

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

EDUARDO TOSHIO KOBORI

“O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA”: **SUBJETIVIDADE E SOFRIMENTO**
PSÍQUICO

UM ENSAIO SOBRE PSICANÁLISE E LITERATURA

GUARULHOS

2017

EDUARDO TOSHIO KOBORI

**“O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA”: SUBJETIVIDADE E SOFRIMENTO
PSÍQUICO**

UM ENSAIO SOBRE PSICANÁLISE E LITERATURA

Dissertação apresentada à Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia, Área de conhecimento: Subjetividade, Arte, Cultura.
Orientação: Prof^a. Dr^a. Rita Paiva

GUARULHOS

2017

KOBORI, Eduardo Toshio.

“O amor nos tempos do cólera”: subjetividade e sofrimento psíquico – Um ensaio sobre psicanálise e literatura / Eduardo Toshio Kobori. – Guarulhos, 2017.

172 p.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2017.

Orientação: Rita Paiva.

Título em inglês: “Love in the time of cholera”: subjectivity and psychic suffering – an essay on psychoanalysis and literature

1. Psicanálise. 2. Literatura. 3. O amor nos tempos do cólera. I. Título.

EDUARDO TOSHIO KOBORI

**“O AMOR NOS TEMPOS DO CÓLERA”: SUBJETIVIDADE E SOFRIMENTO
PSÍQUICO**

UM ENSAIO SOBRE PSICANÁLISE E LITERATURA

Dissertação apresentada à Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia, Área de concentração: Subjetividade, Arte, Cultura

Aprovação: 04/10/2017

Prof^a. Dr^a. Rita Paiva (Orientador)
Universidade Federal de São Paulo

Prof^a. Dr^a. Arlenice Almeida da Silva
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Mário Eduardo Costa Pereira
Universidade Estadual de Campinas

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Rita Paiva, por acreditar que a realização desta dissertação fosse possível, pelo dedicado trabalho de orientação e pelo apoio e confiança depositados, os quais foram imprescindíveis para a concretização desse estudo.

Ao professor Mario Eduardo Costa Pereira e à professora Arlenice Almeida da Silva, agradeço pela participação na banca de qualificação e de defesa. Agradeço as críticas e sugestões essenciais para o desenvolvimento desse trabalho.

À CAPES – Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior – pelo fomento durante a realização desta pesquisa.

Aos meus pais, Jorge e Esther, que me ensinaram a importância do estudo e que sempre estiveram ao meu lado nas minhas decisões.

À tia Neide Yoko Tsugumi, pelo incentivo e motivação que me levaram a trilhar esse caminho.

À minha irmã Larissa, por estar sempre presente.

Aos meus irmãos da República PÁÁÁ, Danilo, Kwame e Diego, pelo apoio e força que sempre me ofereceram em todos os momentos.

Ao Euder e à Tissiane, amigos que apesar da distância, carrego no coração.

Ao Augusto, Danilo, Anderson, Alexandre e Rauny, amigos para toda hora, agradeço pela preocupação e acompanhamento de meu percurso profissional e acadêmico.

Ao Thiago Ferreira, amigo e colega de disciplina na UNIFESP, pela atenção e respeito mútuos.

À D. Edna pela torcida e por toda ajuda a mim proporcionada.

À Rita Ferreira da Silva, pelo companheirismo, atenção, encorajamento e paciência durante todo esse difícil percurso, e por estar ao meu lado em todos os momentos.

RESUMO

A presente dissertação analisa a trajetória do protagonista do romance *O amor nos tempos do cólera*, de Gabriel García Márquez. Buscamos, por meio do instrumental psicanalítico, perscrutar os movimentos subjetivos de Florentino Ariza, objetivando a produção de sentido e entendimento da narrativa. A investigação pauta-se pela elucidação de duas questões e dos desdobramentos psíquicos delas decorrentes, a saber: o comportamento “don juanesco” e a espera de mais de cinquenta anos por Fermina Daza. A partir da leitura do romance, outras indagações são suscitadas, fornecendo-nos, assim, subsídios para construir um panorama do funcionamento subjetivo de Florentino. Além disso, salientamos também as possibilidades de diálogo existente entre a psicanálise e a literatura, tanto no âmbito teórico quanto metodológico.

Palavras-chave: pulsão; repetição; psicanálise; literatura; desejo.

ABSTRACT

The present dissertation analyzed the trajectory of the protagonist of the novel *Love in the time of the cholera*, by Gabriel García Márquez. We sought, through the psychoanalytical instruments, to examine the subjective movements of Florentino Ariza, focusing on producing meaning and understanding of the narrative. Our research is based on the elucidation of two issues and their consequences: the "don juanesco" behavior and the waiting of more than fifty years for Fermina Daza. From the reading of the novel, other questions are raised, thus providing us with subsidies to build up a panorama of Florentino's subjective functioning. Besides, we emphasize as possibilities of dialogue between psychoanalysis and literature, as in the theoretical scope as in the methodological one.

Key-words: drive; repetition; psychoanalyses; literature; wish.

SUMÁRIO

Introdução	9
1 - O processo subjetivo de Florentino Ariza e o corolário do desejo	21
1.1 Subjetividade e sofrimento psíquico sob o ângulo da psicanálise.....	21
1.2. Encanto e (des)ilusão na imagem da “Feira” livre e as problemáticas de Florentino	23
1.3 A recusa de Fermina Daza e o início do sofrimento psíquico.....	26
1.4. Órfão de amor, a busca pelo amor materno idealizado	56
2 - Da Pulsão à fantasia ou Florentino e sua subjetividade clivada.....	74
2.1. A Atuação da pulsão de morte na sombra de Eros.....	74
2.2 Florentino e o embate entre Eros e Thanatos	83
2.3 Do irrepresentável: O personagem em seu círculo do repetir	88
2.4 A Fragmentação do sujeito e a sutura da fantasia	98
2.5 A travessia da fantasia a bordo da “Nova Fidelidade”	104
3 – O método psicanalítico e a análise da literatura	118
3.1 Introdução	118
3.2 Diálogos entre Psicanálise e Literatura	119
3.3 O método psicanalítico como instrumento de análise das artes e da Literatura.....	134
3.4 A interpretação, a implicação do intérprete e a verificação metapsicológica	147
Considerações Finais.....	160
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	166

Introdução

Nessa investigação, nosso intuito primeiro consiste em nos aprofundarmos na análise do personagem de Gabriel G. Márquez, a saber, Florentino Ariza. Trata-se de perscrutar seus movimentos subjetivos, descritos no romance, sob a leitura do método psicanalítico e, privilegiar a interpretação como modo de produção de sentido no contato com a obra. Cabe deixar claro que nosso intuito não consiste na devastação da obra, ou na sua decifração sob alguma chave interpretativa *a priori*, nem pretendemos esgotar seu sentido. Mas, ao contrário disso, nossa intenção designa-se na potencialização desse discurso narrativo, promovendo novos sentidos a ele.

