação do som, como *delays* e *reverbs* —, nas quais essas mídias se entrelaçam entre si, e das mais variadas maneiras, para a produção de sentido. Essas estratégias nos servem muito aqui para deixar clara a variedade gigantesca de mecanismos intermediários possíveis no sentido de ultrapassar, em qualquer camada de interação possível, os limites das mídias e das linguagens.

Do ponto de vista da teoria psicanalítica que pensa a sociedade contemporânea como perpassada, e estruturada, em certa medida, pela nova economia psíquica do imperativo de gozo, marcada pela queda do nome-do-pai lacaniano, a ultrapassagem dos limites e a apresentação, em lugar da representação, assumem lugar de centralidade na vida e na produção do sujeito que compõe esse arranjo de vida social. Como a produção literária está dentro do espectro de criação possível do sujeito, interpelada pelas nuances e especificidades do tempo no qual ele se insere, é de se esperar que ela seja atingida pelos traços que compõem a economia psíquica desse tempo. Este capítulo tem por função dar conta de parte da interferência do imperativo de gozo enquanto paradigma psíquico, a saber a que se refere ao rompimentos dos limites artísticos e literários propostos, e já muito remexidos, ao longo dos anos, mas, agora, tendo essa estratégia de escrita, principalmente através da intermedialidade, como critério de centralidade da produção literária para um grupo grande de autores e de estéticas de escrita.

No entanto, essas não são as únicas estéticas perpassadas, nem os únicos aspectos abordados, por essa mudança de paradigma psíquico. Há ainda outros, que

---

<sup>16</sup> Links para as apresentações: “Boca também toca tambor” - [https://www.youtube.com/watch?v=LALA\\_0GbfQg](https://www.youtube.com/watch?v=LALA_0GbfQg) ; “Nenhuma única linha só minha” - <https://www.youtube.com/watch?v=U-WnR-aNRnM> .

se relacionam com outras camadas e efeitos da queda do nome-do-pai, tais como certa exacerbação narcísica, a mudança das regras do jogo na relação público/privado, o aumento do interesse pelas narrativas que, em certa medida, se comunicam com elementos da realidade do autor que constrói determinada produção literária, dentre outros aspectos. Nesse sentido, seguindo a segmentação feita anteriormente que trata das estratégias de escrita mais proeminentes no período recortado, avançamos agora para um outro grupo de produções literárias, que se centram, ou flertam, justamente como esse outro traço da literatura contemporânea brasileira: as produções que têm níveis distintos de interação com traços biográficos, autobiográficos ou autoficcionais.

#### **4. Imperativo de gozo e narrativas de teor biográfico**

## Biografias e autobiografias

Como dito anteriormente, as estéticas literárias que produzem ou flertam com certo teor biográfico — ou confessional — não são inéditas na literatura brasileira, mas tomam, no recorte cronológico aqui recortado, um dos polos de centralidade. No mesmo sentido, e no mesmo período, para os psicanalistas contemporâneos que advogam a respeito da nova economia psíquica do imperativo de gozo, há dois movimentos, sendo o de intensificação no interesse pela vida privada de alguém, e de várias pessoas — pela história de vida, ou pelo cotidiano dos sujeitos — e o da necessidade de expor esses mesmos elementos da própria vida privada, ou seja, um jogo que se dá no campo de certa ressignificação dos ambientes público e privado. Tudo isso está atrelado ao traço narcísico, essencial para a formação da psique, outro aspecto exacerbado na queda do nome-do-pai, que nesse contexto se torna um dos maiores pontos de interesse, visto que a estrutura psíquica que cai, diz, em diversos momentos, sobre a formação do “eu”. O que se propõe neste capítulo é, justamente, observar de que maneiras essas premissas citadas, a literária e as psicanalíticas, se comunicam, no que se refere à produção literária contemporânea brasileira, pensando suas aproximações e distanciamentos.

O mercado de narrativas biográficas, tendo esse teor de “realidade” da vida de um sujeito sendo abordado em diversos níveis, experimenta já há muito tempo um enorme crescimento tanto de produção quanto de consumo. Longe de querer entrar no debate sobre a origem desse crescimento através da questão “se produz mais porque se lê mais, ou se lê mais porque se produz mais?”, que nada mais é do que uma especificação adaptada da questão “quem nasceu primeiro, o ovo ou a galinha?”, aqui interessa algo bastante mais diretamente observável: por diversas razões, relacionadas inclusive ao tipo de interferência do biográfico no texto, a produção que tem como personagem ou referente primordial um sujeito real, com CPF e endereço, ou que joga com isso, adquiriu, ao longo do período aqui recortado, enorme importância literária, acadêmica e de consumo.

O mercado de biografias, por exemplo — já exemplificando a afirmação feita acima de que o aprofundamento do tom biográfico, em parte, direciona o tipo de texto e seu público mais proeminente —, cresceu muito no que diz respeito às histórias de vida pessoais e profissionais de grandes artistas, cientistas, políticos e de personalidades religiosas. Essas biografias, geralmente estão ligadas a grandes

narrativas de sucesso empresarial e financeiro, ou à compreensão de algum período histórico por outro ponto de vista, ou ainda ao acesso a detalhes da vida pessoal de algum líder da religião à qual o leitor tenha curiosidade, ou seja, como tema de interesse, ainda que tangente. (Folha de São Paulo, 2018; Portal R3, 2020 *et al.*).

Além do interesse pela vida privada dessas personalidades, há ainda o fator da possibilidade de uma biografia ser, ou não, autorizada pelo biografado quando este ainda está vivo, sendo que a ausência dessa autorização geralmente causa um tom de “pode haver no texto algum segredo sobre a vida dessa personalidade que ela não quer que o público saiba”, o que, geralmente, tende a “apimentar” a venda e a publicidade dessa biografia, garantindo a ela certo teor de espetacularização. Foi exatamente o que ocorreu, por exemplo, no Brasil, na ocasião da publicação da biografia não autorizada de Roberto Carlos, em 2007, que chegou a gerar uma disputa judicial a respeito de permissão de sua venda no país, o que aguçou drasticamente a curiosidade de grande parcela da população interessada no livro e na carreira deste, que é um dos mais famosos artistas da música popular brasileira (G1, 2013; G1 2015).

Além das produções biográficas propriamente ditas, nas quais um biógrafo produz uma biografia sobre uma personalidade, há ainda a produção das autobiografias, nas quais o próprio biografado é o biógrafo do texto. Nesses casos, o que geralmente conta como um dos maiores atrativos do texto é justamente a possibilidade dele conter “a real verdade” sobre a vida do personagem, já que ele, tendo estado presente, óbvio, em todas as fases da sua própria vida, em todos os dias de gravação dos seus discos, em todos os dias de escrita de seus livros etc., seria, por esse raciocínio, a pessoa mais indicada para dar o maior número de detalhes, inclusive os mais profundos e afetivos, sobre os fatos relevantes de sua própria vida.

Nesse sentido, há ainda a possibilidade de acesso, por parte do leitor, das visões das próprias personalidades, ou dos próprios personagens, sobre os momentos de sua vida e/ou carreira que ele julgou necessário abordar. No Brasil, algumas autobiografias fizeram imenso sucesso, tais como *Verdade Tropical*, 1997, de Caetano Veloso, *Hippie*, 2018, de Paulo Coelho (que flerta fortemente com a autoficção, que será abordada com mais detalhamento mais à frente) e *O Doce Veneno do Escorpião*, 2005, da ex-garota de programa Rachel Pacheco, conhecida

popularmente como Bruna Surfistinha, que, devida a sua repercussão, chegou a virar filme e proporcionou a escrita de outras três autobiografias da autora.

## Narrativas da memória

Voltando ao tom acadêmico, abandonando o tom um pouco mais jornalístico desses últimos parágrafos, acredito ter me feito claro com os comentários feitos acima no sentido de evidenciar o quanto o papel das narrativas de teor biográfico avançou drasticamente no contemporâneo brasileiro, principalmente a partir dos anos 2000. Para além disso, entretanto, é importante ressaltar a presença e a relevância da chamada narrativa da memória nessas produções, sejam elas biográficas, autobiográficas ou autoficcionais. Como dito acima, grande parte do interesse do público leitor de narrativas de teor biográfico é a “certeza” de que, ao ler esse texto, se estará diante da “verdade” ocorrida na vida do biografado — ou do autor, no caso da autoficção. No entanto, essa “verdade” é, além de tudo, um tipo de criação narrativa perpassada pela lembrança, pela invenção e pelos traços que a memória acrescenta e apaga ao longo dos anos, se instaurando, portanto, em um lugar que é, em certa medida, ficcional, literário, narrativo. Walter Benjamin, no texto “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de 1936, aborda esse tema da seguinte maneira:

Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica. Esse nome chama atenção para uma decisiva guinada histórica. Se o registro escrito do que foi transmitido pela reminiscência — a historiografia — representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às várias formas épicas [...], sua forma mais antiga, a epopeia propriamente dita, contém em si, por uma espécie de indiferenciação, a narrativa e o romance. [...] Assim, por exemplo, nas invocações solenes das Musas, que abrem os poemas homéricos. O que se prenuncia nessas passagens é a memória perpetuadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador. [...] Em outras palavras, a *rememoração*, musa do romance, surge ao lado da *memória*, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na *reminiscência*. (BENJAMIN, 1987, p. 211. Grifo do autor).

Benjamin, nesse trecho, trata da presença de algo sempre ligado à memória, ou à rememoração, ou à reminiscência para o processo de alguma produção narrativa, inclusive a da história enquanto ciência. Isso, aqui, é de extrema importância, porque corrobora a percepção de que até as narrativas biográficas e autobiográficas, por serem narrativas, ou narrações, sobre uma pessoa ou período,

inevitavelmente estarão estruturadas dentro de um campo, relativa e simultaneamente, limitado, pelo alcance da memória, e infinito, pelas possibilidades criativas e de supressão que esta possui. Ainda sobre sobre isso, e de maneira mais direta, Janaína Amado afirma:

A memória torna as experiências inteligíveis, conferindo-lhes significados. Ao trazer o passado até o presente, recria o passado, ao mesmo tempo em que o projeta no futuro; graças a essa capacidade da memória de transitar livremente entre os diversos tempos, é que o passado se torna verdadeiramente passado, e o futuro, futuro (AMADO, 1995, *apud* EWALD, 2008, p.132).

Seguindo esse raciocínio e já preparando o terreno para o próximo passo, é perceptível o teor de ficção presente nas narrativas biográficas, que permite que se construa a leitura de um autor sobre a vida ou a obra de alguém, ou ainda de um período histórico, isso podendo ser feito de inúmeras formas, como nas biografias citadas acima. No entanto, pensando as produções perpassadas por certo teor biográfico, há um outro segmento, que aqui interessa muito mais, sendo ele o da autoficção, que diz respeito ao movimento contrário: certo teor biográfico dentro de narrativas ficcionais, direcionado por uma gama gigantesca de possibilidades de estratégias de escrita literária.

Dentro da literatura contemporânea brasileira, há uma quantidade considerável de produções literárias autoficcionais, cada uma delas utilizando diferentes estratégias de escrita e níveis variados de entrelaçamento entre o biográfico e o ficcional, como por exemplo os trabalhos de Judith Grossman, Silviano Santiago, Milton Hatoum, Valêncio Xavier, Ricardo Aleixo, já lidos aqui por outras perspectivas de leitura, Ricardo Lísias, dentre muitos outros, sendo que, neste textos, serão abordadas mais detidamente algumas estratégias autoficcionais destes três últimos autores. No entanto, antes da leitura mais detalhada dessas estratégias de escrita, faz-se necessário uma explanação sobre através de que maneiras essa estética literária comunica.

## **Autoficção**

A autoficção, descrita como tal, surge a partir do fim do séc. XX (Figueiredo, 2010), e tem se tornado cada vez mais frequente enquanto mecanismo de escrita literária contemporânea brasileira, principalmente nos últimos vinte anos. Criado por Serge Doubrovsky, o termo, em uma de suas primeiras descrições — se

não sua primeira —, já permite o acesso a grande parte dos jogos literários que articula, bem como sua relação com outras narrativas perpassadas por certo teor biográfico. Sobre isso, o próprio Doubrovsky, no prefácio de seu texto autoficcional intitulado *Fils* (1977), afirma:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música (DOUBROVSKY, 1977, p.10).

Em um contato superficial com esta estética de criação literária, o que primeiro se mostra evidente é certa relação com a “vida real”, daí o questionamento do autor, que antecede a tipificação da escrita (“Autobiografia? Não”). Seja um período da vida de um personagem e de seu autor, ou um lugar onde a narrativa se desenrole, como a cidade natal ou a escola, ou até mesmo o nome, na autoficção, personagem e autor partilham entre si diversos elementos similares (“Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais”). Isso já demonstra, de saída, certo tom autobiográfico nas narrativas autoficcionais, perigoso para o leitor de olhar menos atento, ávido por colher informações pessoais daqueles autores por quem se interessa, visto o jogo denso e imbricado que estas duas instâncias, “real” e “ficcional”, também flutuantes, realizam. O objetivo na autoficção não é a verdade. Dito de outro modo: o sufixo do vocábulo pesa muito menos que seu radical, centro do termo e do mecanismo de escrita (“por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem”).

Sobre essa estética literária e seu funcionamento, alguns mecanismos de escrita são fundamentais para sua produção e observação, dentre eles, alguns já trabalhados aqui, como a disposição de extrapolar, relativizar, alargar ou, até mesmo, destruir limites convencionais do texto literário. Essa perspectiva por si só já retoma e se comunica diretamente com um dos elementos da nova economia psíquica aqui trabalhada, pela perspectiva do rompimento da ideia de limite, sendo uma das formas de observar a autoficção em cotejo com as perspectivas psicanalíticas trabalhadas aqui a respeito do contemporâneo. A esse respeito, Silviano Santiago, tratando da autoficção, afirma:



Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as *margens* em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa (SANTIAGO, 2008, p. 174. Grifo do autor).

Nesse sentido, do ponto de vista da relação entre a produção literária contemporânea brasileira e a mudança do paradigma psíquico da contemporaneidade, a relação aparece a olhos vistos e se relaciona diretamente com a perspectiva psíquica que compõe os parâmetros de especificidade da produção e do consumo dessa literatura nesse período. No entanto, essa estética literária se comunica com a concepção psicanalítica aqui abordada por ainda outros meios,

A relação entre aspectos da autoficção e a teoria psicanalítica vem muito de termos muito caros às duas escritas, como “eu”, (auto)“imagem”, no sentido do reconhecimento de si, “identidade”, “ficção”, “narrativa”, dentre muitas outras. Um exemplo bastante elucidativo dessa afirmação está em uma das comunicações de Lacan, na ocasião do XVI Congresso Internacional de Psicanálise, em 1949, na qual afirma, ao falar da estruturação do “eu” através do *imago*, — componente essencial da formação da identidade, da vida em sociedade e dos paradigmas do recalque e do imperativo de gozo — que:

[...] o ponto importante é que essa forma situa a instância do *eu*, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irreduzível para o indivíduo isolado – ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de [*eu*], sua discordância de sua própria realidade (LACAN, 1998, p. 98. Grifo do autor).

