
LETRAS DE AMOR E MORTE
EM UM CONTO DE JOÃO ANTÔNIO NETO
Letter of Love and Death in a Tale of João Antônio Neto

Luís Fernando Barnetche Barth¹
Célia Maria Domingues da Rocha Reis²

RESUMO: Neste artigo, produzido na perspectiva comparada entre Literatura e Psicanálise, analisamos o conto “A morte às soltas”, de João Antônio Neto, escritor mato-grossense, cujo enredo se organiza em torno da leitura equivocada de determinada expressão em um bilhete e a escolha seletiva de situações pelo personagem protagonista, que inventariam a sua própria morte. A partir do estudo do lapso de leitura e da escansão dos significantes em jogo, o conto possibilita a investigação das vicissitudes do amor, enquanto um lugar vazio, e os efeitos da letra para o sujeito do inconsciente.

PALAVRAS-CHAVE: João Antônio Neto, Narrativa e Psicanálise, Lapso e Letra, Amor e Morte.

ABSTRACT: In this article, produced under a compared perspective between Literature and Psychoanalysis, we analyze the short story “A morte às soltas”, by João Antônio Neto, an author from Mato Grosso. The plot develops around the misinterpretation of an expression in a note and consequent choices made by the main character, which lead to his own death. Based on the analysis of the “reading slip” and the mapping out of the signifiers at stake, the short story allows the investigation of the vicissitudes of love as an empty place, and the effects of the letter on the subject of the unconscious.

KEYWORDS: João Antônio Neto, Narrative and Psychoanalysis, Slip and Letter, Love And Death

O movimento psicanalítico inaugurado por Sigmund Freud (1856–1939) e desbravado por meio da “releitura” oferecida por Jacques Lacan (1901–1981), entre outros psicanalistas de renome, incorporou fecundamente a literatura, concorrendo para a formação da cultura ocidental. O psicanalista

¹ Psicanalista; Doutor em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS; Professor do Curso de Psicologia (Rondonópolis/MT).

² Pós-doutorado em Estudos Comparados pela Universidade de São Paulo; docente do Curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso.

encontrou nessas expressões culturais terreno fértil para as suas investigações, como ponto de partida ou para o respaldo de teorias, que resultaram no que se pode considerar uma verdadeira crítica literária psicanalítica. Freud considerava que os artistas soem conhecer os homens mais que possam supor os estudiosos da psique humana. É o que lembra Lacan, na homenagem feita a Marguerite Duras, mencionando a personagem Lol V. Stein, criada na obra *Le ravissement de Lol V. Stein*:

Penso que, apesar de Marguerite Duras me fazer saber por sua própria boca que não sabe, em toda a sua obra, de onde lhe veio Lol, e mesmo que eu pudesse vislumbrar, pelo que ela me diz, a frase posterior, a única vantagem que um psicanalista tem o direito de tirar de sua posição, sendo-lhe esta reconhecida como tal, é a de se lembrar, com Freud, que em sua matéria o artista sempre o precede e, portanto, ele não tem que bancar o psicólogo quando o artista lhe desbrava o caminho. (2003, p. 200)

Se a literatura exerceu essa influência nos estudos da alma humana – depois dos estudos freudianos sobre a tragédia de Sófocles, *Édipo rei* (427 a. C./1997), a própria literatura também sofreu fecunda mudança na construção de seus personagens, fabulações e vivência de tempo e espaço com os estudos psicanalíticos. Ou seja, assim como, depois de Édipo, não é dado o direito de o sujeito desconhecer seu desejo, com o advento da psicanálise toda forma de expressão necessitará de uma maior repressão de seus conteúdos nos processos de elaboração secundária utilizados nos métodos de criação.

Quanto às relações entre a produção ficcional e o real, considerando-se o real como o registro psíquico daquilo que resiste a ser plenamente simbolizado pela palavra falada ou escrita, registro do impossível, a ficção surge como uma maneira de tentar acessá-lo através dos recursos da língua e da linguagem. É a partir da intuição como dispositivo para a expressão das ações e sentimentos humanos que os autores conseguem transpor barreiras nas dimensões inconscientes. Dizendo isso em termos literários, citamos um fragmento do conto “As mulheres do riacho”, da coletânea de contos *Ciranda das comadres*³, da escritora mato-grossense Marilza Ribeiro, no qual ela visualiza o movimento interno e externo de composição do artesanato:

³ Obra inédita, ainda sem paginação, que nos foi cedida pela autora.