Ademais, nosso trabalho pretende verificar até que ponto a literatura, não só resiste ou permanece irreduzível a tais interpretações, mas, sobretudo, o modo pelo qual ela termina por interrogar a psicanálise, abrindo novas possibilidades teóricas, no âmbito da metapsicologia. Em outras palavras, no que a literatura pode auxiliar no desenvolvimento teórico da psicanálise, promovendo o questionamento e a problematização desta última. Isto será feito sob duas perspectivas. Na primeira, demonstraremos como a experiência do luto vivenciado pelo personagem desvela um horizonte que não é o da melancolia, mas o da recriação da perda em novas configurações. Na segunda, problematizaremos o modo pelo qual Florentino Ariza, mais do que atravessar a fantasia, repetindo-a e ratificando-a de diferentes modos, logra recriá-la e, instaura a partir dela novos caminhos desejantes, abrindo assim, a perspectiva de novas matrizes fantasmáticas. Nesse sentido, mais do que dar um sentido à obra sob a égide da psicanálise, trata-se de apreender de que modo a literatura nos conduz a repensar os conceitos, a tensioná-los sob uma nova configuração. Para tanto, é preciso colocar a obra em primeiro plano, começar por ela, para somente depois retomar a discussão teórico-metodológica, a fim de legitimar a estrutura que o trabalho apresenta. Uma vez que se trata de pensar a literatura, cumpre apresentar, a título introdutório, o problema do romance, realizaremos isso nesse primeiro momento.

De pronto, essa empreitada solicita algumas considerações preliminares sobre a natureza do romance em geral, uma vez que é essa a condição do objeto de estudo. Essas observações abrem caminho para a reflexão sobre a obra literária como uma unidade

produtora de sentidos que tendem a desestabilizar a teoria, o que vem ao encontro do que propomos nessa pesquisa. Para isto, recorreremos a Georg Lukács e sua *Teoria do romance*.¹

Não é por acaso que o romance nasce na modernidade. O contexto histórico-filosófico nos dirá Lukács, em *A teoria do romance*, possui papel fundamental no que tange ao surgimento das formas literárias. Segundo o filósofo húngaro, as obras de literatura carregam em si elementos de crise referentes a determinado momento histórico único, de sorte que elas se tornam modo de expressão e de respostas aos questionamentos de seu tempo. O autor exemplifica com o gênero da epopéia, cuja essência da forma jamais pôde ser reproduzida, uma vez que ela pertence ao mundo antigo de Homero e é impossível de ser recriada na contemporaneidade de maneira autêntica. Além disso, é possível observar na epopéia a totalidade do ser com o mundo, uma totalidade autossuficiente que abarca as demandas relativas ao homem que vivencia o mundo, como se não houvesse cisão entre o eu e o mundo. Destarte, a totalidade da forma épica reflete o mundo homogêneo do herói épico. Este não apresenta problemáticas de ordem subjetiva; daí o seu caráter objetivo e empírico, ou seja, ele possui um *locus transcendental* que não comporta a cisão entre homem e mundo ou homem e natureza. Na epopéia, por exemplo, a harmonia da totalidade engloba todas as esferas da vida dos sujeitos, principalmente a transcendental, que faz parte de seu percurso. Na *Ilíada* e na *Odisseia*, os personagens são guiados pelos deuses e aceitam seu desígnio:

Os heróis da juventude são acompanhados em seus caminhos pelos deuses: seja o esplendor do declínio ou a fortuna da fama que lhes acena ao final do caminho, ou ambos a um só tempo, eles jamais avançam sozinhos, são sempre conduzidos.²

É este o mundo antigo idealizado por Lukács, “o transcendente está indissolúvelmente mesclado à existência terrena”³, tal como vimos na citação anterior. O mundo onde o sentido era imanente à vida e a organicidade da comunidade conferia um sentimento de unidade entre os gregos, cada um exercendo o que seu papel social lhe demandava.

Por outro lado, a forma romance surge como denúncia do *pathos* do Novo Mundo, ela aponta o indivíduo problemático, cindido, solitário e a vida burguesa sem sentido. O “desterro transcendental” leva o indivíduo à perda de um referencial, já que o mundo foi abandonado pelos deuses de outrora (mundo antigo). A falta deste referencial, do desígnio dos deuses e do sentimento de comunidade somado à perplexidade ante a falta de sentido da vida

¹ Não seria possível, neste espaço, um aprofundamento na teoria do romance de Georg Lukács. Priorizamos então, de maneira sucinta, elucidar os aspectos que fundam o romance na era moderna.

² LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 87.

³ *Ibid.*, p. 45.

burguesa resultam na melancolia e na solidão do indivíduo moderno. Diante dessa realidade vazia, o direcionamento do herói romanesco é voltado para dentro de si. Nas palavras de Lukács:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento.⁴

Este movimento do herói romanesco o leva a um recolhimento subjetivo, a uma busca pelo autoconhecimento, pela sua essência. Se o mundo já não oferece a imanência do sentido da vida, a organicidade ou qualquer referencial para o indivíduo moderno, somente resta a ele, perante a arbitrariedade de sua época, lançar-se por caminhos desconhecidos, a fim de procurar, em seu interior, a “imanência do sentido” perdida.

Os apontamentos realizados pelo autor d’*A teoria do romance*, tal como vimos nos parágrafos anteriores, indicam um entrelaçamento entre a obra e o mundo, no qual, a partir da primeira, abre-se a possibilidade de vislumbrarmos as nuances do segundo. Desse modo, as obras literárias estariam alinhadas ao contexto histórico e a toda problemática de sua época, bem como revelam o estado de espírito do sujeito e sua relação com o mundo. Nesse sentido, podemos pensar o romance como uma fonte rica de produção de saber, cujo material a ser apreendido incide sobre o social e o individual.

Outra forma de entendimento do romance é explorada por Marthe Robert em sua obra: *Romance das origens, origens do romance*. Nela, a autora se apoia no romance familiar freudiano para classificar duas categorias de narrativa que figuram como precursores dos romances contemporâneos: a da “criança perdida” e a do “bastardo edipiano”. No entanto, antes de explicitarmos estes conceitos, vem a propósito abordar o texto em que Freud expõe o “romance familiar”.