Este trecho, para além da relação mais imediata estabelecida pelo uso da palavra “ficção”, se relaciona com a autoficção do sentido do jogo entre aquela e a “realidade”, também elaborada por um profundo jogo entre o que há nela de sensorial, de inconsciente, e de narrativa da memória, ou, nas palavras desse autor, de “discordância de sua própria realidade”. Por ser diretamente relacionada com a ideia de *imago* – que diz do que surge a partir do contato do sujeito com sua imagem no espelho e que constrói um “eu”, anterior ao “eu” social – a ficção à qual Lacan se refere é algo que estará sempre presente e em conflito com o que o sujeito

identificará como “eu” e como “realidade”. Nesse sentido, o jogo autoficcional pode ser lido como aquilo que não só permite o questionamento a respeito da, e da ideia mesma de, realidade como, dentre outras coisas, a recriação de uma subjetividade, em níveis e instâncias distintas do texto não autoficcional, em relação à visão do “eu” social do artista e do leitor – jogo que compõe, sob o ponto de vista do pensamento lacaniano de *imago*, a afirmação e o reconhecimento do “eu”. Silvano Santiago alerta para essa possibilidade quando diz:

Os dados autobiográficos percorrem todos meus escritos e, sem dúvida, alavanca-os, deitando por terra a expressão meramente confessional. Os dados autobiográficos servem de alicerce na hora de idealizar e compor meus escritos e, eventualmente, podem servir ao leitor para explicá-los. Traduzem o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam e os da existência que me conformam. (SANTIAGO, 2008, p. 173-174).

Apesar da existência evidenciada de inúmeros termos relacionáveis entre a psicanálise e a autoficção, neste momento — inclusive pelo desejo e pela necessidade de escrever um texto dentro de determinados direcionamentos e de escolhas de escrita que respeitem certo tamanho, alguma objetividade e, principalmente, um bom fôlego de leitura —, aquele que terá atenção mais detida nestas linhas será o teor narcísico que essas narrativas possuem. Para dar início a este cotejo de campos de escrita, julgo importante lembrar que, para a psicanálise, pode-se dizer que o adjetivo “narcísico” substitui, quase como regra, a locução “do eu especular”, ou seja, do “eu” ainda individual, do “eu” relacionado ao *imago* da fase especular, que, como metáfora, diz a respeito a como o sujeito se enxerga e àquilo que a ele “pertence”, por sua conquista, filiação ou descendência, por exemplo — seu pai, sua mãe, seu carro, sua rua, seu filho etc. Nesse sentido, o termo em questão não diz de algo pejorativo ou relativo à acepção que o senso comum atribuiu ao termo “narcisista”, por exemplo, mas sim a um dos elementos essenciais da formação da individualidade, da vida em sociedade e da elaboração da psique humana. Além disso, como a autoficção faz frequente e profundamente, este narcísico aqui trabalhado permite não só a utilização desse “eu” para ampliar possibilidades temáticas e discussões teóricas, como religa e reinterpreta, por outros caminhos, a subjetividade criadora e a realidade que a cerca, proporcionando ainda todo um jogo específico de linguagem para a escrita literária.

Para a perspectiva psicanalítica da economia psíquica do imperativo de gozo, houve, gradativamente com o passar dos anos e com os avanços das especificidades da sociedade contemporânea, um acentuamento drástico no interesse daquilo que se refere a um “eu”, a uma pessoa “real” e à forma como ela vive. Aliado a isso, esse campo de saber percebe também que não basta criar e consumir narrativas de pessoas reais, através dos meios de comunicação de massa, revistas, redes sociais etc., mas também é fundamental, quase compulsória, a exposição da sua própria narrativa narcísica. Para além das práticas sociais contemporâneas de comunicação, segundo essa perspectiva teórica ressalta também o traço individualista do sujeito que compõe a sociedade onde vigora o imperativo de gozo. A esse respeito, o autor Marcos Pessoa trata diretamente da relação entre a instauração do imperativo de gozo e a característica narcísica do sujeito como consequência do processo:

Apesar de ser um assunto polêmico, a ideia do declínio do pai na atualidade, dialoga-se, aqui, com a vertente que considera que surge, hoje, uma nova economia psíquica baseada na fragmentação do pai simbólico, aquele que representa a Lei, e no imperativo de gozo a qualquer custo, culminando em uma sociedade de características hedonistas e narcísicas (PESSOA, 2016, p. 172).

Com essas características a respeito da presença de uma acentuação narcísica na composição e na produção do sujeito contemporâneo, entra em jogo também uma reinterpretação da relação entre o público e o privado. Muito nítido nas redes sociais, por exemplo, é perceptível no contemporâneo o campo entrelaçado entre a narrativa individual do sujeito e a necessidade de sua exposição, o que coloca as duas categorias em ambientes de ressignificação. Melman aponta para isso muito nitidamente quando diz:

Hoje a questão é exhibir. O que se chama de gosto pela proximidade vai tão longe que é preciso exhibir as tripas, e o interior das tripas, e até o interior do interior. Não há mais limite algum à exigência da transparência. A surpresa são essas transmissões televisivas que reúnem um público leigo para debater uma questão extremamente delicada ou íntima, por exemplo a sexualidade depois dos sessenta anos, um tema certamente apaixonante: as pessoas se desnudam diante das câmeras como um impudor que não seriam forçosamente capazes de manifestar no consultório de um médico (MELMAN, 2003, p. 23).

Um movimento semelhante ocorre nas produções autoficcionais, porém direcionado pelos anseios e possibilidades de escrita que se abrem com esse contato e sem a mesma intensidade, obviamente, havendo, além disso e como exemplo, a possibilidade de, simultaneamente, oferecer dados de realidade à narrativa e ficcionalizar a realidade.

Como dito anteriormente, duas das três produções observadas neste capítulo já foram usadas neste texto para fins de observação de outros aspectos literários também presentes em suas linhas que se relacionam com a perspectiva psicanalítica aqui trazida, sendo elas o “Minha mãe morrendo”, de Valêncio Xavier, e alguns poemas de Ricardo Aleixo. Essa estratégia remete à metodologia de análise aqui escolhida, que preza muito mais pelo flagrante de estratégias de escrita que possam ser lidas como perpassadas pelo imperativo de gozo em alguma de suas variadas vertentes de ação do que pela elaboração de um panorama de estratégias literárias presentes no período aqui recortado ou ainda pela análise detalhada de elementos outros presentes nessas produções, potentes para outras vertentes de observação.

Como, acredito, o fato das produções analisadas neste texto se distanciarem, por vezes bastante, entre si, acredito já ter dado conta da leitura de que essa relação com o imperativo de gozo está presente em todos os momentos da literatura contemporânea brasileira, o que me permite, creio, me manter nas mesmas produções, quando possível. Haverá, ainda, a inserção de um outro autor, Ricardo Lísias, para dar conta de ainda outras estratégias de escrita autoficcionais fora do campo de possibilidades das produções aqui já trabalhadas, o que supre qualquer necessidade a esse respeito.

### **Estratégia autoficcional em Valêncio Xavier**

No momento, porém, retornemos ao “Minha mãe morrendo”, desta vez por sua perspectiva autoficcional. O primeiro traço dessa estética literária presente na narrativa é o menino sobre o qual se conta a história, chamando no texto de “menino Valêncio”. Por ter o nome do autor do livro, o menino é lido como aquele que é o autor quando criança, “aposta” que vai ganhando força ao longo da narrativa muito pela utilização de pronomes possessivos em todos os momentos do texto (“minha mãe nunca me amou”; “minha mãe me puxou”, dentre inúmeros outros). Essa conjunção de fatores tende a construir um cenário no qual tem-se “certeza” de que narrador, autor e menino são a mesma pessoa. No entanto, do ponto de vista da utilização mesma desse tipo de pronominação, abre-se a ambiguidade entre narrador e autor, típica inclusive dos narradores tradicionais, já que esses “minha” citados acima, por exemplo, não necessariamente precisam se referir a estes dois.

Põe-se aí um primeiro jogo, bastante simples, inclusive, estruturado pelo entrelaçamento dos discursos confessional e ficcional, no qual essa aura de ambiguidade e incerteza é construída e explorada durante toda a narrativa. No entanto, há ainda outros mais profundos, que não passam, por exemplo, pela busca quase irrelevante daquilo que “de fato” seria próprio da vida do autor. Um que vale muito a pena ser citado é o que se relaciona — engraçado — a outra estratégia psicanalítica que em nada tem a ver com o que foi dito até o momento sobre esse campo de saber, sendo ela a de dizer sobre algo de si na terceira pessoa, de forma ligeiramente mais impessoal, como quem escreve uma narrativa. O autor — se conscientemente, é irrelevante — joga com essa estratégia no momento em que narra a visão do menino Valêncio, de sua mãe no banho, fazendo-o de maneira a insinuar certo desejo por parte do menino — do narrador ou do autor — em relação a ela, ou seja, tocando no tema do incesto, de enorme complexidade social e psicanalítica. Com isso, de maneira narrativa e/ou confessional, o autor coloca em seu texto o manejo do tema em questão enquanto diz de uma possibilidade de lidar com ele, através da narração impessoal.

Outra estratégia autoficcional presente no “Minha mãe morrendo”, talvez até uma das mais impactantes de todas, e autoficcional em duas linguagens distintas, é a que o autor utiliza na seleção das imagens. As imagens presentes nessa narrativa são das mais variadas naturezas, indo de embalagens de sabonete a imagens que possuem um tom de arquivo pessoal, sendo exatamente estas que se pretende observar agora. Muitas imagens presentes na narrativa têm essa característica, referindo-se ao que seriam a mãe, o irmão, uma tia e alguns amigos do menino Valêncio, o que confere um enorme teor de realidade aos fatos narrados e às possibilidades de leitura dessas pessoas feita pela voz narrativa. Para além desse movimento, as imagens também humanizam, de certa maneira, cada um desses personagens, pelo poder que a imagem tem de aproximar afetivamente pessoas que nunca se viram, no caso estes personagens e o leitor.

Tudo isso é feito de maneira a se ter quase certeza de que de fato aquelas são as pessoas das quais se fala na parte escrita do texto, o que não se sabe ser verdade do ponto de vista autobiográfico, o que não tem absolutamente nenhuma importância. Potente é o fato de que é perfeitamente possível tanto a suposição de que aqueles são de fato os parentes mencionados na narrativa, o que funciona aproximando drasticamente o leitor do menino e do narrador e ampliando muito as

sensações que se tem a respeito do que acontece a cada personagem, porque essas imagens de arquivo são capazes de gerar a sensação de que o leitor de alguma maneira conhece o personagem. Elas, nesse sentido, dão um imenso caráter de humanidade a personagens que podem, tranquilamente, serem absolutamente fictícios. Nesse sentido, o teor confessional do texto aliado às imagens diz tanto sobre a potência de criação de sentido presente nas estratégias autoficcionais quanto das variadas possibilidades de utilização das imagens no texto literário. É o que ocorre, por exemplo, na Figura 16, já trabalhada (rever Figura 16).

Ainda uma última estratégia de escrita autoficcional presente nessa narrativa que aqui vale muito a pena ser mencionada é a presente na cena, já indicando o fim da história, em que o narrador comenta o fato de que nunca saberá explicar o que viu quando abriu a porta do banheiro e se deparou com sua mãe nua e, o que aqui mais importa: o quanto a sua história parece com a do personagem do filme *Minha vida de cachorro*:

o tempo passou/ sem respostas/ o tempo não passa/ quando vi o filme/ Minha  
Vida de Cachorro/ o menino era que nem eu/ a mãe dele igual a minha/ doente  
do pulmão/ presa na cama/ passava os dias lendo livros/ que ele ia buscar para  
ela/ tratava mal o filho/ coisa da doença/ Eu O Profeta Velado/ o que sabe as  
respostas/ e todas as perguntas/ o futuro e o passado/ de todos/ os séculos e  
séculos/ quando abro a porta/ e vi minha mãe/ fêmea nua bela/ não sei nunca  
saberei (XAVIER, 2001, sem paginação).

O filme em questão realmente existe. Foi dirigido por Lasse Hallström, lançado em 1985, e se baseia na novela autobiográfica *Mitt liv som hund* (1983), do sueco Reidar Jonsson, e realmente se parece muito com a descrição feita pelo narrador do “Minha mãe morrendo”, evidenciada acima.

No entanto, o que interessa é perceber que colocar sua vida quando menino no mesmo meio e sob os mesmos termos de um trabalho artístico, cinematográfico, no caso, ainda mais baseado em uma novela autobiográfica, diz muito fortemente da possibilidade da interpretação de que o autor evidencia a leitura da sua vida por si mesmo em termos de linguagem. É quase como se um dos interesses fosse dar a ver o quanto uma vida pode gerar um livro que pode gerar um filme que pode gerar uma vida, real, ficcional ou ambos, como parece ser a do menino Valêncio, saindo ou não do ambiente da linguagem. Esse é um dos mecanismos que o autor utiliza para estabelecer e evidenciar esse jogo bastante imbricado entre confessional e ficcional em sua vida e em sua escrita, deixando cada vez mais turvos os domínios da realidade e da linguagem para seu texto.

## Estratégia autoficcional em Ricardo Aleixo

Outro autor que se utiliza de estratégias autoficcionais de escrita, com as mais variadas finalidades, é Ricardo Aleixo, aqui já citado por questões intermediáticas. No poema “O peixe não segura a mão de ninguém”, presente no capítulo dois deste texto, por exemplo (nas Figuras 20, 21 e 22), é descrita, de maneira à priori simples, uma imagem que só vai aparecer enquanto tal no fim do poema — e do livro também, já que esse poema encerra o *Modelos Vivos* (2010). No entanto, a imagem que se relaciona com o texto escrito pertence ao arquivo pessoal do autor, sendo de fato uma foto de sua família. Pouco importa se aqueles personagens ocupam verdadeiramente os papéis que o texto escrito lhes atribui, mas importam as leituras possíveis nascidas pela inserção desse “detalhe”.

Tanto a construção de certo universo afetivo relacionado aos personagens presentes na imagem e no texto escrito, presente também em Valêncio, quanto o imbricamento entre real e ficcional na visão do artista sobre ambos estão presentes no texto. O menino sobre o qual o “narrador” se refere é e não é, narrativamente, por diversas vezes, a voz que narra, como em passagens como:

Um dos quatro na fotografia talvez/ seja eu. Eu não sou o/um peixe. Ele, o peixe, já havia sido pescado/ e exibido como um troféu naquele tempo. Eu não sou um troféu./ Nem sou os outros dois que aparecem na fotografia. Nem é minha a/ sombra que repousa para sempre sobre o que parece ser o mais/ velho dos que aparecem com nitidez na fotografia (ALEIXO, 2010, p. 149).