Aquelas mulheres fazem no barro os contornos que suas mãos e dedos vão gerando a cada dia, com o tempero da sensibilidade, da secreta tormenta pacífica que estabelece a criação.

Assim, a ficção pode possibilitar a construção das figuras do Outro, na qualidade de lugar onde o sujeito psíquico se constitui (CHEMAMA, 1995), dando vestimenta a este Outro que, a partir da linguagem, ganha presença na consistência de um corpo, ainda que este corpo seja um recorte ficcional do real. É por isso que, inclusive, alguns psicanalistas, como endossa Sousa (2000), classificam o caso clínico psicanalítico como um novo gênero literário, o que explicaria o fato de muitos lerem os casos de Freud como se fossem romances. Freud (1974) alegou surpresa em razão de concluir que, se assim considerados, careceriam da “seriedade” necessária aos escritos científicos.

Ainda em relação à proximidade da psicanálise com o campo literário, recordamos que Freud foi o quarto ganhador do *Prêmio Goethe* de Literatura. Ele recebeu a honraria em 1930, por sua capacidade criadora e pelas inúmeras citações que fez ao grande mestre da literatura alemã. Infelizmente, seu estado de saúde não lhe permitiu participar da cerimônia, cabendo à sua filha Anna a leitura do discurso preparado para aquela ocasião.

Embora não se sentisse merecedor desse prêmio, como afirma em uma carta a Lou Andréas-Salomé (FREUD; ANDRÉAS-SALOMÉ, 1975, p. 247), a maneira como aborda a obra do grande escritor alemão e tantas outras obras, revelam o desenvolvimento de um estilo particular de escrita, que articulou a linguagem literária, a linguagem artificial científica e a linguagem culta da época. Em decorrência, tornou-se um manancial rico para pesquisa também para outras áreas, além da psicanálise.

Como a literatura está aberta, enquanto campo de estudo, às mais variadas vertentes, nenhuma delas tencionando legitimidade de domínio, a psicanálise propõe uma leitura possível, levando em conta que, assim como cada obra literária apresenta discurso simbólico, metafórico, cujos sentidos amplos não se colocam na superfície do conteúdo, mas nas entrelinhas, no subterrâneo das emoções, lidar com determinados discursos inconscientes é buscar o desnudamento dos interditos, não expostos a olho nu, ou do que não queremos ver, o que causa desconforto como, por exemplo, o parricídio e o incesto, coetâneos do desejo.

Medeiros (2010, p. 117) afirma que a análise psicanalítica recai sobre a dimensão da palavra por esta ser o elemento viabilizador do que quer que seja em termos de experiência humana, o que possibilitou o surgimento

da psicanálise como “ciência do desejo”, ainda que nunca venha a revelar um saber universal. Foi por essa impossibilidade de apreender o universal que Lacan (1976-1977) preferiu descrever a psicanálise como um delírio, uma vez que ela carece do estatuto da ciência. Como, então, endossar a validade das contribuições deste campo de saber? Em relação a essa questão, Figueiredo (2001, p. 9) sugere que “a psicanálise, para ser ciência, deve manter-se restrita a seu trabalho de pesquisa e terapêutica, elaborando seus métodos *como uma* ciência [grifo da autora]. Isto já é o bastante”.

Todo achado científico, segundo Mezan (2002), nada mais é que a apropriação e diferenciação de reflexões em relação a ideias de uma determinada época sobre algum objeto de estudo, surgido, justamente, pelo rompimento com a *Doxa*. Na perspectiva de Roland Barthes (1977, p. 131), *Doxa* é “a opinião corrente, o sentido repetido, *como que casualmente*. É a Medusa: ela petrifica os que a olham. Isso quer dizer que ela *é evidente*”.

De acordo com o seu objeto de estudo – o inconsciente –, o trabalho da psicanálise, para Mezan (1988), tem a dupla face de tanto explicar o sentido, quanto estabelecer a causa de determinada produção psíquica (*Erklärung*), ao invés de somente promover a sua compreensão (*Verstehen*). De forma mais acurada, podemos afirmar que cabe à interpretação oferecer *um* sentido possível.

Como visto, pode-se dizer que a invenção da Psicanálise não se daria sem a contribuição da Literatura. Nesse senso, o que não se revela, o que é subliminar em literatura constitui o ponto de conexão com a Psicanálise, diz a crítica literária Shoshana Felman (1982, p. 10):

We would like to suggest that, in the same way that psychoanalysis points to the unconscious of literature, *literature, in its turn, is the unconscious of psychoanalysis*; that the unthought-out shadow in psychoanalytical *theory* is precisely its own involvement with literature; that literature *in* psychoanalysis functions precisely as its “*unthought*”: as the condition of possibility *and* the self-subversive blind spot of psychoanalytical *thought*.