O romance familiar dos neuróticos, segundo o ensaio homônimo, trata da fantasia infantil observada por Freud em sua atuação clínica. De acordo com o autor, a fantasia ocorre durante o desenvolvimento do *infans*, período em que os pais se tornam modelos para seus filhos devido à idealização parental. É nessa fase que a criança recebe maior atenção, afeto e proteção dos pais. Com o passar do tempo a necessidade dos cuidados paternos diminui e, vez por outra, ocorrem o nascimento de irmãos. Naturalmente, a atenção paterna é voltada para os novos integrantes da família, o que pode, segundo o psicanalista, resultar em um sentimento

⁴ Ibid., p. 82.

de abandono e frustração. Concomitante, a criança começa a ter contato com outros adultos e percebe que seus pais idealizados outrora são adultos normais, rompendo assim, a imagem que havia construído ao longo da infância. Esta soma de fatores leva o indivíduo a forjar uma fantasia de que é um filho adotivo, ou seja, dentro de seu íntimo deseja acreditar que aqueles que o criaram não são seus pais biológicos, e que um dia seus pais verdadeiros, mais atenciosos, bondosos e em melhor condição social, virão ao seu encontro. Esta situação acontece em um período onde não ocorreu a descoberta da diferença dos sexos, ou da concepção natural; trata-se, portanto, de um estágio pré-edípico. O pensamento onipotente domina a fantasia neste estágio, por isto a imaginação não possui limites e o real é forjado de maneira mágica. É por não estar satisfeito com a realidade que o cerca que o indivíduo recria à sua maneira o mundo e sua própria história, como meio de escape da realidade decepcionante. Posteriormente, ocorre uma evolução desse estágio, quando a criança conhece a diferença sexual, ocorre uma inclinação natural do menino em acreditar que apenas o pai é o “falso”, já que pelo seu próprio conhecimento sobre a sexualidade conclui que a filiação materna é legítima. Este movimento condiz com a situação edípica, o menino deixa de lado o pai, afastando-o do círculo familiar, para que possa encontrar o “outro” pai. A fantasia vai além e, por dedução, se o menino é filho de outro homem, sua mãe, por conseguinte, é infiel e provavelmente seus irmãos também são resultados de um caso extraconjugal. Há aqui um rebaixamento da figura materna, considerada adúltera e vulgar, em contraposição ao pai imaginado: rei e nobre. Mais uma vez, por lógica, a criança deduz que se o pai desconhecido não apareceu até agora, pode ser que tenha morrido⁵ e deixado um lugar vago a ser ocupado pelo herdeiro, no caso, a própria criança. Assim, abre-se em seu devaneio um leque de aventuras e possibilidades, que o herói terá de enfrentar para fazer jus à sua linhagem real, e obter ambiciosamente um reinado que é seu por direito.

Os dois momentos do desenvolvimento infantil, descritos nos parágrafos anteriores, remetem a duas fantasias distintas, embora em ambas prevaleça a ideia da adoção e da orfandade. Robert chamou a primeira, pré-edípica, de “criança perdida”. A segunda, uma vez que o indivíduo já possui o conhecimento da sexualidade, portanto edípica, de “bastardo edipiano”. Esta nomenclatura identifica, não só o período do desenvolvimento, mas a fantasia subjacente ao indivíduo que estará presente no enredo ficcional. De acordo com Marthe Robert, é baseada nestas duas fantasias que se estabelecem o tema das narrativas contemporâneas.

⁵ Esta fantasia corrobora o caráter edipiano da fase em que o indivíduo se encontra.

Dividem-se então, em duas categorias as ficções. Por um lado, as fantásticas que não possuem limites impostos pela realidade, ou seja, estão ligadas ao pensamento onipotente da criança e dão livre expressão fantasiosa acerca dos acontecimentos, são histórias mágicas de magos, bruxas, monstros e seres sobrenaturais, onde a criança perdida é o protagonista. Por outro, as realistas que obedecem aos critérios do mundo sem o recurso imaginário do sobrenatural, correspondem à fantasia do bastardo edipiano, têm como tema as intrigas familiares, as traições e as disputas pelo poder. Estes assuntos são tratados de forma mais madura, mais sóbria do que pela criança perdida, mas não menos criativa, visto que o autor reinventa sua história de acordo com seu desejo, encaminha a realidade com o intuito de modificá-la, respeitando a ordem do mundo. O que está implicado nestas duas acepções é o tema que aparece nos romances. Assim, Robert cita, como exemplo, Cervantes, Hoffman, Kafka, como típicos autores de romances da criança perdida, e Dostoiévski, Tolstói, Balzac, Dickens como escritores de romances mais realistas, relacionadas ao bastardo edipiano. A autora francesa ainda deixa claro que os escritores podem transitar entre as duas categorias, podem escrever obras de uma ou de outra, mas que devem possuir sempre um dos dois temas como pano de fundo.

Notemos que as duas abordagens sobre o romance, de Lukács e de Robert, não se excluem, mas se complementam. Ambas apontam para os problemas da modernidade como ponto de questionamento do mundo, com um enfoque maior em Lukács, cuja relação indivíduo-modernidade direciona a busca pelo sentido do real circundante ou da própria subjetividade do sujeito. Marthe Robert por outro lado enfatiza, por meio da psicanálise, a fantasia da orfandade e da ascensão social, como temas preponderantes dos protagonistas nas narrativas.

Feitas essas considerações, é para o nosso objeto privilegiado que se volta a nossa atenção, a saber, um romance de Garcia Márquez.

O amor nos tempos do cólera é uma obra romanesca cujos contornos apresentam alguns dos principais aspectos observados pelos dois autores supracitados. Em primeiro lugar, como um produto da modernidade, esta narrativa literária direciona seu protagonista para a busca do sentido da vida – não mais imanente ao real – mas a partir de sua própria interioridade. Trata-se do caminho em direção ao claro autoconhecimento, nos dirá Lukács. Único caminho possível diante da solidão, do vazio engendrado pela vida sem sentido.⁶ Estes

⁶ Plinio Apuleyo Mendonza na obra, *Cheiro de Goiaba*, questiona Gabriel García Márquez a respeito de qual seria o tema dominante em suas obras. O autor colombiano responde que é sobre a solidão que versam seus romances (GARCÍA MÁRQUEZ; APULEYO MENDONZA, **Cheiro de Goiaba**. Rio de Janeiro: Record, 1982,

aspectos do indivíduo problemático são perceptíveis em Florentino Ariza, o personagem do romance, e constituem o *leitmotiv* de nosso interesse pela análise de suas questões. Por outro lado, os apontamentos de Marthe Robert também podem ser correlacionados com esse romance. Florentino é órfão, sua trajetória profissional é, de certo modo, uma escalada rumo à ascensão, cujo sucesso o leva ao alto escalão da Companhia Fluvial do Caribe. Outro fator que legitima essa leitura é a ausência de elementos “mágicos”, sobrenaturais ou fantasiosos no romance. Este conjunto de características da narrativa seria típico do “bastardo edipiano”, segundo a classificação da autora francesa. As categorias evidenciadas por Marthe Robert e suas devidas qualidades podem nos auxiliar no entendimento do tema da fantasia que subjaz à narrativa romanesca: o romance familiar dos neuróticos.