Em “um dos quatro na fotografia talvez seja eu”, pode referir-se tanto aos personagens da foto quanto a alguns papéis que estes representam, como troféu, no caso do peixe. É o que fica claro na ambiguidade posta pelo autor no verso “Eu não sou um troféu/ Nem sou os outros dois que aparecem na fotografia”, como quem coloca em jogo os papéis de algo a ser mostrado como símbolo de vitória quando dominado, com o peixe, e nem alguém que, como a maioria dos outros homens, não escreve, como diz em outro momento do poema, colocando-se, a criança, o narrador e o autor, pelo teor confessional que a estratégia possui, no papel de sujeito dividido entre o ordinário e o literário, como seu texto. A esse respeito, a professora Telma Scherer, sobre o mesmo texto, afirma:

Desde o poema que abre o livro, “Modelos vivos movidos a moedas”, há a construção de uma tensão de encontros e desencontros entre a ficção e a realidade, entre a coisa imaginada e a coisa viva, entre o modelo e a cópia, entre o que é e o que poderia ser. [...] Aqui, Aleixo compõe uma tensão entre

o caráter documental da fotografia e o seu (também possível) transporte para o hemisfério do imaginário, com derivações bastante ricas. O plano da objetividade documental é implodido pelo movimento da construção de imagens poéticas sucessivas, que vão somando complexidade à primeira visada da fotografia. É interessante também perceber que a posterioridade da apresentação da imagem ao poema nos joga outros dados para a interpretação (SCHERER, 2016, p. 206-207).

Outra estratégia ligada ao autoficcional presente no poema está nas leituras que a voz narrativa do poema tem em relação aos pensamentos do menino. O autor vem criando todo um ambiente no qual o leitor pode ser direcionado a acreditar indistintamente que essa voz narrativa pertence ao menino sobre o qual ela fala, o que, em teoria, daria credibilidade aos comentários feitos até mesmo aos pensamentos do menino. Só que o autor também joga com isso quando diz, em certo momento do poema: “Uma fotografia é uma forma de pescar pessoas, pensa o/ menino. Numa fotografia todos parecem mortos, pensará ainda o/ menino quando já for, não mais um menino, mas o pai de algum/ menino ou de alguma menina.” O tom do primeiro período do trecho tende a dar certa “certeza” do que o menino teria pensado, como se essa voz rememorasse um pensamento, o do menino.

No entanto, o período seguinte parece fazer uma suposição do que o menino pensará em algum momento do futuro, como se fazem costumeiramente especulação do que as crianças pensarão por membros da família mais velhos, o que, por sua vez, demonstra certa distância entre o narrador e o menino. Nesse jogo, o autobiográfico da imagem se relaciona diretamente com o duplo movimento de ser e não ser o menino, estabelecido pela voz e pelo tom da voz narrativa, o que aumenta de forma potente as possibilidades de leitura e de produção de sentido no texto.

Essa manipulação do que há de sua escrita em sua vida e vice-versa ocorre também muito fortemente no poema *Acima ~ abaixo ~ de um lado ~ e de outro ~ à minha frente ~ e ~ atrás de mim*, a partir do uso, mais uma vez, da estética autoficcional, abaixo:



Acima ~ abaixo ~ de um lado ~ e de outro ~  
à minha frente ~ e ~ atrás de mim

ricardo ~ eu sou ~ filho desde e para sempre ~ de íris e américo ~  
eu sou ~ irmão da minha irmã ~ e das minhas filhas e do meu  
filho ~ pai ~ homem da minha mulher ~ amigo leal dos meus  
amigos ~ e dos meus inimigos ~ leal inimigo ~ eu sou ~  
homem ~ de palavra ~ da palavra que voa ~ eu sou ~ homem que  
voa ~ quando entoa ~ o nome secreto ~ da pessoa ~ que mora  
dentro ~ da minha pessoa ~ eu sou ~ homem-livro ~ sendo  
escrito ~ enquanto vivo ~ como posso ~ eu sou ~ homem capaz ~  
de silêncios ~ do silêncio que flui ~ como água ~ do rio ~  
até o mar ~ e do farto silêncio ~ eu sou ~ água que escava ~ lenta ~  
a pedra imensa ~ bruta suspensa ~ que divide em dois ~ o mar  
oceano ~ eu sou ~ palavra-água ~ eu sou ~ palavra-fogo ~  
que aquece a minha voz ~ e a espalha ~ ao vento ~ como o vento ~  
ainda hoje ~ espalha ~ as cinzas ~ do corpo ~ do espírito ~  
das coisas ~ feito homem ~ no conto ~ que conta ~ o nascimento ~  
do primeiro griô ~ eu sou ~ palavra que ninguém ~ nem bicho  
nenhum ~ jamais pronunciou inteira ~ nem nunca não  
pronunciará ~ eu sou ~ palavra-tambor que ressoa ~ onça ~  
acima abaixo ~ de um lado e de outro ~ à minha frente ~ e atrás de  
mim ~ por onde ando ~ eu sou ~ do lugar ~ em belo horizonte ~  
chamado campo alegre ~ eu sou ~ dos lugares que visito ~  
enquanto por lá estou ~ e depois ~ na boa lembrança ~  
que perdura ~ eu sou ~ homem que ~ certa vez ouviu ~ no timbre  
da kora ~ o aviso sutil de que todos os ~ tempos do mundo ~  
deslocam-se ~ pelas sendas ~ do vasto infinito agora ~ aqui dentro  
da minha cabeça ~ e pelo mundo afora ~ da minha cabeça ~  
em paz ~ eu ~ porque fui quem fui ~ serei quem serei ~  
e sou quem sou ~ estou ~ sendo ~

**Figura 28** — *Acima ~ abaixo ~ de um lado ~ e de outro ~ à minha frente ~ e ~ atrás de mim*, p.71.

A primeira palavra do poema já denota a presença do tom confessional aqui trabalhado: Ricardo. Nesses termos, o poema parece induzir à ideia, que pode ser verdadeira, de que as informações ali colocadas fazem referência ao autor do texto, e não só a um eu poético. Para além disso, a voz do poema descreve alguns elementos de filiação, como nome dos pais e quantidade de filhos, reiterando ainda mais esse movimento. O relato exposto no corpo do poema diz da interpretação dessa voz sobre o que é ser poeta e quais são alguns dos seus interesses poéticos, que se encontram com os do autor, quando observada suas produções.

Nesse sentido, o teor narcísico exacerbado presente na sociedade do imperativo de gozo encontra-se representada, dentro ou não do jogo da autoficção, já que esse poema pode ser, sim, lido como um relato direto do autor a respeito do seu fazer poético e de sua trajetória até o momento. O que interessa, nesse ponto, é a centralidade no “eu”, nesse caso, tanto o especular — forma como o dono da voz que fala se vê —, quanto o social — relacionado à prática que esse “eu” exerce, no caso, a prática poética. Se observado do ponto de vista autoficcional, está novamente presente o jogo realidade/ficção/realidade já evidenciado acima; se não, compreende-se o texto como um relato confessional do autor, de certa forma. Em ambos os casos, o teor narcísico está presente e interessa à leitura, modificando-a, o que insere esta estratégia dentro das possibilidades de criação e de consumo pertencentes na nova economia psíquica contemporânea.

De uma ou de outra maneira, diversas estratégias autofissionais foram utilizadas nas produções citadas acima, inclusive através da utilização de imagens para intensificar o caráter e a interferência do autoficcional nos textos. No entanto, daqui para a frente a esse respeito será observado um autor brasileiro contemporâneo que estabeleceu um jogo autoficcional tão narcísico — do ponto de vista aqui trabalhado, ou seja, centrado em pelo menos um “eu” —, em acordo com o contemporâneo — se valendo inclusive das redes sociais para criar efeitos dentro de suas produções — e relacionado com as novas leituras da relação público/privado na contemporaneidade, que viu sua ficção invadir a vida real com toda força, sendo ele o autor paulista Ricardo Lísias.

### **Estratégia autoficcional em Ricardo Lísias**

Lísias tem uma quantidade significativa de produções autofissionais, no entanto, duas delas tiveram enorme destaque e serão observadas aqui mais atentamente, sendo elas o *Delegado Tobias* (2014) e o *Inquérito policial — Família Tobias* (2016). Na primeira obra, lançada em cinco partes, retomando o formato de folhetim (Filho, 2021), o autor narra a morte de seu personagem e as questões, inclusive políticas, envolvidas nesse assassinato. No entanto, o jogo autoficcional estabelecido pelo autor se dá através do personagem que morre nesta produção, que se chama Ricardo Lísias. Aliado a isso, Lísias cria um perfil no *Facebook* que pertenceria ao delegado Tobias e o opera, inclusive adicionando e interagindo com

seus seguidores e seguidos. Muito em função do que já foi dito aqui a respeito do interesse surgido na sociedade do imperativo de gozo pelas narrativas centradas em um “eu”, principalmente quando esse centro está envolvido em algum tipo de polêmica que “toma” o, ou “vaza” para o, ambiente público, o livro fez um enorme sucesso e ensejou uma série de dúvidas, inclusive da imprensa a respeito desse jogo autoficcional, o que fez o autor ir ainda mais longe: publicar os autos do inquérito no qual estava envolvida a família de delegado Tobias, seu personagem.

Assim, surge o *Inquérito policial — Família Tobias* (2016), no qual o autor adiciona textos, e-mails, imagens “coletadas pela polícia federal”, frutos da investigação realizada a respeito da família Tobias. No entanto, é preciso não perder de vista que a família Tobias, que tem em sua composição um delegado, que por sua vez matou um escritor chamado Ricardo Lísias, simplesmente é uma criação literária. É certo que o autor se empenhou muito nos seus critérios de veracidade, através, por exemplo, das suas interações nas redes sociais de delegado Tobias, a simulação perfeita dos autos do processo, alguns, inclusive com o brasão da federação, e até mesmo a própria capa de seu livro, que simula um inquérito policial (como se verá abaixo). No entanto, o que se vê com todo esse movimento é a ficção e, principalmente, a autoficção, invadindo o ambiente do real, realizando, assim, um duplo movimento de tratar como ficção o que é realidade, como o nome utilizado na narrativa para o personagem que morre, fazendo-o de tal maneira imbricado que leva o leitor a tratar como realidade o que é ficção.

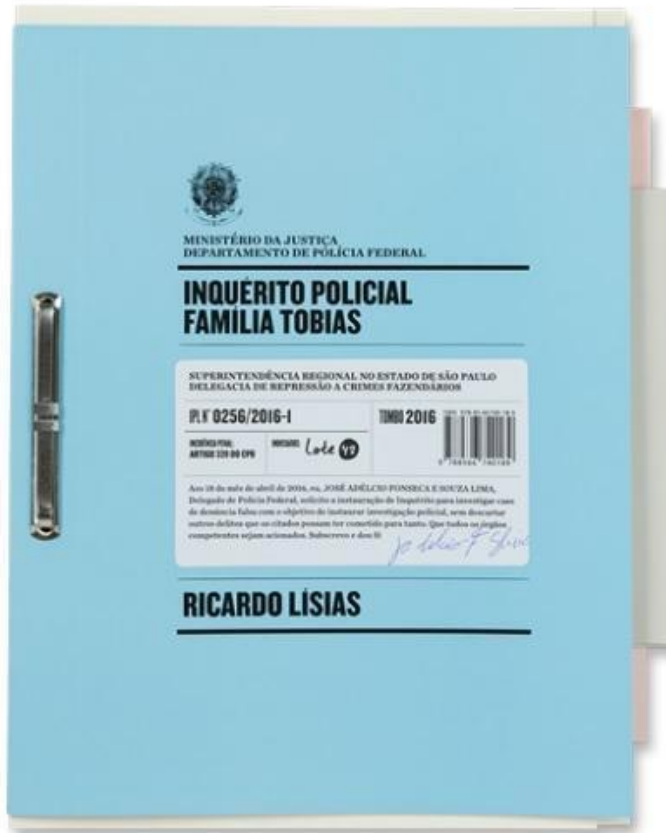


Figura 29 — capa do Inquérito policial — Família Tobias.



Figura 30 — Inquérito policial — Família Tobias 1, sem paginação.



**Figura 31** — *Inquérito policial* — *Família Tobias 2*, sem paginação.

A importância da presença neste texto das obras de Lísias citadas se justifica pela forma distinta como utiliza suas estratégias ficcionais e autoficcionais, em seu caso, ambas com forte teor narcísico, para não só trazer elementos de realidade para o ambiente ficcional como o inverso. Outra diferença relevante em relação às produções e estratégias citadas anteriormente que justifica sua presença aqui é o fato de que Lísias, apesar de jogar com alguns dados de sua vida fora de sua narrativa, acaba o fazendo da maneira mais direta possível: que é se tornando assumidamente um dos personagens principais de sua narrativa, levando esse teor narcísico a um de seus extremos e situando suas produções como estruturadas por ainda outras estratégias de escrita centradas em um “eu” que potencializa ainda mais os jogos de linguagem dentro da literatura contemporânea brasileira, principalmente sob a perspectiva autoficcional.

### Trabalho de formiga

Diante de todos os textos e procedimentos de escrita aqui levantados, vê-se que a autoficção se situa, sem sombra de dúvidas, como uma das mais potentes

e centrais estratégias de escrita da literatura contemporânea brasileira, nas mais variadas vertentes, estéticas, mecanismos e finalidades de ambas. Seja para dar conta de uma visão poética ou política de um autor mais diretamente através da linguagem literária, seja para estabelecer o jogo mesmo e a necessidade da tensão entre confessional e literário no ambiente da linguagem, seja para tratar de temas sensíveis através de certa gangorra entre aproximação e afastamento, seja ainda para trazer a ficção para os níveis mais profundos e entediantes da realidade, como o jurídico, por exemplo, os procedimentos autoficcionais são capazes de gerais produções, discussões e leituras das mais variadas naturezas.

Em relação à queda do nome-do-pai lacaniano e à consequente instauração da economia psíquica do imperativo de gozo, é possível a percepção de que um dos motivos — o psicanalítico, apenas — para essa conexão seja justamente o acentuado teor narcísico que as narrativas autoficcionais possuem, além dos deslocamentos na relação público/privado que elas são capazes de gerar, estabelecendo um jogo com níveis distintos de imbricamento entre dois termos extremamente caros para a sociedade contemporânea, sendo eles o real, o ficcional e, por vezes, um terceiro, o virtual.

Até este ponto do raciocínio e desta dissertação, a perspectiva psicanalítica da queda do nome-do-pai lacaniano foi de imensa importância para pensar tudo que foi dito neste texto a respeito da literatura contemporânea brasileira no sentido de tornar possíveis aproximações, similitudes, ocorrências de instâncias e de termos similares ou, por vezes, complementares entre ambas. Porém esse parâmetro de observação chegou ao fim. Daqui para frente, a perspectiva psicanalítica da instauração do imperativo de gozo só servirá nesse texto para observar a literatura contemporânea brasileira onde aquela se distancia do que fato foi produzido no país no recorte cronológico aqui realizado, onde ela só pode ser observada, e fazer sentido, pelo dissenso. Dito de maneira mais direta, o que acontecerá nas próximas páginas será o movimento oposto do que ocorreu até aqui: a literatura contemporânea brasileira, a partir de agora, será o elemento “teórico”, e usado para a observação dos pontos onde a teoria psicanalítica do imperativo de gozo falha.

## **5. Imperativo de gozo e o pensamento na contemporaneidade**

*E olhando a cara fria do silêncio, tudo que faltar a gente inventa.*  
(Fagner, 1976.)

## Sangue e pudins

Vindo de um capítulo todo ele focado no acentuamento de certo teor narcísico na escrita — típico do contemporâneo —, me sinto autorizado a me posicionar como quem corrobora esse movimento e dizer: a única dificuldade que tive em trabalhar com uma perspectiva teórica vinda da psicanálise foi ter de estar sempre “com a esquiva afiada” para os vários momentos em que ela sente vontade de assumir certo tom homogeneizador da humanidade e de seus comportamentos.