Contudo, isso não quer dizer que se trate de uma relação tranquila. Se, a partir de Lacan, verificamos que o desejo tem uma relação problemática com o objeto, chegaremos a concluir que este impasse também pautará as relações entre os campos da Psicanálise e da Literatura, como campos de uma interface tensamente produtiva.

Esta tensão pode ser observada com clareza nas pesquisas que as envolvem. O que se concluiu daí é que as forças contrárias basculam entre as duas disciplinas de maneira que, nas situações extremas, ou a psicanálise se utilize da literatura sem levar em conta os aspectos próprios do saber literário, ou a literatura tente apagar os efeitos mais virulentos da *peste freudiana*.

No entanto, se a fantasia pode ser considerada como uma janela para o real, a interface entre ambas, na sua dimensão de investigação e de expressão da psique humana, é um mecanismo capaz de trazer para o nível da expressão, de verbalizar o que ainda não se compôs como tal, não composto bem desenhado nos versos paradoxais de Lucinda Persona, poeta paranaense, radicada em Mato Grosso:

*A própria casa duas vezes:
de verdade e de mentira
espelhada em seu avesso* (1998, p. 49).

A complexidade de abertura caleidoscópica do eu, proposta pela poeta, só pode ser possível graças à sua ousadia de enfrentamento sintático, de expansão do sintagma e da inovadora significação que as palavras, no conjunto, assumem. Para Heidegger (1977, p. 59), em *A origem da obra de arte*, a “Poesia é a fábula da desocultação do ente”, é o dizer “projetante” que, ao preparar o “dizível”, simultaneamente faz “admirar o invisível do mundo”.

A MORTE ÀS SOLTAS

É fato que a literatura, pelo que do inconsciente revela, é o saber que mais se aproxima da Psicanálise. (MEDEIROS, 2010)

No ano de 1970, João Antônio Neto (1970), escritor mato-grossense, lançou um livro intitulado *Poliedro*, no qual se encontra o conto “A morte às soltas”, objeto de nosso estudo. Neste conto, centrado na temática do amor, vemos o protagonista ser arrastado para um jogo de vida e de morte.

O conto apresenta narração autodiegética. O título sintetiza e integra a ocorrência inicial – a *causa mortis* da prima do protagonista, anunciada de maneira abrupta em frase de período simples, ordem direta, que

abre o conto – “A prima Arabela morrerá num acidente automobilístico” (NETO apud MAGALHÃES, 2002, p. 43) –, e a motivação do conflito do enredo.

Como é da sua natureza, o conto apresenta economia de meios. No caso, poucos personagens e um discurso “enxuto”, que não se demora na apresentação dos fatos e cenários específicos da trama, nem nas reflexões. Há o uso estilístico de recursos gráficos, como as reticências, substituindo esclarecimentos verbais que alongariam a diegese. É com essa aceleração que se conhece o drama do enredo.

Estivéramos, noite inteira, no velório, e muito se conversou dessas mortes horrendas, inesperadas e traumatizantes.

O enterro foi às dez horas. De volta do cemitério, trôpego de sono e emoção, segui para o apartamento onde estava hospedado e, ao entrar, encontrei um bilhete terrificante, metido sob a porta. No mesmo instante, os meus nervos frouxos se retesaram. Um arrepio de assombramento formigou pelo meu corpo todo.

Acredite, se quiser, mas o bilhete medonho, numa letra nervosa, estava assinado: “A morte” (!) Nem mais nem menos! O resto do texto dizia:

*Ontem estive à tua espera, e como,
apesar de esperar muito, não vieste,
amanhã irei ver-te.*

A MORTE

(*Id., ibid.*)

Na defesa de seu ponto de vista, para criar a atmosfera sugerida, de sobressalto, atterramento, o narrador lança mão da evocação de um narratário: “Acredite, se quiser [...]”, dando-lhe aparentemente a alternativa de legitimar ou não o narrado e usa redundância e hipérbole na narração da sensação física – fica “arrepido”, os nervos, “frouxos” e retesados, em razão de um “bilhete terrificante”, “medonho” recebido. O bilhete não lhe fora entregue em mãos, mas misteriosamente colocado debaixo da porta, e aparece sem assinatura humana, sendo subscrito pela “Morte”, que deixa de ser uma condição da finitude da existência material para se personificar, tornar-se uma entidade assustadora e, doravante, perseguidora do eu, com o fim de arrebatá-lo a vida. Essa mente persecutória atuará de modo seletivo, fazendo com que um

conjunto de fatos apresentados na sequência seja entendido como tendo essa finalidade.