Exemplificamos acima dois tipos de abordagens diferentes, mas complementares. Haveria ainda outros diversos tipos de correntes teóricas, cujo escopo contemplaria o romance sob diversos ângulos e que, ainda assim, não o esgotariam. Também não seria possível, nesse estudo, examiná-las em sua maioria. Por isso, elegemos como instrumento de leitura hermenêutica da obra a psicanálise freudiana. No entanto, antes de iniciarmos essa leitura tão particular, gostaríamos de destacar outro aspecto singular do romance de Gabriel García Márquez que bem poderia guiar uma nova interpretação, distinta da que será aqui apresentada.

O amor nos tempos do cólera, como toda obra de arte, é um romance que pode ser contemplado de formas inúmeras. Entre elas aquela que o apreende enquanto uma forma de celebração da vida. Este aspecto pode ser observado em algumas passagens ao longo do texto, nas quais afloram situações inusitadas que operam uma quebra na rotina cotidiana. O tema central dessa obra, sem dúvida, é o amor. De acordo com Isabel Rodrigues Vergara, este romance é um tratado sobre este afeto em todas as suas dimensões possíveis: “*fraternal, pederasta, conyugal y el amor prostituido*”⁷. Da mesma forma, Manuel Cabello Pino, afirma em seu estudo sobre o referido romance: “*es en realidad un auténtico tratado sobre el amor en el que García Márquez vuelca todas sus experiencias y reflexiones relacionadas con ese tema.*”⁸ De fato, *O amor nos tempos do cólera* versa sobre um “amor contrariado”, mas também trata do amor na juventude, no casamento, na velhice, na relação extraconjugal, na casual; enfim, são variadas as modalidades de amor encontradas na narrativa.

p. 62). Essa declaração nos parece fundamental na leitura d’*O amor nos tempos do cólera*, pois a narrativa versa exatamente sobre a solidão de Florentino.

⁷ RODRÍGUEZ-VERGARA, I. Parodia sacra en El amor en los tempos del cólera. **Revista de Estudios Colombianos**, n. 11, pp. 31-36, 1991, p. 31.

⁸ PINO, M. C. Lo que García Márquez aprendió de L’Education Sentimentale de Gustav Flaubert para El amor en los tiempos del cólera. **Estudios de Literatura Colombiana**, n. 31, pp. 99-119, julio-diciembre, 2012, p. 112.

Como evidenciara o próprio autor, o romance do casal Fermina e Florentino possui inspiração na história de amor vivida por seus pais.⁹ A despeito desta influência, a obra toma outros rumos, explorando outros tipos de amores e, sobretudo, um amor que sobrevivesse ao tempo, à velhice e à legitimidade de seu discurso. Thomas Pynchon em, *Los eternos compromisos del corazon*, chama a atenção para este aspecto revolucionário do romance, na medida em que um juramento de amor pode ser levado às últimas consequências, e uma paixão ser cultivada e consumada quando, em um curso normal, ela se apagaria. Nas palavras do autor:

*Otro aspecto revolucionario de la novela esta en haberse atrevido a sugerir que los juramentos de amor efectuados bajo la presunción de la inmortalidad, cosa despreciada por muchos como imbecilidad juvenil, se pueden cumplir mucho después, incluso enfrentados a lo inexorable, cuando supuestamente las pasiones se apagan.*¹⁰

De acordo com Julio Ortega, em seu ensaio, *Sexo y ficción en García Márquez, O amor nos tempos do cólera* demonstra que o amor feliz é possível e merecia uma história, contrariando assim aquela noção “*de que sólo el amor mortal es novelesco*”¹¹. Ao contrário de uma Emma Bovary ou uma Ana Karenina, cujo adultério deveria ser compensado socialmente com um desfecho mortal, em García Márquez o final feliz do protagonista se inicia com a morte (de Juvenal Urbino), para dar vida ao amor. Em concordância com o texto anteriormente citado, o crítico peruano em sua resenha¹² publicada no ano de 1986, afirma que o final de *O amor nos tempos do cólera* aponta para uma desconstrução da realidade social, bem como com a tradição literária.

⁹ Em sua autobiografia, *Viver para contar*, García Márquez confessa que esta história fora narrada por seus pais muitas vezes em seus anos de juventude. Os dois eram excelentes narradores, com a memória feliz do amor, mas chegaram a se apaixonar tanto em seus relatos “que quando finalmente decidi usar essa memória em *O amor nos tempos do cólera*, eu, mesmo passado de meus cinquenta anos, não consegui distinguir os limites entre a vida e a fantasia”. (GARCÍA MÁRQUEZ, G. **Viver para contar**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 47). De fato, semelhante ao início da trama em *O Amor nos tempos do cólera*, a história de Luísa Santiaga Márquez e de Gabriel Eligio García retrata a paixão entre uma jovem e um telégrafo, e as adversidades encontradas por eles no início de seu relacionamento. Salvo pequenos detalhes, as semelhanças no enredo das duas histórias vão desde o início do namoro encoberto até o retorno da viagem do esquecimento. Dentre os episódios correspondentes a esse período, podemos elencar alguns como: o namoro às escondidas; a troca de bilhetes em lugares combinados pelo casal; a cumplicidade da tia da jovem; a descoberta e a oposição da família da noiva; a baixa posição social do telégrafo filho de mãe solteira; a viagem do esquecimento, a o pedido de permissão para ir ao baile, entre outros. Estes são alguns dos episódios relatados nas memórias de García Márquez e que estão presentes n’*O Amor nos tempos do cólera*. Entretanto, o paralelo entre os dois enredos cessa a partir do retorno de Fermina/Luísa da “viagem do esquecimento”. A personagem descarta de pronto Florentino Ariza, enquanto na história dos pais do autor colombiano, Luísa se casa com Gabriel Eligio.

¹⁰ PYNCHON, T. Los eternos compromisos del corazon. In: COBO BORDA, J. G. (org.). **Gabriel García Márquez: Testimonios sobre su vida, ensayos sobre su obra**. Bogotá: Siglo del hombre editores, 1992, p. 338.

¹¹ ORTEGA, J. Sexo Y ficción en García Márquez. **Inti**, no. 63-64, pp. 301-304, 2006, p. 302.

¹² ORTEGA, J. Reseña a El amor en los tempos del cólera. **Vuelta**, México, n. 111, 1986.