Para a escrita de tudo que foi dito até então, toda vez que a palavra “sujeito” foi utilizada para fazer referência à pessoa que habita o, e produz no, período contemporâneo, o foi de maneira generalizada, no sentido de dar conta de uma das origens de determinados traços que massivamente se inserem como características desse período. No entanto, é imprescindível que se destaque o fato de que essas assinaturas do contemporâneo podem ocorrer de maneiras e em níveis distintos ao redor do globo, ou até nem acontecer da maneira aqui descrita, visto as especificidades locais, étnicas, pedagógicas e sociais, particulares em todos os espaços do planeta. Tratar da queda do nome-do-pai e da instauração do paradigma do imperativo de gozo, portanto, diz muito mais sobre abrir janelas interpretativas, sobre criar novas formas de leitura desse sujeito contemporâneo, não sendo, dessa maneira, a “pedra da lei” que impera homogênea e linearmente em todas as pessoas que deste período fazem parte.

Não parece mais possível, em 2021 principalmente, elaborar qualquer tipo de consideração homogeneizante a respeito “da humanidade”, vistas as especificidades e vicissitudes que este termo engloba, as características de cada região, cada povo, cada economia etc. Nesse sentido, o que se percebeu é que perspectivas como esta aqui trazida, principalmente do ponto de vista da psicanálise, nos servem muito para que sejam observados determinados padrões de época, traços de comportamento, grupos de atividades e práticas, dentre outros aspectos, mas devendo-se sempre levar em consideração que trata-se de modelos análise, e nunca de uma totalidade de ações e de parâmetros.

Isso fica ainda mais evidente quando são observadas determinadas especificidades e afirmações presentes nas perspectivas teóricas que, em certa

medida, colocam-se em um lugar de falar “do sujeito” ou “da humanidade”, como ocorre aqui, a respeito do imperativo de gozo. No caso deste, a especificidade em questão refere-se ao posicionamento dos autores que o descrevem sobre a frequência e a potência do pensamento político, em prol da comunidade, exercido no contemporâneo. Para esses autores, principalmente os dois aqui mais citados, Charles Melman e Jean-Pierre Lebrun, o contemporâneo é marcado por uma cena frágil de pensamento político e social, que beira o esvaziamento do pensamento que convencionalmente leva à melhoria da vida das pessoas no sentido social e global. Como europeus, principalmente como franceses, existe uma tradição do pensamento filosófico e/ou progressista — muito estimulado, acredito, inclusive pela Revolução Francesa — que parece, por vezes, fazer pensar que é deles essa responsabilidade, visto que o discurso eurocêntrico é talvez o mais valorizado nesse sentido.

No entanto, o problema não está em assumir essa responsabilidade, mas é preciso compreender que, como estes autores concordam: o mundo mudou. A parte europeia que detém grande parte da tradição do pensamento e o que acontece dentro dela não pode mais — e cada vez mais deixa de — ser vista como parâmetro global exclusivo de manifestação “do humano” e do que ocorre dentro e fora dele, como vem sendo feito ao longo dos séculos. Apesar dessa certeza, não há nessas palavras nenhuma questão com o pensamento europeu ou com o que ele produz, muito ao contrário, visto que ele ainda o faz, e muito, com diversas perspectivas teóricas e artísticas importantíssimas nesse sentido, e acredito que o fará para sempre. E isso dito sem contar toda a monumental tradição do pensamento que por ele já foi produzido e que ainda hoje mostra-se extremamente potente no desenvolvimento de perspectivas de observação e de trabalhos a respeito, como este. O problema definitivamente não está aí.

O “problema” é a responsabilidade. Do pensador europeu, do norte do globo, e daquele que não o é. A responsabilidade de perceber quando um desses aportes teóricos erra, quando ele se mostra incompleto pelo caminhar do tempo e por todas as coisas novas que este traz, quando ele se desatualiza por ter dado conta de algo que não existe mais ou pelo surgimento de algo que interfere totalmente “nas contas” do raciocínio, com o qual ele não contava. Esse é um dos movimentos que permite ao resto do mundo falar e, mais importante do que isso, insere toda a discussão a respeito de si e do seu tempo no presente, com as especificidades que



ele possui e que, como com todos os outros tempos, são só dele. Atualizar o pensamento e mostrar as outras formas de ver os mundos que existem no mundo é absolutamente imperativo para o nosso tempo, e isso também é uma marca do contemporâneo.

Dito isso, e abandonando a interferência do capítulo anterior, que deu a este início um tom “acadêmico-confessional”, por assim dizer, voltemos ao capítulo que se coloca na responsabilidade de dar pelo menos um exemplo de como esse cenário descrito acima se deu dentro da perspectiva do paradigma psíquico do imperativo de gozo. Como dito, para essa perspectiva psicanalítica, o sujeito contemporâneo (como um todo) estaria, por sua imensa individualidade e pelo apagamento de sua subjetividade (Pessoa, 2016; Melman, 2003; Lebrun, 2004), experimentando um período frágil do pensamento e, com isso, sem muitos resultados no que se refere ao famoso “bem comum”.

Lendo isso do Brasil e pensando sob a ótica da literatura contemporânea brasileira, essa afirmação causa incômodo logo de partida, cabendo às próximas linhas explicar porque. Mesmo o incômodo se instaurando logo no início do raciocínio, é com seu aprofundamento que se estabelecerá o confronto, ou o dissenso, aqui mencionado. Melman, em uma das respostas dadas em longuíssima entrevista concedida a Lebrun a respeito do imperativo de gozo, na seção referente ao pensamento a respeito da autoridade nesse processo, em certa altura, comenta:

O progresso, sabemos, sempre é pago, de uma forma ou de outra. É a fonte, eu disse, de uma enorme liberdade: nenhuma sociedade jamais conheceu uma expressão do desejo tão livre para cada um, uma facilidade tão grande de encontrar um parceiro... [...] Uma formidável liberdade, mas ao mesmo tempo absolutamente estéril para o pensamento. Também nunca se pensou tão pouco! Essa liberdade está aí, mas ao preço da desapareição, da *afânise* do pensamento (MELMAN, 2003, p. 29. Grifo do autor).

Pensando na produção literária contemporânea brasileira, a afirmação citada não só não se enquadra completamente como não há sequer um só período no qual ela pareça fazer o menor sentido, isso no caso de se tentar lê-la com a maior das boas vontades e procurar um período no qual ela se enquadre, mesmo que pouco. Desde o fim dos anos 1950, para se manter apenas no recorte cronológico trabalhado até então, a literatura brasileira sempre foi mãe ou filha de alguma perspectiva do pensamento, sendo sempre fonte epistemológica de observação. O que, no entanto, parece ter mudado, à completa revelia do que pensa o autor citado, é a amplificação

da aparição de questões políticas e sociais entrando na, ou vindo da, literatura brasileira e do pensamento contemporâneo.

Um primeiro ponto presente na perspectiva melmiana a respeito do pensamento no contemporâneo com o qual este capítulo discorda de forma contundente é o de que essa afania do pensamento é o “preço pago” pela enorme liberdade presente neste período. Por razões simples, como a primeira e mais óbvia delas: essa afania não existe. Mas, do ponto de vista da responsabilidade já mencionada, tão ou mais importante do que apontar o erro é prová-lo. Sendo assim, sigamos.

### **Agripino de Paula e o pensamento no contemporâneo**

Antes mesmo de começar a tecer as linhas que se seguem, é importante deixar claro que a quantidade de textos e autores que serão citados não chegará nem perto de dar conta de toda a produção literária contemporânea brasileira que trabalha com algum aspecto político, sendo esta muito vasta e realizada com inúmeros parâmetros de intensidade, muito menos pretende-se supor que só os autores e autoras aqui citados o fizeram. Mais uma vez será utilizado aqui, como o foi em todo o texto, o raciocínio de deixar clara a distância cronológica que separa os textos utilizados, evidenciando o quanto este aspecto da escrita contemporânea brasileira se mostrou presente ao longo de sua produção.

Assim sendo, comecemos por um dos autores que primeiro produziu nos recortes aqui levantados, sendo ele Agripino de Paula. Muito já foi dito aqui nesta dissertação a respeito da escrita ousada e intermediática desse autor, mas agora serão observadas algumas leituras relacionadas ao que circulava em seu entorno do ponto de vista do pensamento de seu tempo, presentes em algumas de suas obras. A primeira delas é o *Lugar Público* (1965), na qual o autor se vale de um tom narrativo bastante descritivo do seu ambiente para tratar de suas questões, dentre elas as formas de existência e de não existência da cidade, o lugar do intelectual dentro dela e o ambiente bastante específico e absolutamente trágico no qual o país vivia, a saber, a ditadura militar.

Longo no título, já é possível ler que Agripino trata da cidade sob um olhar específico: não necessariamente a sua cidade — mas ela também, fosse qual fosse —, colocando-a sob os termos de “lugar público”, ou seja, em que todos

podem/devem estar, por prazer ou necessidade, indicando na abordagem do título a leitura da cidade sob os aspectos de reflexão que ele indica — como a gestão, o movimento ou a falta dele, a iluminação, as pessoas que dele fazem parte, além das leituras possíveis a respeito de cada um desses elementos —, quase como se ela fosse a personagem sobre a qual se vai falar. Lançado um ano depois da instauração do Golpe de 1964, a produção em questão descreve a vida da cidade pelos olhos e pela rotina de seu narrador (quase como faz o narrador *voyeur* francês, mas com algumas especificidades que aqui não serão mencionadas<sup>17</sup>), o que sugere, nesse sentido, o longo encadear de ações absolutamente cotidianas pelas quais passa o narrador, de maneira que grita a ele — esse sujeito dentro do lugar público —, mesmo que internamente, o silêncio e a tristeza da cidade, tomada pelo medo gerado pela ditadura em curso. Assim, tem-se o lugar público como metonímia do sujeito, particularmente, e dos sujeitos, socialmente, que compõem a cidade, bem como o movimento morto que se passa dentro e fora deles.

Além dessa leitura, é possível perceber o quanto é fria a interação entre as pessoas, os objetos, os carros, ou seja, o lugar público em si, quase como se não houvesse distinção entre a parte animada e a inanimada da cidade, movimento esse que sinaliza o mesmo aspecto mencionado acima. A tristeza do lugar público não é retratada pela utilização da frase bucólica bem elaborada, típica do romantismo inglês ou francês, mas é evidente, constante e quase torturante em toda a narrativa, principalmente pela via da depressão, ou seja, da falta de ação, de movimento, de alegria, presente na cidade. Um dos momentos do texto em que esses dois pontos mencionados ficam bastante evidentes, encontra-se no seguinte fragmento:

Um ônibus estaca. Os mulatos aproximam-se da porta e cedem lugar para a mulher grávida. A mulher grávida sobe com dificuldade, os mulatos sobem em seguida, o cobrador emite um assobio com os lábios e o ônibus parte. Os homens e mulheres sentados à direita recebem o sol que penetra pela janela. O ônibus prossegue pela avenida num agitar constante e monótono. Um rapaz dorme de cabeça pendida, um velho entrega algumas notas ao cobrador do ônibus e este devolve outras notas e uma ficha azul. O contato dos corpos no agitar ordenado do ônibus. Os passageiros que viajam sentados olham para a nuca do passageiro que viaja à frente; os passageiros que viajam de pé, segurando o tubo de alumínio pregado ao teto, olham para fora do ônibus

---

<sup>17</sup> Sobre isso, ver: *O lugar público em Agripino: trânsito e espacialidade na cidade-qualquer* (2009), de Daniel Castanheira, *O narrador em Lugar público, de José Agripino de Paula: o sujeito contemporâneo e o predomínio da visão e da movência* (2013), de Marcelo Andrade Viana, e *Literatura enquanto contracultura: José Agripino de Paula, malabarista de sonhos e possibilidades* (2016), de Bernardo de Paola Bortolotti Faria.

observando o passar: dos postes elétricos, do asfalto, do concreto, das casas, dos edifícios, dos cães, dos homens... (PAULA, 2004, p. 54-55).

Além do *Lugar Público*, mas ainda em Agripino, outra produção que pode ser lida sob uma perspectiva epistemológica, ou seja, que detém todo um pensamento político central para sua produção, é o *PanAmérica* (1967). Assim como no *Lugar Público*, o título da produção agora em observação diz bastante a respeito de algumas de suas perspectivas políticas, já que o termo “panamérica” ou “panamericano” diz respeito diretamente à ideia da união das américas, no entanto, trazido pelo autor como objeto de crítica. A narrativa do *PanAmérica* é, como já foi dito anteriormente, centrada na dessacralização tanto da forma narrativa tradicional quanto do universo das grandes celebridades, lidas quase como divindades pelo público e, por isso mesmo, objetos de crítica pelo autor (Arruda, 2016).

Com esse estilo de narrativa, Agripino não só desloca e humaniza tais “divindades” como coloca em questão a distância do tipo de produção cultural presente na “panamérica”, bem como suas realidades de existência, de pensamento e de funcionamento. Nesse sentido, as estratégias narrativas, o cenário quase fantástico e os personagens escolhidos pelo autor exploram o contraponto entre as múltiplas realidades presentes entre as américas (mais especificamente, entre o Brasil e os Estados Unidos), jogando com o que há de real, de fantástico, de mercadológico, de capital artístico, de estrutura social e do ponto de vista econômico de ambas, em um cenário caótico.

Além dessa perspectiva geopolítica presente em *PanAmérica*, há ainda a percepção e o jogo com o ideal de globalização, já em curso com protagonismo nos Estados Unidos, mas ainda incipiente no Brasil. Para estabelecer esse paralelo e lançar esse olhar crítico em sua produção, Agripino, através de suas estratégias de escrita de vanguarda, como a descrição de um cenário que podemos chamar de “fabricadamente fantástico”, porque onírico e, ao mesmo tempo, dentro do texto, criado ou permitido pelas leis de funcionamento de Hollywood, dentre elas o dinheiro, se vale da estratégia de mostrar as entranhas da chamada “sociedade do espetáculo”, termo usado pela primeira vez por Guy Debord, em 1967, mesma época de produção da narrativa. Exatamente a esse respeito, a professora Evelina Hoisel afirma:

Delineando um vasto painel da sociedade do espetáculo, expondo as diversas feições da civilização e da barbárie (ou da civilização como barbárie), a

narrativa de *PanAmérica* movimenta-se através de variadas fronteiras multiculturais, cartografando os processos de globalização que caracterizam o capitalismo internacional. De maneira paradoxal, *PanAmérica* registra o processo de globalização emergente na sociedade contemporânea, articulando-se a partir do Brasil, um país da América Latina econômica e tecnologicamente subdesenvolvido, na fase de expansão do imperialismo dos Estados Unidos. (HOISEL, 2008, p. 28).