A narração é feita no pretérito, de maneira predominantemente linear. Após ler o bilhete, o personagem perde o sono. Apavorado, resolve abandonar o apartamento e vai a um bar, onde encontra um conhecido e lhe explica, mentindo, que perdera a chave do apartamento onde estava hospedado, razão pela qual iria para um hotel. Pergunta ao dono do bar por um hotel e este lhe indica um que fica na “terceira rua”, de nome “Marte”, mas que ele entende “Morte”, assustando-se; é levado para o quarto nº 13, recusando-se a entrar nele pelo mau augúrio que convencionalmente carrega este número, indo para o nº 26, número do qual tomará consciência de ser o dobro de 13 quando ler um “quadro-aviso” na parede, já dentro do aposento, informando endereço, valor da diária etc, com os dizeres: “Hotel Marte [...] Rua Boa Morte, casa 26. Quarto 26.”. Intensificando o pavor, abre a janela e uma grande borboleta entra, pousando em vários lugares, inseto que é tomado pela Morte zoomorfixada, referida superlativamente como “ELA”, “ELA, de novo!” (p. 45). Lembramos que a borboleta constitui um símbolo de transformação pelos vários estágios de seu desenvolvimento, dentre eles, o da crisálida representa a morte. O uso do pronome pessoal feminino, grafado em maiúsculas, atesta o modo como vai se compondo o crescente delírio do eu. Senta-se na cama para se acalmar, abre um jornal e lê,

“Em manchete:

“Vítima de lamentável desastre, a jovem jornalista

Arabela Gusmão Avelar. Parece que a morte estava esperando...”

(*id.*, p. 45)

Mas o clímax está por vir: tendo esquecido a porta entreaberta, eis que aparece o funcionário do hotel, aparição que acentua o susto, e lhe informa que há uma “Senhora alta, de preto” (*id.*, p. 43), que quer vê-lo, afirmando ter marcado um encontro com ele no apartamento no dia anterior, e que soube pelo dono do bar que ele estava naquele hotel. Ele implora encarecidamente ao funcionário que não a deixe vir ao seu quarto. Mas, dali a pouco, “ELA entrou novamente em cena”, caminhando no corredor, falando com uma “voz que pareceu esquisita, de endefluxada” (p. 47). A mulher ia em direção ao quarto 26, enquanto argumentava com o funcionário que vira o livro de registro de hóspedes e não havia dúvida que o Avelar – só nesse momento final o nome dele é mostrado –, estava no quarto 26, quando aquele tenta convencê-la de que não havia ninguém ali. Desesperado, Avelar

empurra o funcionário, que cai fora do quarto, no corredor. Nesse ponto, a narração é suspensa com reticências. Na linha seguinte, há três asteriscos separando este episódio do próximo, que se dá em ambiente diferente. Tais elementos gráficos constituem índices de supressão temporal. O narrador conta com a memória do leitor para que recrie mentalmente os fatos, preenchendo a lacuna aberta até a próxima etapa, já no desfecho da história.

Não há descrição do ambiente nessa segunda parte da narrativa. Por inferência, fica perceptível que o protagonista está num quarto de hospital, tendo recentemente recobrado os sentidos, ouvindo um enfermeiro a lhe dizer para não se preocupar, que tudo estava acabado, que ele havia saltado da janela do 1º andar, fraturado a perna, desmaiado e levado ao hospital. Aos poucos a mente de Avelar vai se aclarando e ele tenta balbuciar algo. O enfermeiro pede que não fale, pois já havia falado muito durante o “longo tempo de delírio”, sobre coisas incompreensíveis, das quais eles tinham entendido apenas que ele estava com um terrível medo de algo, acerca do que expõe sua conclusão:

“Parece, porém, que tudo se relaciona com este bilheteinho.

E leu:

*Ontem estive à tua espera, e como,
apesar de esperar muito, não vieste,
amanhã irei ver-te. Amo-te.*

E então, Lúcia entrou...” (*Id.*, p. 47)

O conto é encerrado aí. A segunda leitura do bilhete, despreziosa e literal, e o anúncio da entrada algo triunfal da personagem feminina, pivô involuntária do conflito, produzem um clarão na mente do leitor, que imediatamente percebe o ocorrido.