No entanto, Julio Ortega também critica o desenvolvimento da trama, no que concerne à reprodução do modelo burguês de matrimônio, representado pelos protagonistas: Fermina e Juvenal. A primeira figura como uma heroína clássica, mas carece de simpatia dramática, sua fidelidade não transgride, ao contrário, endossa o código burguês. O segundo representa a típica ordem burguesa¹³: aristocrata, culto e bem feitor, possuído por um cientificismo positivista. O relacionamento do casal é tedioso e sua fidelidade ao código burguês configura uma infidelidade à tradição narrativa. Por outro lado, segundo Ortega, Florentino Ariza é mais interessante, ele rivaliza com o herói da burguesia, doutor Juvenal Urbino, conferindo uma espécie de característica anti-heroica. Ademais, o protagonista também provém do código provençal “*que dicta el culto de la Dama, y que distingue el gran amor imposible del sexo siempre factible*”¹⁴. Estes elementos conduzem a narrativa de García Márquez a uma direção contrária à da narrativa de amor idealizada.¹⁵

Destarte, a narrativa aborda o embate entre a vida e a morte. Para um livro que pretende tratar das diversas formas de amor, abordar o tema da morte logo no início da narrativa poderia ser contraditório. Contudo, a morte suscita um contraponto com a vida, e é isto que García Márquez nos revela ao longo do romance. Daí que o autor colombiano inicie *O amor nos tempos do cólera* com o suicídio de Jeremiah de Saint-Amour. O personagem escolhe a morte, pois não queria envelhecer. Ironicamente, a substância por ele utilizada para seu ato terminal foi o cianureto de ouro, comum nos casos de suicídios por amor. Mas o amor de Jeremiah possui um caráter essencialmente narcísico, como aponta seu amigo Juvenal Urbino ao dizer que Jeremiah optara pelo suicídio porque amava a si mesmo. Mais claramente, para ele, antes a morte à velhice. Por outro lado, nosso protagonista Florentino Ariza, no final do romance e já em idade avançada, vive a vida em sua plenitude ao concretizar sua paixão por Fermina Daza. A velhice não é um empecilho para o casal, mas pode-se dizer que a vida tem início para eles a partir daí. O final do romance contrapõe, então, a posição de pensamento de Jeremiah em seu início, cujo argumento era a velhice como o fim

¹³ Thomas Pynchon, em resenha escrita para o New York Times (1988), também assinala esta característica de herói burguês atribuído ao personagem Juvenal Urbino.

¹⁴ ORTEGA, J. Op. Cit., p. 35.

¹⁵ Pode-se dizer, de acordo com o estudo, *Pós-modernidade e literatura na América Latina* de Altamir Botoso, que as obras latino-americanas, inauguradas com Borges (*Ficciones*) em 1944, e posteriormente consolidadas a partir da década de 60, engendram uma discussão em torno do conceito de pós-modernidade, bem como possuem aspectos pertencentes a esta classificação. Dentre eles, segundo o autor: intertextualidade, pastiche, anacronismo, o rompimento entre cultura de massa e alta cultura, simultaneidade discursiva, a perda do sujeito individual e, para as obras de arte pós-modernas não há “regras determinadas de antemão, porque tais obras são sempre acontecimentos diferentes que elaboram suas próprias regras durante o processo de construção” (p.108). Aspectos observados nas obras de García Márquez, como por exemplo: *O Outono do patriarca* (1975) e *O amor nos tempos do cólera*.

da vida. O desfecho de Fermina e Florentino, ao contrário, afirma a velhice como possibilidade de vida.

É nesse sentido que podemos vislumbrar a leitura d’*O amor nos tempos do cólera* como uma celebração da vida, não apenas em seu desfecho mas em outras situações ao longo do romance. Por exemplo, ainda no final do romance, quando Florentino e Fermina estão se reaproximando, o navio em que o casal embarca chama-se “Nova Fidelidade”. Fermina se surpreende diante da feliz “coincidência”, pois a embarcação não fora rebatizada especialmente para esta ocasião; fora, antes, uma homenagem realizada outrora, referente à uma embarcação antiga, cujo nome era “Fidelidade”. Esta coincidência nomeia, significa e concretiza a travessia que os cônjuges estão prestes a realizar, e tal como dissemos há pouco, o desfecho celebra a vida e afirma sua potência.

Em outra passagem, no início do romance, surge uma oportunidade para Florentino entregar a primeira carta de amor à Fermina, enquanto a guardiã da jovem, a Tia Escolástica, entrava na casa. Fermina a recebe, porém, neste exato momento “um pássaro se sacudiu na folhagem da amendoeira, e sua cagada caiu bem em cima do bordado”¹⁶. Fermina, corada de vergonha, tentou esconder o bastidor para que o jovem não visse o ocorrido. Ao olhar Florentino, este lhe disse: “Dá sorte”. A cena de grande expectativa é rompida por meio do humor tragicômico da situação, o acaso que não chega a ser absurdo, rompe o cotidiano, e marca o acontecimento de maneira inusitada.

Por fim, vale aludir a mais uma passagem em que a celebração da vida pode ser contemplada. O episódio segue da seguinte maneira: Sara Noriega e Florentino Ariza se conhecem durante os Jogos Florais, um concurso de poesia da região. Nele, Fermina Daza era quem abria o envelope para revelar o nome do vencedor, o que era para Florentino um atrativo a mais no concurso. Porém, Florentino e Sara Noriega saem desapontados do Teatro Nacional após a derrota de ambos para um imigrante chinês. O destino seguinte seria a casa de Sara Noriega, e entre álbuns de fotos e conhaques, aflora o inevitável:

*El gato despertó en el sofá con un chillido, y les saltó encima. Ellos se buscaron a tientas como primerizos apurados y se encontraron de cualquier modo, revolcándose sobre los álbumes descuadernados, vestidos, ensopados de sudor, y más pendientes de esquivar los zarpatos furiosos del gato que del desastre de amor que estaban cometiendo.*¹⁷

¹⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 81.

¹⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 257. Tradução: “O gato acordou no sofá com um guincho, e saltou para cima deles. Eles se buscaram às tontas como novatos apressados e se encontraram de qualquer jeito, se revirando sobre os álbuns desfolhados, vestidos, ensopados de suor, e mais inclinados a evitar as unhas furiosas do gato que o desastre de amor que estavam cometendo.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 243).

O ataque do felino ao casal confere à cena um tom de humor desconcertante em uma situação inusitada, e resgata do cotidiano a celebração da vida. Estas são apenas algumas passagens do romance, dentre muitas outras, onde seria possível realizar uma leitura do romance que contemplasse a celebração da vida.

Feitas essas digressões em torno da natureza do romance e de uma entre as inumeráveis e possíveis leituras do romance de Garcia Márquez – enquanto celebração da vida –, cumpre situarmo-nos naquela que foi de fato a leitura e a interpretação do romance escolhida nessa investigação, a saber, uma interpretação ancorada na psicanálise freudiana.

Por meio dos textos e dos conceitos produzidos por Sigmund Freud, podemos perceber uma prática comum de seu autor: recorrer aos grandes poetas da literatura, com a finalidade de esclarecer algum impasse teórico. Certamente, não foram poucas as vezes em que Freud utilizou o material literário como forma de averiguação da teoria, visto que esse recurso fornecia respostas a algumas de suas indagações. E isto, de fato, revela-se viável por conta do alcance da obra literária, cuja extensão ultrapassa a da teoria psicanalítica. Mas, para além deste viés, a literatura não apenas responde às indagações, mas, sobretudo, as suscita.