Outra estratégia de escrita utilizada por Agripino para tratar dos aspectos políticos no *PanAmérica* é a citação de nomes de personalidades políticas extremamente importantes para a época em diversos capítulos de sua narrativa, deslocando o que há de real e introduzindo-o no ambiente literário (da criação, portanto), bem como realizando o movimento inverso. Esse mecanismo de escrita ainda estabelece a comunicação entre essa “parte do mundo” da qual o autor faz parte, o mundo subdesenvolvido, ou o “terceiro mundo”, como chamado à época, aos acontecimentos globais de relevância que, de uma maneira ou de outra, impactam na vida de todo o globo, o que estabelece, mais uma vez, de certa maneira, essa inserção do Brasil no resto do mundo através de sua escrita. A esse respeito, no mesmo texto citado imediatamente acima, intitulado “PanAmérica: uma cartografia nos processos de globalização nos anos 60”, Hoisel afirma que:

Esse exercício de lúdica descontinuidade prolifera no desenrolar da epopéia, que focaliza uma outra face do pan-americanismo e da incipiente globalização, apresentada por José Agrippino em suas múltiplas implicações ideológicas. Diversos capítulos superpõem às imagens do poderio cinematográfico de Hollywood — espetacular alegoria do poderio econômico e político dos Estados Unidos — os episódios políticos da América Latina, num explosivo processo de desficcionalizar os acontecimentos históricos: guerrilhas, golpes militares, lutas políticas. Nestes capítulos também circulam as imagens e os ícones difundidos pelos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural da época, dentre eles, chefes políticos e religiosos já mencionados anteriormente, como John Kennedy, Eisenhower, Lyndon Johnson, De Gaulle, Che Guevara, o Papa Paulo VI (HOISEL, 2008, p. 30).

Ainda nesse raciocínio, mas já indo muito mais além, a autora esmiúça o que aqui se afirma a respeito da perspectiva de produção de pensamento em Agripino e no contemporâneo literário brasileiro, quando diz:

José Agrippino de Paula, ao se reportar alegoricamente ao modo de ser das massas, lança uma das questões mais polêmicas sobre a indústria cultural e a sua “dialética negativa” posta em marcha pelos frankfurtianos Theodor Adorno, Horkheimer, Walter Benjamim, e cuja discussão é retomada contemporaneamente por Edgar Morin, Jean Baudrillard e Jesús Martín-Barbero. O interessante de ser ressaltado é que Agrippino de Paula o faz em um momento em que apenas se esboçavam, em um país periférico e dependente como o Brasil da época, as questões que caracterizariam o capitalismo tardio e o emergente processo de globalização (HOISEL, 2008, p 31).

Nesse sentido, é possível perceber a enorme contribuição ao pensamento político do Brasil e das Américas presente nessa duas obras de Agripino aqui trazidas, além da reflexão, em níveis relacionados ao pensamento e à sensibilidade, a respeito do uso do espaço público e do quanto ele pode ser lido como metonímia de um tempo, de um povo e de um sujeito. O autor, através do seu texto e de suas estratégias de escrita, ainda coloca em discussão um cenário de globalização insipiente no país, mas não do lugar do desejo de se inserir nesse cenário (pelo menos não gratuitamente), mas de fazê-lo de um jeito diferente, mais latino, verdadeiramente panamericano, no sentido de que também o que é das outras américas deve fazer sentido dentro desse ambiente geopolítico. Para encerrar essa parte do raciocínio e seguir em direção aos próximos textos que tratam de questões dessa natureza dentro da literatura contemporânea brasileira, cita-se a visão do professor Daniel Castanheira a respeito das duas produções analisadas, no recorte de observação aqui trabalhado:

Lançado um ano depois do desastre militar, com o romance “Lugar Público” (1965), Agrippino tornou-se força capaz de fazer convergir em sua obra grande parte da discussão acerca das liberdades individuais e dos desejos de rupturas num período de bipolarização política; do poder da juventude e das armadilhas da sociedade de consumo e do capitalismo transnacional nascente – principalmente, nesses últimos aspectos, em seu romance Panamérica, espécie de pop arte da literatura, um dos importantes vetores do “auê” cultural da época, como o tropicalismo e o cinema marginal. [...] Desse jeito, criou e traduziu enquanto pôde, em forma e conteúdo, os desejos e inspirações de uma geração entre as décadas de 60 e 70, construindo um discurso extra-partidário-institucional – seja de esquerda, seja de direita – ao mesmo tempo político e sensual (CASTANHEIRA, 2009, p.30).

### **Ricardo Aleixo e o pensamento no contemporâneo**

Seguindo na proposta deste capítulo e ainda se mantendo nas produções já observadas nesta dissertação por alguma perspectiva, será observada agora a obra de Ricardo Aleixo sob os parâmetros políticos de sua trajetória literária. Aleixo, além da estética intermediária já tratada nesta dissertação e de muitos outros temas com os quais trabalha em sua já vasta produção literária, aborda muito diretamente temas relacionados ao racismo e à negritude no Brasil. Tanto em poemas esparsos quanto em produções mais especificamente centradas nesse tema, Aleixo se vale de experiências pessoais, estratégias literárias e, muitas vezes, da ironia semelhante

à utilizada na chamada “literatura de escárnio” para tratar do racismo, aspecto central para o pensamento contemporâneo.

A obra de Aleixo que tem como um dos temas centrais a questão da negritude, principalmente através da religiosidade, é o livro chamado *A roda do mundo* (1996), que, na sessão intitulada “Orikis”, trata de temas relacionados ao universo do candomblé, mais especificamente os arquétipos do panteão africano. A palavra “oriki” possui diversas significações dentro do universo religioso e cultural yorubá, mas tem sua origem morfológica formada pelo radical *Ori* (cabeça ou origem) e *Ki* (saudação) (Poli, 2019). Nesse sentido, Oriki pode significar uma saudação à cabeça, no sentido dessa parte do corpo como aquela que conecta o plano material ao espiritual, ou como saudação àquele ou àqueles Orixás à qual a “cabeça espiritual” do sujeito pertence, ou seja, os orixás que de diversas maneiras se conectam com ele mais diretamente. Em outra acepção possível, e que se comunica diretamente com a literatura, “oriki” pode dizer também de “uma das diversas tradições literárias da oralidade yorubá” (POLI, 2019, p. 4). Assim sendo, os Orikis de Aleixo funcionam tanto como forma de saudar a sua cabeça, como ferramenta para que o leitor saude a sua própria cabeça por meio do oriki correspondente ao seu orixá através da literatura, ou ainda como maneira de trazer para o universo da escrita literária um gênero literário oral yorubá.

Esses textos se relacionam diretamente com a questão da negritude brasileira — e gritam, junto com ela — principalmente pelo fato da ancestralidade e da liberdade de exercer as religiões africanas no país terem sido, quando não uma absoluta impossibilidade, legal inclusive, um sério tabu, sendo alvo de inúmeros ataques racistas até hoje. Muito por isso, a questão da prática da religiosidade de matriz africana no Brasil se tornou um dos elementos de resistência entre os pretos do país, o que torna essa obra parte (literária) de um gigantesco e secular movimento de resistência, de liberdade e de possibilidade de existir em totalidade, já que para os praticantes dessa religiosidade, assim como de muitas outras, o sujeito sente-se total apenas quando em contato com o plano da espiritualidade. Segue, como exemplo, um dos poemas presentes no “Orikis”:

Ogum

Ele avança/e até a terra/ treme./ Ogum/ com suas/ quatrocentas/ mulheres/ e seus/ mil/ e quatrocentos/ filhos./ Alguém/ algum dia/ falou/ enquanto/ ele falasse?/ Todos viram/ os riscos/ de corça/ selvagem/ que ele tem/ na pele./ Toda aldeia/ onde pisa/ é um campo/ de guerra./ Ogum mata/ o rei e o povo/ e aí acampa./ Ele abre estradas/ por onde/ seus filhos/ passam./ Rei de Irê/ Rei

que ri/ do ferro/ estorricando/ o falo do macho/ e a xota/ da fêmea./ Faz da cabeças/ dos adultos/ gongos/ e usa as das crianças/ como cabaças./ Ogum Iromejê/ passeia com uma serpente/ no pescoço./ Ogum Onirê, meu marido/ Alguém/ algum dia/ ouviu/ sua voz suave? (ALEIXO, 2004, p. 38-39).

Além da religiosidade, Aleixo aborda ainda outras questões políticas relacionadas à negritude de diversas outras maneiras, algumas bastante mais irônicas. É o que ocorre por exemplo no poema “Conheço vocês pelo cheiro”, presente no livro *Impossível como nunca ter tido um rosto* (2015), que possui dentre suas possibilidades interpretativas a leitura de que os brancos são retratados, irônica e metaforicamente, por características negativas associadas a ele — o que, por si só, já é quase inédito —, como a ganância e as transações das nobrezas que negociavam casamentos arranjados movidos pelo interesse:

Conheço vocês pelo cheiro  
 Conheço vocês/ pelo cheiro,/ pelas roupas/ pelos carros/ pelos anéis e/ é claro/  
 por seu amor/ ao dinheiro./ Por seu amor/ ao dinheiro/ que algum/ ancestral  
 remoto/ lhes deixou/ como herança./ Conheço vocês/ pelo cheiro./ Conheço  
 vocês/ pelo cheiro/ e pelos cifrões/ que adornam/ esses olhos/ que mal piscam/  
 por seu amor/ ao dinheiro./ Por seu amor/ ao dinheiro/ e a tudo que/ nega a  
 vida:/ o hospício, a/ cela, a fronteira/ Conheço vocês/ pelo cheiro./ Conheço  
 vocês/ pelo cheiro/ de peste e horror/ que espalham/ por onde andam/ —  
 conheço-os/ por seu amor/ ao dinheiro./ Por seu amor/ ao dinheiro./ Deus é  
 um/ pai tão sacana/ que cobra por/ seus milagres./ Conheço vocês/ pelo  
 cheiro./ Conheço vocês/ pelo cheiro/ mal disfarçado/ de enxofre/ que gruda  
 em/ tudo que tocam/ por seu amor/ ao dinheiro./ Por seu amor/ ao dinheiro,/ é  
 com ódio/ que replicam/ ao riso, ao gozo/ à poesia./ Conheço vocês/ pelo  
 cheiro./ Conheço vocês/ pelo cheiro./ Cheiro um/ e cheirei todos/ vocês que  
 só/ sobrevivem/ por seu amor/ ao dinheiro./ Por seu amor/ ao dinheiro./ fazem  
 até das/ próprias filhas/ moeda forte/ ouro puro/ Conheço vocês/ pelo cheiro./  
 Conheço vocês/ pelo cheiro/ de cadáver putrefato que,/ no entanto,/ ainda  
 caminha/ por seu amor/ ao dinheiro (ALEIXO, 2015, sem paginação).

Este poema, em tom bastante ácido, se insere em um dos grupos de estratégias do pensamento a respeito do combate ao racismo que se posiciona de forma combativa e invertendo a lógica preconceituosa dispensada à cultura e ao sujeito preto, na medida em que dá ao leitor certo gosto (ou cheiro) de como são exercidas essas práticas racistas e do quão absurdas elas são. Como estratégia literária, o autor se apropria do campo semântico do preconceito para evidenciar a dor e a revolta daqueles que sistematicamente sofrem exatamente com este tipo de discurso direcionado a si, além de evidenciar a leitura do quanto é grotesca a utilização da linguagem nesses termos, “facilitando” essa interpretação por ter direcionado essa linguagem aos brancos, que são, principalmente segundo as teorias sobre o racismo, recebedores de mais empatia.



Levando essa estratégia a extremos, o poema joga com a dupla interpretação da oração “conheço vocês pelo cheiro”, que, enquanto expressão popular, pode significar tanto “conheço vocês à distância”, ou “reconheço vocês facilmente” — relacionando-se no poema com os traços tidos como característicos dos brancos, como o “amor ao dinheiro” —, além de dizer também de uma outra visão popular, na qual os brancos têm um cheiro característico e desagradável, pensamento que, inclusive, gera a expressão “cheiro de branco”. Essa estratégia no poema leva ao paroxismo a utilização desta linguagem preconceituosa ao utilizar uma expressão também depreciativa para evidenciar o tipo de linguagem direcionada aos pretos, inclusive em ambiente íntimos e com tom de “brincadeira”, ou de expressão popular, o que evidencia que esse jogo está aí justamente para comunicar pelo choque.

Outro poema de Aleixo que aborda diretamente as questões relacionadas à negritude e ao racismo que vale bastante a pena observar é o “Meu negro<sup>18</sup>”, presente no *Antiboi* (2017), no qual são abordadas questões a respeito de como o preto se vê e se vê sendo visto:

### Meu negro

Sou o que quer que você pense que um negro é. Você quase nunca pensa a respeito dos negros. Serei para sempre o que você quiser que um negro seja. Sou o seu negro. Nunca serei apenas o seu negro. Sou o meu negro antes de ser seu. Seu negro. Um negro é sempre o negro de alguém. Ou não é um negro, e sim um homem. Apenas um homem. Quando se diz que um homem é um negro o que se quer dizer é que ele é mais negro do que propriamente homem. Mas posso, ainda assim, ser um negro para você. Ser como você imagina que os negros são. Posso despejar sobre sua brancura a negrura

**Figura 32.** *Meu Negro 1*, sem paginação.

<sup>18</sup> Há uma vídeo-performance deste poema, que pode ser vista através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=FyoJianxCJc> .

que define um negro aos olhos de quem não é negro. O negro é uma invenção do branco. Supondo-se que aos brancos coube o papel de inventar tudo o que existe de bom no mundo, e que sou bom, eu fui inventado pelos brancos. Que me temem mais que aos outros brancos. Que temem e ao mesmo tempo desejam o meu corpo proibido. Que me escalpelariam pelo amor sem futuro que nutrem à minha negrura. Eu não nasci negro. Não sou negro todos os momentos do dia. Sou negro apenas quando querem que eu seja negro. Nos momentos em que não sou só negro sou alguém tão sem rumo quanto o mais sem rumo dos brancos. Eu não sou apenas o que você pensa que eu sou.

**Figura 33.** *Meu Negro 2*, sem paginação.

Nesse poema, dotado, diga-se, de extrema elegância, é possível perceber a alternância de duas vozes: uma que se impõe, e uma que cede, ou que negocia. Frases como “Sou o que quer que você pense que um negro é” e “Serei para sempre o que você quiser que um negro seja. Sou o seu negro” sugerem a necessidade de certa negociação para a existência preta, cedendo, inclusive, à necessidade de ser o negro de alguém. Versos como esses se opõem diametralmente a outros como: “Você quase nunca pensa a respeito dos negros.” ou “Eu não sou apenas o que você pensa que eu sou”, que possuem um tom mais combativo e resistente. As duas “expressões vocais” do poema permitem a leitura de que, respectivamente, há negros que fazem essas concessões — por mil motivos, como a necessidade profissional, por exemplo —, e outros que não, mas o que interessa mais é a leitura de que, como ambas as vozes estão presentes e oscilam no mesmo texto, elas estão, portanto, sempre presentes em todos os pretos, o que alterna dentro de cada um deles momentos de cessão e de resistência.

Essa perspectiva de leitura se reafirma no próprio poema em versos como “Não sou negro todos os momentos do dia”, que pode fazer referência aos momentos em que o preto não está disposto a travar mais uma briga por causa de um comentário, ou não quer dar, mais uma vez, uma explicação a respeito do porque

algo foi ou não uma prática racista, ou ainda nas horas em que ele está, simplesmente, em uma situação cotidiana na qual a questão racial não se coloca diante dele, por exemplo, geralmente quando está sozinho. Há ainda mais uma leitura possível a esse respeito através da observação do verso “Mas posso, ainda assim, ser um negro para você. Ser como você imagina que os negros são”, no qual a forma como a palavra “posso” é utilizada permite a ambiguidade entre o “posso” enquanto “sou capaz de” e o “posso” como “é possível que eu seja”, perfeita para para a ampliação da potência significativa do poema.