Mesmo de breve extensão, os fatos apresentados apresentam relação de causa e consequência. Nesse sentido, as informações dadas revelam que o sugestionamento mental a que o personagem se submeteu de modo intenso, durante muitas horas, ouvindo causos sobre “mortes” com conteúdos triplamente qualificados – “horrendos, inesperados e traumatizantes”, além de algumas superstições instadas culturalmente, vão contribuir para a maneira como interpretará os acontecimentos. Ressaltamos, aqui, que a audição se deu acerca de “mortes”, não sendo empregado o termo “pessoas”, ausência que indica uma ênfase no acidente, no estrago e perecimento da vida, gerando enredos mentais de temor nos sujeitos ouvintes, por se sentirem suscetíveis à exemplaridade: eles poderiam sofrer as mesmas situações. No caso do narrador do conto, somava-se a essas questões a

condição física e mental fragilizada pelo longo período de vigília no velório. Nessa direção, coloca-se em destaque a força da literatura oral, argumento intradieético, que, com suas maquinações, com o poder do imaginário expresso por recursos estéticos capazes de violar as mentes dos ouvintes, envolve-os na sua virtualidade e os torna personagens de suas tramas, sentidas como reais.

LAPSO E LETRA

O conto foi organizado em torno de um lapso de leitura do protagonista, enodando, através deste equívoco, os temas de amor e morte. A este respeito Freud (1976) publicou, em 1901, um interessante trabalho intitulado *A psicopatologia da vida cotidiana*, no qual aborda a seguinte série de fenômenos descritos como atos falhos ou parapraxias: esquecimentos, lapsos de língua, atos descuidados, superstições e erros. Como salienta Kaufmann:

Trata-se de fato de um ato em que o corpo está em jogo (falsa leitura, falsa audição, incapacidade de encontrar um objeto, perdas) num dado instante ou de um ato de fala ou de escrita substituído por outro; assim substituídos, desviados ou invertidos, omitidos, esses atos têm duplamente uma função de linguagem: assinalam em primeiro lugar a revelação de um desejo inconsciente; ao mesmo tempo, atestam um inconsciente estruturado como uma linguagem (condensação, deslocamento, metáfora, metonímia) e portanto podem ser decifrados como uma mensagem. (KAUFMANN, 1996, p. 55)

Então, ato falho é o nome que a psicanálise dá à substituição imprevista de uma ação por outra realizada por um sujeito, sob o domínio de uma motivação inconsciente recalcada. Tal conduta acidental equivale a uma defesa do equilíbrio psíquico, como no caso de um sintoma, devido ao conflito entre a intenção consciente e o desejo inconsciente. O estudo dos atos falhos torna clara a incidência da perspectiva significativa, enquanto “elemento do discurso, referível tanto ao nível consciente como inconsciente, que representa e determina o sujeito” (CHEMAMA, 1995, p. 197), para a qual as alterações produzidas não são meros erros ou descuidos, mas a articulação de um discurso exitoso, por vezes próximo dos chistes, demonstrando que o “isso” [Es] fala. Segundo a concepção lacaniana:

El hombre sabe más que lo que cree saber. Pero la sustancia de este saber, la materialidad que está debajo, no es nada diferente que lo significativo en tanto que tiene efectos de significación. El hombre habla-ser, como he dito, lo que no quiere decir otra cosa que El habla significativo, con el qual La noción de ser se confunde. (LACAN, 1976/77, p. 10-11)

Um lapso, propriamente dito, é o termo utilizado pela retórica para caracterizar alguns erros cometidos por desatenção na fala, na escrita ou na leitura, ao se empregar uma palavra no lugar de outra. Para Lacan (1976/77), um lapso consiste em usar uma palavra para outro fim que aquele previamente determinado pelo sujeito que o enuncia, e é nessa torção que reside todo o seu efeito operatório. Esta interferência sobre a conduta humana surge de uma motivação inconsciente e insuspeita para o sujeito que a comete, pois:

Lo que se dice a partir de lo inconsciente participa del equívoco, que es el principio del chiste – equivalência del sonido y del sentido. He ahí em nombre de qué creí poder adelantar que el inconsciente estaba estructurado como um lenguaje. (LACAN, 1976/77, p. 20)

Especificamente sobre os casos de lapsos de leitura e de escrita, Freud os tratou no capítulo VI de sua obra *A psicopatologia da vida cotidiana* (1976). Nele, oferece uma série de treze exemplos nos quais as trocas de palavras no ato de leitura, acontecimentos que costumam ser frequentes, utilizam-se da ambiguidade ou da proximidade sonora das palavras envolvidas na troca. De forma puramente descritiva, elas podem ser classificadas com transposições, antecipações (pré-sonâncias) ou perseverações (pós-sonâncias).