No caso do romance, *O amor nos tempos do cólera*, não é diferente. Estamos diante de uma história de amor peculiar, que não chega a ser impossível, mas que, no mínimo, seria rara de ocorrer. Dentre as questões com que nos deparamos no decorrer da leitura deste livro de García Márquez – e que se constituem como objeto dessa dissertação – poderíamos elencar as seguintes: o comportamento donjuanesco de Florentino Ariza; a espera de mais de meio século de nosso personagem por Fermina Daza e/ou sua impossibilidade de desvinculamento; e, por último, entender de maneira geral essa constituição subjetiva que insiste em contrariar e desafiar a razão.

De que forma poderíamos responder, a estas indagações? A teoria está inequivocamente aquém da obra literária. Talvez um ou outro ponto possa ser devidamente elucidado pela teoria psicanalítica, ou por outro referencial teórico, mas, o sentido último, o “umbigo” da obra, este permanece inatingível. Com efeito, o sentido reverbera *ad infinitum*, ou seja, não se pode reduzir a obra ou esgotar os significados que dela emanam, os quais permanecem irresolutos e inesgotáveis. Contentemo-nos, então, com *uma* produção de sentido, dentre outras tantas possíveis, o que implica um esforço particular de entendimento e de interpretação da obra. Ademais, é por essa razão que os autores que defendem a possibilidade de incursão da psicanálise sobre as obras de arte priorizam esta última em detrimento da teoria.

É preciso frisar, contudo, que não pretendemos negar a importância da análise teórica. Nosso intuito é apreendê-la enquanto um saber auxiliador, que fornece referências, mas que também pode ser questionado, reformulado e atualizado em cada circunstância particular, seja na análise de um caso clínico ou de uma manifestação da cultura, como uma obra de ficção, por exemplo. O arcabouço teórico, a despeito de sua impotência para abarcar a totalidade significativa da obra, permanece como uma referência extremamente relevante, que permite a produção de uma leitura não totalizante, mas singular. O que é privilegiado, então, é o contato com a obra literária por meio do método psicanalítico, cujo objetivo visa alcançar o potencial heurístico da interpretação e da produção de sentido. Estes aspectos do método mencionado a pouco serão devidamente esclarecidos ao longo dessa dissertação, sobretudo no último capítulo onde tratamos da relação entre a psicanálise e a literatura.

A dissertação que ora apresentamos divide-se em três capítulos. Os dois primeiros operam um mergulho no texto de García Márquez, sempre ancorados no diálogo com os conceitos freudianos. No último deles abordamos as possibilidades de diálogo na relação entre a psicanálise e a literatura na obra de Freud. A disposição dos capítulos nessa ordem justifica-se na medida em que nosso principal objeto de estudo é o romance. Decidimos então, priorizar a obra, apresentando a análise, as questões e o diálogo relacionados à nossa proposta de pesquisa. Isto não significa que o capítulo teórico-metodológico tenha maior ou menor importância. Pelo contrário, para que fosse possível realizar o percurso de análise dos dois capítulos iniciais, foi essencial a fundamentação teórica nele desenvolvida. Sem que houvesse um embasamento teórico contundente, a realização deste estudo ficaria prejudicada ou nem mesmo se realizaria. Por essa razão, a leitura da bibliografia, bem como a articulação entre os autores estudados foram cruciais para a elaboração dessa dissertação de mestrado. Ademais, tornou-se imprescindível para nós explicitar a metodologia adotada nesse estudo por dois motivos. O primeiro foi encontrar respaldo e legitimidade para nossa análise. O segundo foi procurar contribuir com a reflexão sobre a incursão do método psicanalítico sobre as obras de arte. Daí a decisão de encerrá-la com a exposição da investigação e do percurso teórico que viabilizou esta interpretação que, sublinhemos ainda uma vez, permanecerá aquém do romance de García Márquez, mas que nem por isso perde o direito ao estatuto de “uma interpretação”.

É desse encontro entre obra e interpretação que se justifica esse trabalho na Filosofia. A obra é simultaneamente singular e universal, isto, pois, as produções da subjetividade singular do autor se tornam universais tanto pela sua inscrição como ato de liberdade, quanto

por sua construção em forma de linguagem, cuja estrutura é permeada pelo inconsciente.¹⁸ Este, por sua vez, é universal pela sua estrutura – proibições culturais/sociais, estágios de desenvolvimento, aprendizagem da fala, entre outros aspectos – e singular pela história de vida que cada indivíduo carrega consigo. O sentido filosófico desse estudo reside então nessa passagem do singular para o universal, e vice-versa, ou seja, no movimento singular-universal da obra para o intérprete, que da singularidade de sua interpretação se direciona ao potencial universal do inconsciente estruturado pela linguagem. É sob essa perspectiva que realizaremos a leitura do romance de García Márquez.

¹⁸ MEZAN, R. **Interfaces da psicanálise**. São Paulo: Companhia das letras, 2002, p. 270.

1 - O processo subjetivo de Florentino Ariza e o corolário do desejo

1.1 Subjetividade e sofrimento psíquico sob o ângulo da psicanálise

Como toda arte e, particularmente, como toda obra literária, *O amor nos tempos do cólera* abre as sendas de múltiplas e inesgotáveis leituras. O recorte que priorizamos em nosso estudo procura abordar os aspectos subjetivos de Florentino Ariza e o modo pelo qual esses traços se atualizam em formas específicas de sofrimento psíquico.

Na contramão de toda uma história do pensamento que coisificou e unificou a subjetividade, pode-se dizer que a Psicanálise produz uma inversão no pensamento ocidental, ao descentralizar a razão, ao recusar a equivalência entre consciência e representação e estabelecer a insuperável cisão da psique. Se a certeza do *cogito cartesiano* permitia o questionamento da realidade do mundo e de Deus, ao mesmo tempo, ela garantia a existência do Eu como lugar da verdade e do conhecimento.¹⁹ Ao afirmar que a consciência é a