Esse verbo, na primeira acepção aqui levantada, faz referência a uma das vozes citadas parágrafos acima — a saber, a que cede —, enquanto na segunda, diz da possibilidade desse negro — quase enquanto instituição etérea: “o negro” —, ser de fato, em alguma medida, algo próximo daquilo que o branco acha que ele é, mas nunca só isso, muito menos obrigatoriamente. É possível que “o negro” se pareça com aquilo que o branco acha que o negro é, mas é imperativo que se saiba que ele não é só isso, nem é obrigado a ser, ou não ser, o que quer que seja.

Diversos outros poemas de Aleixo falam destas e de outras questões políticas centrais para o pensamento no contemporâneo, citando ou não orixás e sendo ou não mais diretas, como nos poemas aqui citados, de maneira que, para a função aqui pretendida de mostrar a presença massiva e profunda do pensamento no contemporâneo através da produção literária brasileira do recorte aqui trazido, sua poesia cumpriu o papel. Até porque, do ponto de vista da literatura produzida para pensar, e por pensar, questões raciais, a literatura brasileira, apesar de ter uma história secular de apagamento destas produções literárias, no período recortado nesta dissertação começou a lutar contra este cenário de forma bastante proeminente. Isso fez com que se torna-se impossível, por exemplo, tocar nesse assunto sem citar os escritores e escritoras que compõem os *Cadernos Negros*.

### **Citações absolutamente necessárias**

Responsável pela produção e divulgação da literatura de temática e autoria preta no Brasil desde de 1978, lançando um livro de contos e/ou poemas de temática e autoria pretas por ano desde então, estando, portanto, na edição 43, a iniciativa do *Cadernos Negros* conta com a presença de grandes nomes da literatura brasileira, como Cuti, Conceição Evaristo e Esmeralda Ribeiro, e produziu textos centrais para

pensar tais questões, como “O batizado” (1991), “Di Lixão” (1991) e “A vingança de Dona Léa” (1995), respectivamente. Desta maneira, o *Cadernos Negros*<sup>19</sup> figura como um ambiente que, como neste capítulo se afirma, é extremamente potente, e já há muito tempo, no que se refere ao pensamento contemporâneo brasileiro, através da produção literária. No entanto, ainda há mais a dizer a respeito de outros elementos que compõem isso que está aqui sendo delineado como uma das vertentes do pensamento contemporâneo na literatura brasileira dos últimos anos, já que, centrado na tomada de espaço de grupos sociais historicamente marginalizados e silenciados, para compor esse coro, faltam ainda muitas vozes, sendo uma delas a das mulheres que participam de processo também há muito tempo e através de inúmeras estratégias literárias.

A esse respeito, poderiam ser citados nomes de diversas autoras que trabalham com esse espectro do pensamento nesse recorte, dentro e fora da literatura, inclusive o da própria Conceição Evaristo, citada acima, que também trabalha com esse ambiente de discussão, através de produções como o *Olhos d'água* (2014). Neste livro, através das suas personagens e das relações que estas estabelecem, são evidenciadas histórias de mulheres negras através, por exemplo, de sua ancestralidade e de seu reconhecimento na cultura preta brasileira, isso suplantando as violências nas quais estão imersas e resguardando as especificidades deste grupo, inserido dentro do, já violentado, segmento social feminino. Outra autora que escreve a respeito de tais questões mais diretamente é Hilda Hilst, que, dentro do espectro da sexualidade feminina, escreve de maneira a permitir que a mulher se veja retratada sob uma visão feminina, ou seja, com uma visão mais íntima e mais próxima da forma com a qual ela se vê, além de, com isso, permitir seu empoderamento, inclusive sexual.

### **Clarice Lispector e o pensamento no contemporâneo**

Além destas autoras que, nesses exemplos, tratam deste segmento do pensamento contemporâneo de maneira mais direta, há outros autores e autoras que o fazem de maneira mais tangente, enquanto produzem a respeito de outras questões importantes para o contemporâneo. É o que ocorre, por exemplo, com Clarice

---

<sup>19</sup> Para maiores informações: <https://www.quilombhoje.com.br/site/cadernos-negros/>.

Lispector, em produções como um de seus contos mais estudados pelo pensamento acadêmico brasileiro: o “A menor mulher do mundo”, presente no livro *Laços de família*, de 1960. No conto, a autora narra a descoberta, por um pesquisador (pasmem!) francês, chamado Marcel Pretre, do menor ser humano do mundo: uma mulher, grávida, a quem foi dado o nome de Pequena Flor. Em determinado momento, depois de descrever as primeiras impressões e o espanto do pesquisador, a autora dedica um terço do seu curto conto para narrar as impressões das pessoas — que se pode supor, pelas estratégias do texto, serem ricas, ou pertencente à classe média alta brasileira — que tomaram conhecimento da existência da pequena pigmeia pelo jornal.

Nesse momento do texto, surgem, dentre inúmeras outras leituras, minúcias, esquinas sensíveis, atrocidades e belezas textuais, as mais variadas opiniões e pensamentos dessas personagens a respeito da menor mulher do mundo, ditas em tom de naturalidade familiar, mas detentoras, na maioria esmagadora das vezes, senão todas, de uma carga enorme de depreciação, racismo, pena, asco, desejo de posse e outros termos pertencentes a esse campo semântico do sensorial direcionado àquilo que não se conhece. Assim, o conto, repito, dentre inúmeras outras leituras e minúcias textuais, diz do olhar diminuidor, sem valor — senão aquele que se dispensa a um animal em extinção —, de posse, de distanciamento, de “entojo” direcionado ao que vem de povos e culturas não conhecidas por eles.

Isso os reserva, portanto, o lugar do exótico, do raro, do digno de pena, ou daquele “outro” — não o Outro lacaniano, ao qual se dá absoluta importância — que se deve observar apenas pelas frestas das jaulas ou se usar para o trabalho. Em síntese, a autora constrói todo um cenário no qual é nítida, por parte dos personagens que tomam conhecimento de Pequena Flor no jornal, a percepção da inventada distância territorial, geográfica, financeira e, principalmente, de importância que os separa dela, principalmente em momentos do texto como:

Então, olhando para o espelho do banheiro, a mãe sorriu intencionalmente fina e polida, colocando, entre aquele seu rosto de linhas abstratas e a cara crua de Pequena Flor, a distância insuperável de milênios. Mas, com anos de prática, sabia que este seria um domingo em que teria de disfarçar de si mesma a ansiedade, o sonho, e milênios perdidos (LISPECTOR, 2009, p. 72).

Com este conto, a autora estabelece o movimento, também presente em outras produções deste recorte de observação, de atuar em duas esferas do pensamento contemporâneo, sendo que as duas já foram tratadas neste texto, o que

explica a escolha desta produção. A primeira diz respeito à posição desse sujeito não europeu, colocado no lugar do estranho, do exótico, quase incapaz de produzir, quase relegado ao objeto de observação antropológica, e ao ataque à perspectiva — que remonta à formação dos estados nacionais europeus, diga-se — de que mundo divide-se em dois: de um lado, aqueles que descobrem, inventam e nomeiam, e do outro, aqueles que são, por conseguinte, descobertos, inventados e nomeados. É exatamente esse raciocínio que permite que uma leitura do contemporâneo como a aqui corrigida ainda seja feita, pois ela é fruto de resquícios desse pensamento que vê o todo como apenas aquilo que essa metade do mundo enxerga. É o que está posto nas produções de Agripino aqui trazidas, mas a partir de outras estratégias literárias.

Já a outra esfera diz respeito ao “simples fato” deste texto, como dito, enorme fonte de exegese para o pensamento, inclusive acadêmico brasileiro, ter sido escrito por uma das maiores **escritoras** do país, o que diz da potência feminina para a produção literária e do pensamento, mesmo sem o tema do feminismo ou do feminino estar diretamente presente no conto, destruindo o argumento daqueles que possam colocar essa certeza à prova. Ou seja, nesse sentido, a autora consegue realizar — e definitivamente não é a única a fazê-lo — um movimento duplo a respeito do pensamento no contemporâneo: dizer diretamente do tema que julga potente para as discussões de seu tempo, bem como dizer sobre o falar em si, sua possibilidade, sua impossibilidade, as forças que o impedem e as que o exigem.

### **Nada será como antes**

Diante de tudo que foi dito — e levando em consideração que tudo que aqui foi possível escrever trata de uma parcela importante, porém mínima, dentro do que já foi e ainda é produzido na literatura contemporânea brasileira a respeito de suas questões epistemológicas —, é possível perceber uma grande mudança, sim, no estilo, nos grupos à frente do processo, nos temas, nas abordagens e nos ambientes em que o pensamento contemporâneo brasileiro se realiza. Muitas dessas unidades sequer foram citadas neste texto, como os polos não literários, acadêmicos e não acadêmicos de produção de conhecimento, os ambientes indígenas de propagação de seu pensamento, os ambientes de propagação do conhecimento em modalidade oral, os terreiros de candomblé, as associações de moradores de bairros periféricos,

onde o conhecimento através da música toma papel central, dentre inúmeros outros. No entanto, como foi provado, a mudança nos temas, nas finalidades e nos parâmetros do pensamento são, na verdade, exatamente aquilo que faz potente o pensar neste tempo.

Parece haver atualmente um interesse muito grande pela mudança e, por isso mesmo, pela finalidade do pensamento. Parece também que hoje, no contemporâneo, o pensador, a pensadora, coloca, consciente ou inconscientemente, seu foco de observação no **como** aquelas horas investidas no pensamento, na escrita ou em qualquer produção servirão para algo que de fato interfira na vida de alguém, sendo esse alguém um tipo específico de pessoa, historicamente silenciada, o que, a partir daí, mudará o ambiente, as cabeças e a vida destes e dos demais, socialmente. Não que isso não ocorresse no pensamento do hemisfério norte nos séculos passados, mas hoje, essa urgência se tornou imperativa. A necessidade de falar por si mesmo e de mostrar o mundo visto por outros olhos, além da existência mesma desses olhos, é o que justifica a emergência, já que, a esse respeito, milênios separam o imenso barulho deste tempo do silêncio sideral que ele despedaça.

A palavra usada por Melman — em destaque, inclusive — para dizer do “terreno estéril” do pensamento contemporâneo é “afânise”, que, pela ótima escolha nos termos do que propunha o autor, merece melhor detalhamento. “Afânise” se refere a “afania”, que nada mais é do que o termo psicanalítico para algo como o medo quase patológico de perder, em algum momento, a capacidade sexual, ou seja, ou o tesão ou a possibilidade de realizá-lo para além da vontade. Nesse sentido, não poderia haver palavra mais fora da curva para descrever o que de fato ocorre no pensamento contemporâneo, justamente por nele estar depositado talvez o maior dos tesões: o da liberdade, o das mudanças que já não permitem retrocesso, que, por sinal, os franceses conhecem muito bem. Por outro lado, o pensamento contemporâneo não se comporta, pelo que foi visto, por exemplo, como quem tivesse medo de perder seu desejo ou sua capacidade de realizá-lo, comportando-se, ao contrário, como quem começa a descobrir os corpos, seu e dos outros, no que isso parece ter de bom e de ruim, apenas para se manter na metáfora sexual.

Com isso, apesar de tudo de positivo que permite observar, a perspectiva psicanalítica da queda do nome-do-pai e o paradigma psíquico do imperativo de gozo, neste ponto específico da análise da quantidade e da potência do pensamento no contemporâneo, falham, aparentemente sendo vítimas de um posicionamento em

certa medida saudosista ou de estranhamento de um de seus autores. Claro que a perspectiva psicanalítica não responde por isso, mas sim aquele sujeito (contemporâneo) responsável pela afirmação, além daqueles que com ela concordam. Talvez o próprio teor narcísico acentuado presente nesse paradigma psíquico seja o responsável por essa falha de observação, já que ela se comporta de maneira muito semelhante às afirmações que entendem “o todo” apenas como aquilo que o sujeito enxerga, como se tem feito a milênios. No entanto, como mencionado, também é traço do sujeito contemporâneo o rompimento do limite e, nesse caso, faz-se urgentemente necessário que um limite em especial seja ultrapassado e, de preferência, destruído: o limite do que se compreende como mundo.

## CONCLUSÃO

Enfim, encerra-se a última parte de 2016. Ou inicia-se a única parte dele que durou tanto. Mexendo de maneira desleixada em um verso de Valêncio Xavier que diz respeito ao “tempo de uma foto” (XAVIER, 2001), este trabalho, que agora esboça suas linhas finais, durou “o tempo de uma ideia”. A foto e a ideia, nessa aproximação, figuram como aquilo que pode, na mesma proporção, levar um segundo para surgir e uma vida inteira para se apagar. Isso dependendo da intensidade com que se comunicam, do quanto de dúvida e de mundos novos permitem descobrir, de quantas afirmações, negações e mudanças de algumas opiniões, além da afirmação pétrea de outras, elas conseguem apresentar ou deslocar na vida de alguém. Em ambos os casos, é uma questão temporal. Não cronológica, temporal.

Essa durabilidade depende muito do tempo em que a ideia e a foto se sustentam. E “se sustentar” diz a respeito de voltar à cena, de não ser esquecida, ou de ser, com certa frequência, visitada. “Se sustentar”, nesse sentido, tem a ver com movimento. Com a chatice impertinente que faz aquela conversa com a mãe, com a esposa e com o melhor amigo se tornar, de novo, sobre ela. E a cada uma dessas, mais uma janela, mais uma esquina, mais uma encruzilhada, que, mal sabem eles, são justamente o que fará com que ela volte na sexta que vem. “Se sustentar”, nesse sentido, tem a ver com destruir, a si mesmas — ideia e foto — e a outras coisas



através de si, como lembranças que se supunha exatamente como lembrado da última vez, mas não são, e certezas, como livros que se presume não ter, e são encontrados, descobertas que se imagina gigantes, mas se tornam úteis mais pelo amor que pela necessidade, e absurdos dos quais não se tem notícia no começo, mas cuja crítica se torna imperativa e parece conjecturar o próximo passo.

O que pensaria o revisor de 2016 ao ler este trabalho sobre as ideias que teve quando trabalhava naquele livro, mais lentamente que nos demais, em razão de pensar nos detalhes daquilo que lia? Pensaria ele que foi justificada a pequena transgressão? Se ao pesquisador de 2021 fosse feita esta pergunta a respeito do trabalho de outra pessoa — isso com certeza —, seria “sim” a resposta. Inclusive pela certa malícia juvenil que mora na questão. Afinal, enrolar um patrão com prazos em nome de ter um contato maior e mais íntimo com um livro, ou melhor, com uma ideia, e ainda produzir a seu respeito anos depois, tem sua graça. Vale a pena.

E o que pensaria, o patrão? Será que acharia graça na piada, ou julgaria que o texto não justifica tê-lo passado um pouco para trás? Será que, como gestor de uma editora, se interessaria em publicar o trabalho, ou o contraindicaria a seus pares? Já teria ele passado por isso alguma outra vez? Alguma dessas perguntas tem alguma importância? Muito provavelmente não, porque, como a foto e a ideia, aquilo que nasceu está no passado. Foi feito. Está no presente. Está feito. É uma realidade. Que se impõe pela obrigação, mas centralmente pelo desejo. De falar, de “encerrar logo essa história” e assim partir para a próxima, de sentir o cheiro do que está do outro lado da porta que aparece e se abre quando se tem uma dessas ideias. E cuja imagem parece uma foto.