Aproveitando a potência do ato falho como centro da narrativa, João Antônio Neto (1970) mantém o suspense até o final do conto quando esclarece que o protagonista fora vítima de um lapso de leitura transformando o “Amo-te”, que arrematava o bilhete deixado por sua amada, em um retumbante “A MORTE”, isso depois de já ter “confundido” o nome do Hotel Marte, onde se hospedara, com “Morte”.

O estudo psicanalítico de um simples equívoco revela que o

inconsciente é constituído por uma série de frases ouvidas sem tradução de um sistema para outro, enfim, frases não

compreendidas, mas determinantes enquanto enunciados, enunciados inapreensíveis sob outra forma senão a de uma relação transferencial, para ao fim e ao cabo o sujeito dar-se conta de haver sido envolto numa rede de besteiras, mas besteiras determinando sua existência, chegando a colocá-lo, por vezes, numa situação de vida ou morte, quando uma simples palavra, enunciada numa situação muito especial, pode determinar o recomeço de outra frase ou encerrar sua existência. (MEDEIROS, 2010, p. 653)

Envolto em pensamentos pelo falecimento da prima Arabela, ao proferir este lapso de língua, o protagonista vê-se diante da inesperada associação entre os temas do amor e da morte. Assim, não é coincidência que a morte seja chamada de ELA ao longo da narrativa. A morte é uma mulher: é Arabela, da qual a escansão psicanalítica do significante permite a seguinte leitura “ara”/”bela”. “Ara”, termo proveniente do latim que, em sentido próprio, quer dizer “altar” – a mulher cujo corpo abatido pelo horrendo acidente automobilístico, torna-se o lugar onde se recebe as oferendas dadas em sacrifício; em sentido figurado, o termo pode ser traduzido como “urna literária” (FARIA, 1985, p. 57). Ao considerarmos a literatura como o inconsciente da psicanálise, como define Felman (1982), podemos equiparar a urna literária com o próprio lugar do inconsciente posto em jogo.

Além disso, se a morte é também aquela mulher amada que busca um contato mais próximo: “estive à tua espera” e “amanhã virei ver-te” (*id.*, 2002, p. 43), num misto de sedução e ameaça, outra associação possível é a de que a oferenda, para o altar e para a urna, seria ele próprio, o protagonista.

Sob outro ponto associativo, a prima recém-falecida e o protagonista se ligam pelo sobrenome em comum, *Avelar*, o qual suscita a escansão “a”/”velar”. A torção significante permite identificar o protagonista como aquele que está a velar o corpo de uma mulher ou seu próprio corpo, mas também existe a possibilidade de que se vele (encubra) algo: a velar a morte e, através deste subterfúgio, o objeto *a*, objeto causa de desejo, de que trata a psicanálise. A ficção urdida nas malhas do amor e da morte se impõe como algo da ordem do humano, ou seja, “o véu transparente que envolve a vida, com a função de velar a morte, não desfaz a fantasia do amor” (FERREIRA, 2004, p. 31).

Segundo Medeiros (2010, p. 118), “há a encruzilhada de duas vias inseparáveis na constituição psíquica do humano: o sexo e a morte ao nível do desejo”. Assim, o desdobramento da figura da mulher oportuniza duas representações irreconciliáveis: a mulher objeto de amor e a mulher alvo das

pulsões sexuais. Porém, ambas as representações, ao interrogarem o desejo do protagonista, apontam para uma única direção: a morte. Segundo Ferreira (2004, p. 12), “é a entrada na ordem simbólica que inaugura o desejo, diferenciando a espécie humana dos outros seres vivos. A partir desta inscrição, o destino do homem é se deparar com interrogações sobre a vida, a morte e a diferença sexual, que só encontram respostas incompletas.”