¹⁹ Luiz Alfredo Garcia-Roza em, *Freud e o inconsciente*, traça um breve percurso histórico-filosófico a respeito da subjetividade como fator preponderante para o conhecimento. Seu retrospecto inicia-se no século XVII com René Descartes, cujo pensamento consistia na subjetividade-representação como referência central para alcançar o conhecimento e a verdade. O filósofo francês, sob influência do platonismo, inaugura a questão formulando, a partir da incerteza sobre a realidade do mundo objetivo, a certeza do *cogito*. A proposição “penso, logo sou” centraliza a apreensão do real pela consciência, conferindo à subjetividade um estatuto de natureza humana, de uma essência universal. Cabe salientar que Descartes não coloca o mundo em questão, mas deseja garantir a solidez do conhecimento pela Razão. Em seguida, Garcia-Roza cita Kant e sua afirmação de que a unidade do eu é o que torna possível a representação do diverso. Esta estaria subordinada às categorias e seriam captadas pela sensibilidade. No entanto, a experiência é sujeitada pelas categorias e pela universalidade e, por meio delas pode ser apreendida. Essa asserção não se refere à unidade do eu como sujeito individual, mas como um “eu transcendental, intemporal e permanente.” (GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1992, p. 15). Por sua vez, Hegel em sua *Fenomenologia do espírito* nos diz que é o Desejo e não a razão o que nos torna humanos. O filósofo afirma que a função “negatriz” do desejo é o que permite a passagem do natural ao cultural. Em outras palavras, o desejo faz surgir o sentimento de si, ainda ligado ao animal (natural). A passagem para o eu humano (não-natural) ocorre quando negamos o desejo, quando este se volta para um objeto não-natural, para outro desejo. Assim se dá a Autoconsciência, contudo, ela ainda não é plena, mas “está aprisionada na ‘certeza subjetiva’” (Ibid., p. 16). Essa dimensão subjetiva individual apenas pode ser superada se reconhecida por outra autoconsciência. Para que isto ocorra, Hegel defende a preexistência de um código que transcenda as subjetividades, é por meio dele que sucede o reconhecimento entre as duas subjetividades, ou seja, este código realiza a mediação na comunicação entre as duas partes. Garcia-Roza sublinha que Hegel não nos explica como este código surgiu, porém, a antropogênese pressupõe o simbólico. Nosso autor prossegue com David Hume, um empirista cujo pensamento sobre a subjetividade subverteu a concepção cartesiana. Para este filósofo, o espírito e as ideias não se distinguem. O primeiro não serve de suporte para o segundo, mas ambos fazem parte da experiência. A subjetividade consiste então em uma série de dados sem ordem, sem estrutura, sem lei. Para Hume, “as relações são exteriores aos termos”, isto impede a coincidência entre o Ser e o Pensamento, pois não há um apriorismo das ideias ou um eu substancial. Assim, para este pensador, a subjetividade se configura como efeito das articulações às quais as ideias estão submetidas. A fenomenologia de Husserl, nos aponta Garcia-Roza, pretende extrair a verdade implícita na consciência. Não se trata de reduzir para explicar, mas, descrever o fenômeno de maneira horizontal a fim de resgatar seu sentido. Dito nas palavras do autor, ela “não pretende percorrer o caminho que vai do significante ao significado,

superfície do inconsciente e que o último exerce alguma influência sobre o primeiro, Freud aponta uma mudança de referencial na centralidade da subjetividade na consciência. Nesse sentido, com o surgimento da psicanálise, já não é mais possível considerar a consciência como morada da Razão ou sustentar que existe um domínio absoluto desta. O que Freud postula é justamente o contrário, ou seja, outras instâncias também participam da constituição do Eu como subjetividade e a consciência, na realidade, é o lugar do ocultamento, do desconhecimento. Nas palavras de Garcia-Roza:

[...] é a produção do conceito de inconsciente que resultou numa clivagem da subjetividade. A partir desse momento, a subjetividade deixa de ser entendida como um todo unitário, identificado com a consciência e sob o domínio da razão, para ser uma realidade dividida em dois grandes sistemas – o Inconsciente e o Consciente – e dominada por uma luta interna em relação à qual a razão é apenas um efeito de superfície.²⁰

A concepção freudiana de homem pressupõe uma subjetividade clivada, onde ambas as partes, consciente e inconsciente, possuem sua lógica de funcionamento e exercem influências sobre o sujeito. Em outras palavras, com o descentramento do sujeito, a razão deixa de ser senhora absoluta do Eu para figurar como uma parte da subjetividade subordinada a outras forças que a compõem. É nesta noção de subjetividade clivada que nos ancoramos para ler e interpretar *O amor nos tempos do cólera*.

Outra importante diretriz do nosso percurso é a associação entre sofrimento psíquico e subjetividade. Freud nos mostrou que, além da cisão do Eu em uma parte conhecida e outra desconhecida, a dinâmica do psiquismo funciona de acordo com o jogo de forças entre as instâncias envolvidas. Neste embate, que inclui os eventos da realidade externa e a trama interna do sujeito, o Eu sempre preza pela integridade do indivíduo, visando o menor dano a ele. A título de exemplo, extraímos uma passagem das *Cinco lições de Psicanálise* onde Freud explicita de que maneira os conflitos podem suceder na psique:

[...] a ideia que aparecia ante a consciência como portadora daquele desejo incompatível sucumbiu à repressão, sendo impelida para fora da consciência e esquecida, junto com as lembranças a ela relacionadas. O motivo da repressão, portanto, era a incompatibilidade entre a ideia em questão e o Eu do paciente; as forças repressivas eram as reivindicações éticas etc. do indivíduo. A aceitação do desejo inconciliável ou o prosseguimento do conflito teriam gerado intenso

salvando o conceito, mas apreender o sentido da pura aparência” (Ibid., p. 19). No entanto, o domínio da consciência ainda está presente, tanto na fenomenologia quanto em toda a filosofia moderna e a subjetividade continuava até então, alinhada com a consciência e a certeza inabalável do *cogito*.

²⁰ Ibid., p. 22.

desprazer; esse desprazer foi evitado pela repressão, que, dessa maneira, revelou-se como um dos dispositivos de proteção da personalidade psíquica.²¹

A citação anterior demonstra o funcionamento dinâmico do psiquismo de um indivíduo, cujas ideias referentes ao seu desejo e sua moral se tornaram incompatíveis. A fim de evitar o desprazer gerado nesse embate, a ideia e tudo o que estava relacionado a ela foram reprimidos, ou seja, deixaram de pertencer à esfera consciente. O acesso a estes conteúdos está barrado, pois eles pertencem agora ao inconsciente. Contudo, o jogo de forças permanece, uma vez que as forças do inconsciente continuam impulsionando o desejo em direção à consciência. Ao mesmo tempo o supereu repele esse conteúdo devido ao seu teor imoral. No meio dessas duas instâncias, o Eu, por sua vez, deve mediar um acordo entre o Id e o Supereu, de modo que as duas partes sejam satisfeitas, bem como o Eu também não fique prejudicado. Podemos notar que o Eu fica impelido às forças de diversas direções, uma impulsiona o conteúdo inconsciente em direção ao consciente, a outra, tenta suprimi-lo. A mediação do Eu resulta numa formação sintomática, na qual o conteúdo “insuportável” à consciência permanece reprimido, o que satisfaz o supereu e o Eu, evitando assim o desprazer. Por outro lado, para satisfazer o Id, um sintoma pode surgir como compensação da ideia reprimida, ou seja, o sintoma representa, de maneira distorcida, aquela ideia e se torna a expressão de sua existência no inconsciente. Dessa forma, o Eu é pressionado por todos os lados, ainda que obtenha sucesso na repressão de determinado conflito, a formação substituta engendra um sofrimento psíquico, o sintoma.²²

Sob esta perspectiva, nossa leitura de *O amor nos tempos do cólera* procura enfatizar a subjetividade clivada do protagonista e seu sofrimento psíquico diante das vicissitudes de sua vida como consequência do jogo de forças a que ele está submetido. Iniciemos, pois, nossa aventura: adentremos o romance de García Márquez.