Longe de pretender fazer algo que se aproxime de um “elogio da ideia”, é importante dizer que, no tipo de trabalho que aqui se pretende, um trabalho acadêmico, o mais importante é que ela, a ideia, se sustente no texto, inclusive dentro dos parâmetros de “se sustentar” aqui já mencionados. Nesse sentido, além de fazer tudo o que aqui se afirmou que este termo exige, é preciso que ela, a ideia, já em forma de palavra escrita, se comunique com outras, coteje algo com alguma coisa, observe um problema, discorra sobre ele, inicie/encerre ou encerre/inicie possibilidades interpretativas a seu respeito, seja posta de maneira fluida, sólida, direta. Se este texto, a esse respeito, atingiu êxito, não é possível, enquanto traçadas essas linhas, dizer, mas sim, é certo que esses fatores estiveram nas contas.

Levando em consideração essas incógnitas da equação, o que se pretendeu aqui foi, como já mencionado, analisar algumas especificidades da escrita literária brasileira no período contemporâneo, aqui compreendido como aquele que engloba as produções realizadas entre o fim da década de 1950 e a segunda década do século XXI. Essa parte do planejamento é focada em dois “porquês”, sendo eles o porquê o período em questão se comporta de maneiras particulares em relação aos anteriores a ele, e por que determinadas estratégias de escrita tomaram, só “agora”, uma posição de centralidade para o interesse daqueles que produzem e que consomem esta literatura. Munido dessas duas dúvidas — gigantescas e inapreensíveis em sua totalidade, principalmente pela enorme quantidade de respostas possíveis —, o movimento que se seguiu foi a escolha do espectro de resposta, sendo ele o sujeito que habita este tempo e que o constrói.

Tal escolha justifica-se pela percepção de que este elemento do contemporâneo produz o, e é produzido pelo, tempo no qual habita, sendo, portanto, um grande e potencial parâmetro de observação. Isso dito desta maneira, pode supor que esta escolha de foco de análise inicial se deu por algum desejo, questionamento recorrente, ou leitura mais íntima de algum aspecto das ciências humanas, mas isso não é verdade. Foi aí, na verdade, que entrou toda a história do revisor desavergonhado: essa lupa surgiu muito mais como uma soma de sorte e “ouvidos atentos”, já que chegaram até aquele estagiário os textos que, para ele, pensavam da maneira mais eucrônica — naquele momento — o sujeito contemporâneo, já estando presentes em suas linhas diversas similitudes entre a visão colocada e as últimas estratégias de escrita literária, às quais, aí sim, o impertinente empregado tinha maior intimidade, cabendo-lhe “apenas” deixar essas relações evidentes. Estava, então, posto o banquete.

Mesa posta, restava deixar claro todos esses pontos em comum entre a perspectiva de observação do sujeito escolhida — a estruturação contemporânea da psique através da substituição do recalque pelo imperativo de gozo — e as estéticas e estratégias literárias mais proeminentes no recorte cronológico que fossem diretamente relacionáveis a essa visão do sujeito contemporâneo. Nesse sentido, o que acredito ter ficado claro é que, cruzando estes dois parâmetros, os mecanismos de escrita que servem melhor ao propósito são o interesse pela desestruturação dos limites do literário, a utilização de mídias distintas para a produção do texto literário, o acentuamento dos traços narcísicos na literatura e o forte teor político

que ela possui. Estes quatro elementos estão presentes em todas as segmentações temporais possíveis da produção literária contemporânea brasileira, seja em autores diferentes, no mesmo autor, de maneira simultânea ou isolada, todas juntas, ou apenas algumas delas. O que se evidencia aqui é a percepção das mais variadas maneiras através das quais esses traços mostram-se recorrentes nesse recorte literário, bem como a sua vasta realização dentro dele.

Apesar disso, é claro e reconhecido neste texto que essas não são — e sequer passam perto de ser — as únicas estéticas literárias do período, existindo inúmeras outras, bem como diversos outros autores que não foram citados aqui e que produzem tanto outras formas de trabalhar com os mecanismos desse grupo de procedimentos quanto fora deles, mas isso também foi uma estratégia. Preferiu-se aqui utilizar algumas obras como metonímia da estratégia utilizada e como “representante” de um período e, a partir daí, ler mais detalhadamente os procedimentos de cada estética utilizadas naquela produção, no sentido de mostrar o quanto elas estão presentes em diversos momentos do recorte cronológico, o quanto elas variam entre si, mesmo compondo o mesmo campo de procedimentos, e permitir um olhar mais atento para cada escolha feita ou relegada.

Com essa escolha, foi possível perceber o rompimento do limite, presente em todo o recorte cronológico utilizado, através de produções que vão desde o fim da década de 1950 à segunda década do século seguinte, utilizando, para deixar isso claro, uma produção importante sobre este procedimento a cada dez anos, aproximadamente. Além disso, foi possível observar o interesse pelas produções intermediárias, presente na literatura contemporânea brasileira em toda a sua extensão, o que ficou evidenciado pela mesma estratégia, além da centralidade que este período deu à autoficção, como exemplo de narrativa perpassada por certo acentuamento do teor narcísico, esta não exatamente presente em todos os momentos do recorte cronológico, mas de fundamental importância, ascendente, inclusive, a partir de seu surgimento. Por fim, através da mesma estratégia e utilizando obras e/ou autores em mais de uma categoria, foi também evidenciada a carga epistemológica da literatura contemporânea brasileira, que a coloca como potente foco de observação para a produção de conhecimento neste período.

A escolha metodológica em questão, portanto, prefere algumas produções que abordam vários pontos relacionáveis com o imperativo de gozo ao invés de muitas que se relacionam com tais pressupostos de maneiras mais pontuais, o que

exigiria a utilização de uma quantidade gigantesca de produções literárias neste texto, o que inviabilizaria fortemente a tarefa proposta. Utilizar produções literárias como metonímia de um período e de uma ou mais estratégias permite exatamente que se evidenciem tais aproximações, bem como que se demonstre a variedade de procedimentos utilizados para dar conta do que aqui está sendo tratado como aproximação. Além disso, o fato das obras aqui analisadas estarem separadas cronologicamente, mas unidas pelos mecanismos de escrita que compartilham, torna possível a observação mais detalhada das estratégias e estéticas literárias aqui trazidas, bem como dá conta de dizer de sua frequência no recorte cronológico abordado.

Ainda sobre esse recurso metodológico, foi ele que permitiu abordar distintas perspectivas relacionáveis com o imperativo de gozo presentes dentro da mesma produção. Essa estratégia permitiu, como dito, abordar mais intimamente as estratégias relacionáveis com o imperativo de gozo utilizadas por cada autor em cada período, além de evidenciar as diferentes formas de trabalhar com o mecanismo observado ao longo do recorte cronológico analisado, flagrar a existência desses procedimentos simultaneamente ao longo do tempo e tornar realizável a intenção montar um panorama desse segmento de procedimentos literários dentro da literatura contemporânea brasileira.

O que se pode perceber nesse sentido é que sim, existem inúmeras similitudes entre essa forma psicanalítica de enxergar o sujeito contemporâneo e a maneira com a qual ele produz e consome literatura nos anos que o recorte temporal aqui utilizado dá conta. Isso, por sua vez, permitiu usar a psicanálise para compreender determinados aspectos da produção literária contemporânea brasileira, como alguns de seus aspectos de produção e de consumo, bem como proporcionou o movimento contrário, o de usar a literatura para auxiliar no avançar do pensamento psicanalítico contemporâneo.

Tanto autores como leitores, por estarem imersos, mesmo que de maneiras distintas e específicas, em um ambiente onde estão presentes os traços e as consequências da estruturação da psique fundada na queda do nome-do-pai, compartilham determinadas características de interesse que, além de os colocarem, por esses termos, no mesmo tempo, interferem fortemente nas suas predileções de escrita e de consumo literário. E isso dá conta de parte da caminhada em direção à obtenção dos “porquês” citados acima. Acredita-se aqui que analisar as produções

artísticas e literárias, bem como qualquer tipo de produção humana compreendido nesse período, sob o espectro de observação do imperativo de gozo é uma estratégia bastante potente no sentido de dizer sobre as características de ambos, sujeito, produção e perspectiva psicanalítica, e, com isso, compreender melhor alguns territórios nos quais este tempo caminha.

É fundamental que se diga, no entanto, que é perfeitamente possível que aquilo que alguma produção contemporânea tenha a dizer a respeito do imperativo de gozo aplicada a si seja que aquela está equivocada, assim como aqui também ocorreu. Mas até isso — e essa é uma das belezas do pensamento — é de extrema importância para o caminhar da compreensão do que quer que seja, principalmente no que se refere à vida e ao mundo contemporâneos. A produção de conhecimento pressupõe e enaltece esse tipo de situação, pelo menos na maioria das vezes, sendo justamente ele que permite o avançar das discussões a respeito das questões que se pretende tratar. A evolução do pensamento passa, sem dúvida, também e centralmente, pelo dissenso.

Nesta dissertação, intentou-se mostrar o mais diretamente possível — e com certa ironia, diga-se — o quanto é falha a leitura da perspectiva psicanalítica do imperativo de gozo a respeito do pensamento e da produção do conhecimento no contemporâneo, não se sustentando no Brasil, o que pode ser nitidamente evidenciado a partir da observação da literatura produzida no país no período citado. Que sorte deu este cotejo! Além de produzir leituras cruzadas entre a literatura contemporânea brasileira e a psicanálise contemporânea e mexer em aspectos importantes para ambas, enxergou o que há de uma na outra e, com isso, pode se valer, como forte exemplo, de um dos campos de saber utilizados — o primeiro — para atualizar o pensamento do outro com o qual dividia o raciocínio. Não houve sequer a necessidade de pensar qual seria o ambiente do conhecimento em que a atualização seria feita, sabendo que campos para isso não faltam, já que um deles estava bem à mão, fazendo parte do jogo há muito tempo.

Por seu objetivo — ou talvez por alguma interferência daquele revisor, alguns anos mais jovem —, provavelmente essa foi a única parte desta dissertação na qual houve vontade de abandonar o método escolhido de análise para citar uma infinidade de produções literárias que derrubam a visão eurocêntrica proposta na afirmação feita por Melman a respeito do pensamento no contemporâneo. No entanto, a metodologia e os objetivos dessa escolha, a saber, a continuidade de tudo

que havia até ali sido obtido, se mantiveram, mesmo que não sem certa fuga, necessária pela proposta nova que ali se apresentava.

Saciadas as delícias da ironia, é necessário dizer que essa parte do texto se mostrou de absoluta importância para pensar o próprio pensar. Nela, foi possível contribuir com o caminhar da desestruturação do pensamento homogeneizador do sujeito e de suas práticas, que o enxerga como membro geral e homogêneo da entidade, também geral e homogênea, a quem foi dado o nome de “humanidade”. Claro que são possíveis e potentes as análises na produção do conhecimento que partem de práticas gerais, ou habituais, ou em ascensão, para supor, prever, adiantar ou “fotografar” um período histórico, em qualquer tema que se pretenda produzir a respeito. Mas também é absolutamente fundamental resguardar a essas generalizações a probabilidade das especificidades locais, culturais, regionais e até econômicas presentes ao longo do globo, para que não se caia novamente no erro milenar de tomar por “sujeito” o sujeito europeu, por “mundo” uma parte da Europa e por “todo” apenas aquilo que a vista alcança.

Qualquer perspectiva nesse sentido, principalmente para dizer do contemporâneo, será alvo fácil para críticas negativas e atualizações, visto inclusive que uma das características do pensamento produzido na contemporaneidade, em suas inúmeras vertentes, tradicionais e não tradicionais, tem como foco exatamente o processo de desconstrução dessa perspectiva de pensamento. É sabido, inclusive e principalmente pelos pensadores e pensadoras da contemporaneidade, que houve uma série de mudanças drásticas nas formas como o conhecimento era produzido até chegar no formato atual, também em processo de constante modificação. Os polos onde esse conhecimento é produzido mudaram, as pessoas que antes não eram lidas, hoje o são, perspectivas novas surgiram, ambientes não tradicionais de produção de saber, hoje são polos de profunda observação, temas tidos como menores, hoje são absolutamente centrais, dentre inúmeras outras especificidades que este tempo tem em relação a esse assunto. A questão que se coloca é que são **exatamente** essas especificidades que dão ao pensamento no contemporâneo a força e a potência que ele possui, que permitem que ele rompa os limites do que julgar necessário e edifique o presente e o futuro.

Nunca se pensou/produziu tanto, direta ou indiretamente, sobre as camadas sociais historicamente silenciadas. Nunca se pensou/produziu tanto, direta ou indiretamente, sobre como cada um pode e deve fazer alguma coisa a respeito.

Nunca foi tão necessário tomar cuidado ao falar, ou escrever, para que não se profira uma máxima oriunda de uma prática preconceituosa. Nunca os grupos chamados “minoritários” — que na verdade são praticamente o mundo inteiro — e suas pautas foram tão decisivos em épocas eleitorais pelo mundo, por exemplo. E tudo isso é fruto de um trabalho secular de produção de conhecimento, que encontra no contemporâneo o espaço e os atores necessários para se firmar como central para pensar os próximos passos das sociedades e, o mais importante de tudo, continuar seu trabalho, já que voltar, finalmente, é impossível.

Como dito no capítulo anterior, parece haver uma urgência nas formas de ser dessa produção de conhecimento, típica da contemporaneidade, que se justifica muito pelo hábito desse movimento ser uma exceção no todo da história. Como provavelmente o período em questão se instaura como aquele em que essa face do pensamento se encontra mais largamente trabalhada, pelas facetas que o poder exercido nesse espaço assumiu e ainda assume, continuar, seguir e resistir torna-se absolutamente imperativo e urgente. É como se o contemporâneo soubesse que “a guarda deve estar sempre levantada” para esse tipo de questão, porque as estratégias de poder, antes de tentarem se adaptar, vão lutar em campo aberto, como a história já cansou de deixar claro, sendo, portanto, igualmente importante reconhecer à distância seus inimigos e seus aliados.

Além dessa urgência, as estratégias utilizadas pelo pensamento no contemporâneo parecem focar fortemente na finalidade daquilo que está ali sendo produzido, dentro e fora dos ambientes acadêmico e artístico, quase como se estivesse estabelecido um casamento entre o “porquê” e o “para que”, havendo ou um foco maior nesse segundo, ou a utilização daquele para que neste último esteja a linha de chegada. O pensamento na contemporaneidade, portanto, parece se preocupar centralmente com o “como” aquela produção, independente do procedimento, do lugar ou do formato em que ela seja produzida, tem poder de interferir, mesmo que minimamente, na vida de alguém da maneira mais direta possível, o que permite o avanço de todos os envolvidos nesse processo: aquele que produz, aquele que toma conhecimento e, conseqüentemente, todos à volta dos dois.