Em relação ao encontro sexual dos seres humanos, a psicanálise não busca uma solução apaziguadora, pois ainda que exista o intercuro sexual entre homem e mulher, Lacan (1976-77, p. 46-47) nos adverte que “La relación sexual (...) no La hay, salvo incestuosa. Es muy exactamente e solo que adelantó Freud – no La hay, salvo incestuosa, o asesina”, no sentido de que o desejo inconsciente do sujeito é o de se deitar com sua mãe e de assassinar seu próprio pai. A única saída possível na resolução deste conflito humano inescapável está na operatividade da castração. O amor surgiria, então, como suplência à impossibilidade de relação sexual. Nas palavras do psicanalista:

El amor no es nada más que una significación, y se vê bien la manera en que Dante la encarna, a esta significación. El deseo, tiene un sentido, pero el amor – tal como y alo he puesto de manifiesto em mi seminario sobre La ética, lo sea tal como el amor cortés lo soporta– el amor es vacío. (LACAN, 1976-77, p. 50)

Como consequência, o amor depende da dimensão simbólica para a sua expressão, o que é o mesmo que dizer de sua dependência de uma mediação pela palavra. Assim, o amor se mostra enganoso em sua própria constituição, visto que o alvo último deste afeto está para além do objeto, ou seja, é a própria falta. Em outras palavras, é o mesmo que dizer que o amor é da ordem ficcional, sustentado por uma fantasia inconsciente.

No conto, o protagonista é pego de surpresa por seu lapso ao ver deslizar, num efeito de vertigem, um conhecido e seguro “amo-te” para um aterrador “A MORTE”; substituição na qual a letra vem produzir uma diferença – do verbo flexionado, enclítico, para um ser substantivado, maiúsculo – um sentido insuspeito, revelador da operação inconsciente subjacente, mas de impossível apreensão enquanto tal.

Um “amo-te”, insuportável para o sujeito, faz surgir, no traço de união, a letra que vem questionar o desejo do sujeito, pois se “a fala engana no sentido, a letra decifra o que de Real há no que se diz [...]. E nessa operação, visamos não o engano da fala e seus sentidos, mas o deciframento

do enigma da letra”. (MEDEIROS, 2010, p. 826). É porque o sujeito do inconsciente sabe ler, que o inconsciente pode ser tomado por um escrito a ser escutado. Dito de outra forma:

As letras articuladas em série, sequências ou redes constituem por si mesmas o que se pode chamar metaforicamente de seu “espaço”: memória inconsciente na terminologia freudiana, e, como tal, *lugar exclusivo em que se recolhe verdadeiramente toda inscrição possível* na perspectiva do “tempo inconsciente.” (LECLAIRE, 2001, p. 206).

Por fim, arrematando as considerações sobre o amor, pode-se fazer referência ao próprio título enigmático do seminário proferido por Lacan entre os anos de 1976 e 1977 (inédito): “*L’Insu que sait de l’une-bévues aile à mourre*”, cujo jogo de palavras apontam para a ignorância (o não sabido) que sabe (*L’Insu que sait*) ou, por homofonia, para o insucesso (*L’Insuccès*) de *l’une-bévue* enquanto um ato falho, uma equivocação, ou seja, o *Unbewusste* (inconsciente) freudiano. Por fim, *s’aile à mourre*, como o jogo de par ou ímpar entre duas pessoas, que é homófono a *c’est l’amour* (é o amor).

Então, o surpreendente jogo de palavras lacaniano permite, através do deslizamento significante, as seguintes escansões: “a ignorância que sabe de uma equivocação” ou “o não sabido que sabe do inconsciente” ou, ainda, “o fracasso de uma equivocação”, ao ser complementado pela segunda parte do título, revela que o fracasso do inconsciente é o amor (LACAN, 1976/77, p. 62-63).

Se o fracasso do inconsciente é o amor, isso é devido ao fato de, longe de aplacar as incertezas no campo amoroso operando um encontro possível e exitoso entre o sujeito e o Outro sexo, a psicanálise aponta, em última instância, para o registro do impossível, do Real. Como afirma Ferreira (2004, p. 55), “no lugar do objeto é colocado um vazio, fazendo com que o amor revele o que tem por função velar: o real”.

Avelar, velando o corpo da mulher oferecida em sacrifício ou, ainda, em última análise, o próprio corpo do protagonista – identificado pelo mesmo sobrenome de sua prima –, busca esconder o estofado de Real por detrás de todo desejo. Mas é justamente no lugar onde deveria experimentar o amor, ou seja, no encontro com a mulher amada que busca um contato mais próximo, que o protagonista produz um lapso inquietante e, numa espécie de vertigem delirante entre a sedução e a ameaça d’ELA, da mulher portadora da Morte, ele se vê arrastado pelos efeitos da letra, a questionar o seu estatuto de sujeito do inconsciente.

Para encerrar, reiteramos a questão da narrativa oral como mote gerador do conflito do enredo. Fruto de uma produção coletiva, com base em valores aceitos culturalmente, no ato de sua transcrição, o autor deve lançar mão de muitos recursos para suprir, por exemplo, os efeitos cenográficos de gesto e voz, importantes para alcançar o envolvimento do público. João Antônio Neto não transcreve a narrativa oral, mas faz uso dela para compor o sugestionamento mental que, somado a outros fatores, é quase letal para o personagem. Para tanto, opta pela narração em 1ª pessoa, emprega inversões, elipses, discursos diretos, analepses, entre outros, imprimindo dinamicidade ao relato e favorecendo uma proximidade com o leitor.

Desse modo composto, o conto se oferece à abordagem psicanalítica. Lembramos o dito de Lacan, referido no início desse artigo, na homenagem feita a Marguerite Duras, acerca de, como reconhecia Freud, o artista preceder o psicanalista em relação ao conhecimento que demonstra em sua arte acerca das formações psíquicas: “[...] o artista lhe desbrava o caminho” (LACAN, 2003, p. 200). Pode ser que o escritor tenha lido alguma das obras de Freud, que começaram a ser editadas em português a partir de 1970⁴; ou, ter tido contato com a obra do psicanalista francês Jacques Lacan, pois o conto guarda proximidade com suas ideias. De qualquer forma, como visto, o escritor avança por um terreno ainda desconhecido do homem menos sensível à alma humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTÔNIO NETO, João. A morte às soltas. In: MAGALHÃES, Hilda G. Dutra. *Texto de autores mato-grossenses. Século XX (Coletânea)*. Cuiabá: EdUFMT, 2002, p. 43-46.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés, São Paulo: Cultrix, 1975.

CHEMAMA, Roland (Org.). *Dicionário de psicanálise*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.

⁴ O primeiro volume da coleção *Standard* da Editora Imago a ser traduzido do inglês para o português foi o de número XI, vindo a lume no mês de agosto daquele ano. Este volume abriga os trabalhos freudianos de 1910, entre os quais se destacam “Cinco lições de psicanálise” e “Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância”. Curiosamente, também encontramos nesta obra três artigos que compõem as “Contribuições à psicologia do amor”, quais sejam: “Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens”, “Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor” e “O tabu da virgindade”.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 6. ed. Revisão de Ruth Junqueira de Faria, Rio de Janeiro: FAE, 1985.

FELMAN, Shoshana. *Literature and psychoanalysis: the question of Reading: otherwise*. London: The John Hopkins Press, 1982.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *A teoria do amor na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FIGUEIREDO, Ana Cristina (Org.). *Psicanálise: pesquisa e clínica*. Rio de Janeiro: IPUB/CUCA, 2001.

FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XI, Rio de Janeiro: Imago, 1970.

FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. II, Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud*, vol. VI, Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund e ANDRÉAS-SALOMÉ, Lou. *Correspondência completa*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

HEIDEGGER, M. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa, Lisboa: Ed. 70, 1977.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*. Trad. Vera Ribeiro; Maria Luiza X. de A. Borges, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LACAN, Jacques. *Seminário 24, L'Insu que sait de l'une-bévues'aile à mourre*, texto estabelecido por J. A. Miller em Ornicar? Escuela Freudiana de Buenos Aires, 1976–1977 (*inédito*).

LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LECLAIRE, Serge. *Escritos clínicos*. Trad. Lucy Magalhães, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MEDEIROS, Paulo Roberto. *Papéis de psicanálise & cultura*. Vols. 1 e 2. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2010.

MEZAN, Renato. Pode-se ensinar psicanaliticamente a psicanálise? In: _____. *A vingança da esfinge: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p 168-183.

MEZAN, Renato. *Interfaces da psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NETO, João Antônio. *Poliedro*. Goiânia: Rio Bonito, 1970.

PERSONA, Lucinda. *Ser cotidiano*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

RIBEIRO, Marilza. *Ciranda das comadres*. Coletânea de contos. *Inédito*.

SÓFOCLES (427 a. C.). *Édipo Rei*. Trad. J. B. Mello e Souza, Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

SOUSA, Edson Luiz André de. (A vida entre parênteses) O caso clínico como ficção. In: *Psicologia Clínica*, 12, (1), 2000, p. 11-19.

Data de recebimento: 30 de dez. de 2016

Data de aprovação: 30 de abr. de 2017.