Ao mesmo tempo, as formas tradicionais de produção de conhecimento ainda continuam seguindo todos os seus protocolos de produção, suas estratégias tradicionais de fala — de escrita, mais propriamente —, mesmo que já perpassadas pelos traços citados, o que indica um duplo movimento: de tomada de espaço e de

voz e, ao mesmo tempo, de manutenção de uma tradição do pensamento. Dito desta forma, parece haver — e de fato socialmente há, mas sem necessidade — a oposição destes dois “lados” do pensamento, reafirmando a percepção, também milenar, de que os elementos que se observa, quando profundamente diferentes, são opostos. Não sei dizer se a palavra “atraso” pode receber melhor definição. Na verdade, parece muito mais que se trata de nomenclaturas complementares ao invés de opostas, e por uma razão simples: elas dizem respeito a personagens que fazem parte do mesmo mundo e, por isso mesmo, têm exatamente o que o outro precisa para avançar.

Em formato de dissertação, este texto se propôs a contribuir com a ampliação do pensamento a respeito da literatura contemporânea brasileira através do cotejo deste campo de produção artística com uma das perspectivas da psicanálise contemporânea e, além de tê-lo feito, pode colocar em contato duas visões distintas desses campos de conhecimento postos em contato, evidenciando, inclusive através de sua própria escrita como exemplo, como este tempo se pensa. Os “porquês” acima citados levaram ao caminhar da observação destes campos de saber postos em contato e permitiram confirmar que o entrelaçado jogo que se estabelece para suas respostas pode passar, sem dúvida, pelo caminho aqui delineado.

Por fim, dá-se aqui por completa — pelo menos momentaneamente — e concretizada a ideia do nosso insolente revisor, que deveria sentir-se feliz por ver trazido ao plano da realidade um dos maiores devaneios que já teve, por ter organizado tudo que há muito tempo vem dado apenas “gostinhos” de forma esparsa aos seus mais próximos e por ter conseguido dar conta de tudo a que se propôs, e nos termos que achava corretos. Nesse sentido, este texto se encerra respeitando uma das características mais importantes na visão do nosso intrigante empregado: o fôlego.



## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 57-73.

ALEIXO, Ricardo. **Antiboi**. Belo Horizonte: Crisálida, 2017.

ALEIXO, Ricardo. **Boca também toca tambor**. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=LALA\\_0GbfQg](https://www.youtube.com/watch?v=LALA_0GbfQg) . Acesso em: 22 fev. 2021.

ALEIXO, Ricardo. **Impossível como nunca ter tido um rosto**. Belo Horizonte: [s. n.], 2015.

ALEIXO, Ricardo. **Modelos vivos**. Belo Horizonte: Crisálida. 2010.

ALEIXO, Ricardo. **Nenhuma única linha só minha**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U-WnR-aNRnM>. Acesso em: 22 fev. 2021.

ALEIXO, Ricardo; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **A roda do mundo**. 2ª edição. Belo Horizonte: Objeto livro, 2004.

ALEIXO, Ricardo. **Trívio**. Belo Horizonte: Scriptum Editora. 2002.

ALMEIDA, Alba Riva Brito de. A verdade da criança e o outro: notas psicanalíticas. In: ORNELLAS, Maria de Lourdes; FORNARI, Liege Maria Stija (Org.). **Entrelinhas**: educação, psicanálise e escuta. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 33-40.

ARAÚJO, Patrícia. Editora aceita recolher livro de Roberto Carlos, que desiste de indenização. **G1**. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL28232-5605,00-EDITORACEITA+RECOLHER+LIVRO+DE+ROBERTO+CARLOS+QUE+DESISTE+DE+INDENIZACAO.html> . Acesso em: 14 mar. 2021.

ARRUDA, Vinicius Galera de. **Fora do lugar** — a ficção de José Agripino de Paula. 2016. 144 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de pós-

graduação em literatura brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

AZEREDO, Reinaldo. Velocidade. In: SIMON, Maria; DANTAS, Vinícius de Ávila. **Poesia Concreta: Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982, s.p.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197-221.

CAMPOS, Augusto de. Concretismo. Mais do que um ismo, um cismo. In: SIMON, Maria; DANTAS, Vinícius de Ávila. **Poesia Concreta: Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982, s.p.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. 2. ed. São Paulo: Livraria duas cidades, 2006.

CAMPOS, Augusto de. **o pulsar**. Disponível em: [http://www.augustodecampos.com.br/06\\_07.htm](http://www.augustodecampos.com.br/06_07.htm) . Acesso em: 10 nov. 2020.

CAMPOS, Augusto de. pluvial/fluvia. In: **Viva vaia: Poesia 1949-1979**. São Paulo: Ateliê editorial, 2000, p. 106.

CASTANHEIRA, Daniel. **O lugar público em Agripino: trânsito e espacialidade na cidade-qualquer**. 2009. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de pós-graduação em literatura, cultura e contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

CASTRO, Filipe. **Trânsitos intermediáticos em “Minha mãe morrendo”, de Valêncio Xavier**. 2018. 57 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) - Faculdade de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

CLASTRES, Pierre. **A fala sagrada: mitos e cantos sagrados dos índios Guarani**. Tradução Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1990.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Pós**: vol. 1, n.2, p. 8-23, nov. 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A história da arte como disciplina anacrônica. In: **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 15-33.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **Pós**, vol. 2, n.4, p. 204-219, nov. 2012.

DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

EWALD, Felipe Grüne. Memória e narrativa: Walter Benjamin, nostalgia e movência. **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas**, vol. 4, n. 2, p.1-8, jul./dez. 2008.

FARIA, Bernardo de Paola Bortolotti. **José Agripino de Paula: tropicalista, marginal ou contracultural?** Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017\\_1522198936.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522198936.pdf) . Acesso em: 2 dez. 2020.

FARIA, Bernardo de Paola Bortolotti. **Literatura enquanto contracultura: José Agripino de Paula, malabarista de sonhos e possibilidades.** 2016. 105 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de pós-graduação em literatura, cultura e contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

FERREIRA, Paulo Henrique. **Álbum duplo: um rock romance.** Rio de Janeiro: Record, 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. **Revista Criação e Crítica**, n. 4, 2010.

FILHO, Antonio Carlos Macedo Munró. **Pós-verdade, performance e a potencialização do efeito de real na autoficção de Ricardo Lísias: um estudo sobre Delegado Tobias e Inquérito Policial – Família Tobias.** 2020. 91 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de pós-graduação em literatura, cultura e contemporaneidade, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

FILHO, Kepler de Souza Oliveira; SARAIVA, Maria de Fátima Oliveira. **Astronomia e Astrofísica.** Porto Alegre: UFRGS, 2014. Disponível em: <http://astro.if.ufrgs.br/livro.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2020.

FREUD, Sigmund. Além do Princípio do Prazer. In: **História de uma neurose infantil, (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos.** Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 120-178.

FREUD, Sigmund. A repressão. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos.** Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 61-73.

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo. In: **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos.** Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 13-24.

FREUD, Sigmund. Psicologia das massas e análise do eu. In: **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos.** Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 p. 14-99.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: **Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos.** Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 p. 8-78.

GRECO, Musso. Os espelhos de Lacan. **Opção Lacaniana online**. vol. 2, n. 6, p. 1-13, nov. 2011.

HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIERIA, André Soares Vieira (Org.). **Intermedialidades e Estudos Interartes: desafios da Arte Contemporânea 2**. In: Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 41-50.

HOISEL, Evelina. PanAmérica: uma cartografia dos processos de globalização nos anos de 1960. **Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras**, vol. 2, n.1, 2008.

JÚNIOR, Joab Silas da Silva. **O que é ano-luz?** Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/fisica/o-que-e-ano-luz.htm> . Acesso em 10 nov 2020.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão de Freud. In: RIBEIRO, Vera. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 496-536.

LACAN, Jacques. As formações do inconsciente. In: **Seminário V**. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose. In: RIBEIRO, Vera. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 537-590.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica. In: RIBEIRO, Vera. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 96-103.

LACAN, Jacques. **Os complexos familiares na formação do indivíduo**: ensaio de análise de uma função em psicologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LEBRUN, Jean-Pierre. Ensinem seus filhos a falhar. **Veja**, Rio de Janeiro, ed. 2142, 9 dez., 2009. Disponível em: <https://www.fronteiras.com/entrevistas/ensinem-os-filhos-a-falhar>. Acesso em: 20 out. 2020.

LEBRUN, Jean-Pierre. **Um mundo sem limites**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

LICHT, Rosana Weber. Na sala de espera esperando o Outro: uma interlocução entre as pesquisas neurológicas e a psicanálise. In: BERNARDINO, Mariza Fisher (org.). **O que a psicanálise pode ensinar sobre a criança, sujeito em constituição**. São Paulo: Escuta, 2006, p. 67-80.

LISPECTOR, Clarice. A menor mulher do mundo. In: **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009, p. 68-75.

LÍSIAS, R. **Delegado Tobias 1 – O Assassinato do Autor**. São Paulo: E-Galáxia, 2014.

\_\_\_\_. **Delegado Tobias 2** – Delegado Tobias e Delegado Jeremias. São Paulo: E-Galáxia, 2014.

\_\_\_\_. **Delegado Tobias 3** – O Começo da Fama. São Paulo: E-Galáxia, 2014.

\_\_\_\_. **Delegado Tobias 4** – Caso Lísias é Realidade. São Paulo: E-Galáxia, 2014.

\_\_\_\_. **Delegado Tobias 5** – Os Documentos do Inquérito. São Paulo: E-Galáxia, 2014.

LÍSIAS, Ricardo. **Inquérito policial**: família Tobias. São Paulo: Lote 42, 2016.

MEHRING, M. **The screenplay**: a blend of film form and content. Stoneham, Massachusetts: Focal Press, 1989.

MEIRELES, Maurício. Livros de memórias e biografias autorizadas disparam em vendas. **Folha de São Paulo**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/01/1950124-livros-de-memorias-fazem-vendas-de-biografias-dispararem-no-pais.shtml> . Acesso em: 14 mar. 2021.

MEIRELES, Maurício. Livros de memórias fazem vendas de biografias dispararem no país. **Jornal página 3**. Disponível em: <https://www.pagina3.com.br/cultura/2018/jan/13/1/livros-de-memorias-fazem-vendas-de-biografias-dispararem-no-pais> . Acesso em: 14 mar. 2021.

MELMAN, Charles. A era do prazer. **Isto é**, Rio de Janeiro, n.1824, set. 2004. Disponível em: [https://istoe.com.br/10556\\_A+ERA+DO+PRAZER/](https://istoe.com.br/10556_A+ERA+DO+PRAZER/). Acesso em: 20 nov. 2020.

MELMAN, Charles. Enfim um gozo novo: a necropsopia. In: **O homem sem gravidade**: gozar a qualquer preço. Entrevistas concedidas a Jean-Pierre Lebrun. Tradução Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003b, p. 185-190.

MELMAN, Charles. Introdução à nova economia psíquica. In: **O homem sem gravidade**: gozar a qualquer preço. Entrevistas concedidas a Jean-Pierre Lebrun. Tradução Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003c, p. 191-197.

MELMAN, Charles. **O homem sem gravidade**: gozar a qualquer preço. Entrevistas concedidas a Jean-Pierre Lebrun. Tradução Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003a.

MIRANDA, Gustavo Lima de. **A história da evolução da mídia no Brasil e no mundo**. [S.l.]. 2007. Disponível em: <http://repositorio.uniceub.br/bitstream/123456789/1265/2/20266495.pdf> . Acesso em: 20 dez. 2020.

OTTATI, Rafael. O esfacelamento do sagrado em *PanAmérica*. **Revista Garrafa**, vol. 1, n. 29, 2013.

PAIVA, Maria Lucia de Souza Campos. **Recalque e repressão: uma discussão teórica ilustrada por um filme**. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2236-64072011000200007](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2236-64072011000200007) . Acesso em: 13 nov. 2020.

PAULA, José Agripino de. **Lugar público**. São Paulo: Editora Papagaio, 2004.

PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica**. 3ª. Ed. São Paulo: Editora Papagaio, 2001.

PEREIRA, Prisca Agustoni de Almeida. O desejo de dizer ou a performance de Exu na poética de Ricardo Aleixo e Edimilson de Almeida Pereira. **Revistas de Estudos Literários**. vol. 17, n. 1, p. 102-112, dez. 2009.

PESSOA, Marcos. O esquecimento do pai e o contexto social. In: ORNELLAS, Maria de Lourdes; FORNARI, Liege Maria Stija (Org.). **Entrelinhas: educação, psicanálise e escuta**. Salvador: EDUFBA, 2016. p. 171-185.

POLI, Ivan. **Antropologia dos Orixás — A Civilização Yorubá a partir de seus Mitos, Orikis e sua Diáspora**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2019.

RAJEWSKY, Irina. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre Intermidialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIERIA, André Soares Vieira (Org.). **Intermedialidades e Estudos Interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: UFMG, 2012a. p. 51-74.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação” – uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2012b, p. 15-45.

ROBERTO CARLOS diz estar satisfeito com decisão do STF sobre biografias. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/06/roberto-carlos-diz-estar-satisfeito-com-decisao-do-stf-sobre-biografias.html> . Acesso em: 14 mar. 2021.

ROBERTO CARLOS diz ser favorável a biografias sem autorização. Disponível em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/10/roberto-carlos-diz-ser-favoravel-biografias-sem-autorizacao.html> . Acesso em: 14 mar. 2021.

SANTIAGO, Silvano. Meditação sobre o ofício de criar. **Aletria**, Belo Horizonte, n. 18, p. 173-179, jul./dez. 2008.

SCHERER, Telma. O peixe não segura a mão de ninguém: écfrases de Ricardo Aleixo. **Elyra**. Santa Catarina, n. 8, p. 201-222, dez. 2016.

SEGMENTO DE BIOGRAFIAS cresce com grandes livros e lições valiosas. Disponível em: <https://www.portalr3.com.br/2020/11/segmento-de-biografias-cresce-com-grandes-livros-e-licoes-valiosas/> . Acesso em 14 mar. 2021.

SEMINÁRIO DE PESQUISA E CIÊNCIAS HUMANAS, 7. 2018, Londrina. **A “PanAmérica Tropicalista” através da literatura insólita de José Agripino de Paula.** Londrina, UEL, 2018, p. 814-826.

TRANSCRIÇÃO FONÉTICA do Português. **Michaelis.** Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/escolar-espanhol/transcricao-fonetica-do-portugues/> . Acesso em: 10 nov. 2020.

VAZ, Sérgio. **Minha Vida de Cachorro / Mitt Liv Som Hund.** Disponível em: <http://50anosdefilmes.com.br/2010/minha-vida-de-cachorro-mitt-liv-sond-hund/> . Acesso em: 20 fev. 2021.

VIANA, Marcelo Andrade. *O narrador em Lugar público, de José Agrippino de Paula: o sujeito contemporâneo e o predomínio da visão e da movência.* **Em tese:** vol. 19, n.1, p. 174-191, jan./abr. 2013.

XAVIER, Valêncio. **Minha mãe morrendo e o menino mentido.** São Paulo: Companhia das letras, 2001.

XISTO, Pedro. cheio/vazio. In: SIMON, Maria; DANTAS, Vinícius de Ávila. **Poesia Concreta:** Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982, s.p.

XISTO, Pedro. espaço. In: SIMON, Maria; DANTAS, Vinícius de Ávila. **Poesia Concreta:** Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982, s.p.