1.2. Encanto e (des)ilusão na imagem da “Feira” livre e as problemáticas de Florentino

²¹ FREUD, 2016a, p. 242.

²² Nesse sentido, vale aludir à passagem dos *Estudos sobre a histeria*, na qual Freud nos remete ao questionamento comumente apresentado por seus pacientes a respeito de seu padecimento e de como o trabalho do psicanalista poderia auxiliá-los. Transcrevemos a resposta: De fato, não duvido que seria mais fácil para o destino do que para mim eliminar seu sofrimento: mas você se convencerá de que muito se ganha se conseguimos transformar sua miséria histérica em infelicidade comum. Desta última você poderá se defender melhor com uma vida psíquica reestabelecida. (FREUD, S. **Obras completas, volume 2**: Estudos sobre a histeria (1893-1895) / Sigmund Freud; 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 427).

Dentre as muitas cenas tecidas no interior da narrativa *d'O Amor nos tempos do cólera*, iniciemos com a imagem da feira livre que explode de modo marcante e configura, a nosso ver, uma das mais importantes do romance.²³

Nessa passagem, o protagonista, narra o autor, passara a noite em claro vagando pelo cais e pela cidade. Florentino estava ansioso para reencontrar Fermina, cujo isolamento em Rioracha havia terminado. Ao amanhecer, nosso personagem avista a jovem atravessando a Praça da Catedral acompanhada de sua criada. A sensação imediata ao revê-la, foi a de “um abalo sísmico que lhe dilacerou as entranhas”²⁴. Até então, Florentino não havia conseguido se encontrar com Fermina, apenas sabia que ela retornara; daí que sua noite fora dedicada a tecer estratégias para reestabelecer o contato. Ela, porém, surge diante dele, inesperadamente. O protagonista resolve acompanhá-la, seguida da empregada, a uma distância segura para não ser visto. A partir desse ponto, a narrativa descreve a mudança de Fermina, seu amadurecimento físico e comportamental, sua altivez no primeiro dia de compras nas “ruelas do comércio”. O narrador aponta as novas características da personagem: ela não trajava o uniforme escolar, como de costume; “estava mais alta, mais perfilada e intensa”²⁵. Havia nela um domínio de pessoa mais velha; a trança havia crescido novamente e agora descansava sobre o ombro esquerdo, diferente de outrora quando pendia sobre as costas; mudança ligeira que a despojou de todo traço infantil. Não havia somente mudanças físicas, ela caminhava com desenvoltura, com uma graça e fluidez natural em meio à multidão. Florentino assistia atônito e admirado. Aos olhos do protagonista, Fermina parecia dona de si; em seu interior, no entanto, enfatiza o narrador, o estado de espírito da personagem era o da fascinação, porquanto desde menina idealizava esta experiência, a saber, a primeira ida às compras. A narrativa nos desloca, assim, para a experiência interna do objeto amoroso de Florentino.

Fermina passava por cada loja, experimentava aromas, sabores e sensações, e isto aumentava sua vontade de viver. Inequivocamente, ela se divertia como se experimentasse o mundo e os pequenos prazeres que este pode proporcionar à vida. Mas permanecia atenta e não se esquecia do teor de sua principal tarefa naquele lugar; destarte empenhava-se em comprar mercadorias planejando as refeições da semana ou avaliando a utilidade que haveriam de ter em sua residência. Algumas peças de enxoval foram compradas em pares, para ele e para ela. Também adquiriu um vidrinho de tinta de ouro, a fim de impressionar

²³ É importante registrar que, durante o exame de qualificação dessa dissertação, a professora Arlenice Almeida da Silva observou a importância que a imagem da feira livre possui para o romance, bem como a possibilidade dele ser lido como uma experiência de celebração da vida.

²⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 127.

²⁵ Idem.

Florentino. Fazia muito barulho na feira, os comerciantes gritavam anúncios por todos os lados, a multidão de pessoas indo e vindo, o calor infernal e o cheiro azedo de suor suscitavam a impressão de caos. Absorvida pela balbúrdia, Fermina foi despertada por uma negra que lhe oferecera um pedaço de abacaxi.

Nesse momento, um acontecimento visceral se efetua, o qual abrirá sendas inesperadas para os personagens. Florentino se aproxima pelas costas de sua amada e a aborda: “Este não é um bom lugar para uma deusa coroada”²⁶. Fermina olha atrás de si e vê “a dois palmos de seus olhos os outros olhos glaciais, o rosto lívido, os lábios petrificados de medo [...], mas ao contrário daquela vez não sentiu agora a comoção do amor e sim o abismo do desencanto”²⁷. Notemos que a descrição da feira carrega em si uma profusão de sensações que absorvem Fermina como num encanto. No instante que Florentino surge, não é apenas o desencanto do amor que fica claro para ela, mas o encanto da feira também é quebrado. Toda a ilusão do amor junto com a idealização da vida adulta e as fantasias que estavam sendo criadas caem por terra quando a aparição de Florentino exige um confronto com a realidade: o encantamento está desfeito.

Voltaremos a esta imagem da feira mais adiante. Cabe, no momento, ressaltar as questões que permeiam nossa leitura d’*O amor nos tempos do cólera*, para, em seguida, tecermos algumas considerações sobre o personagem Florentino Ariza.

Como antes mencionado, o objetivo da presente dissertação consiste em analisar por meio do instrumental psicanalítico, o protagonista do romance *O amor nos tempos do cólera*. A análise desse momento do romance, o encontro na feira, descortina de pronto as duas questões que nos mobilizarão nas páginas seguintes e que estão intrinsecamente ligadas, no que concerne ao drama vivenciado pelo personagem e seus desdobramentos. A primeira se refere aos movimentos realizados por Florentino Ariza no enfrentamento de seu sofrimento emocional pela perda do objeto de amor, o que resulta em uma busca incessante de alívio momentâneo e ilusório em atitudes excêntricas, como por exemplo, o comportamento “donjuanesco” de catalogar seiscentos casos eventuais durante toda sua vida. Neste caso, como explicita Freud, o direcionamento da libido segue em direção ao princípio do prazer, negando o princípio de realidade, o que significa que os interesses voltados para o mundo exterior são vinculados às reminiscências do objeto perdido, trazendo assim satisfação

²⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, *Ibid.*, p. 131.

²⁷ *Idem.*

imediate ao Eu.²⁸ A segunda é a insistente espera de cinquenta e um anos para reconquistar Fermina, reflexo da impossibilidade de desvinculação libidinal do Eu com o objeto de amor, o que o impede de investir em novos objetos, novos relacionamentos, ou seja, de prosseguir sua vida e abrir mão de Fermina Daza. Freud²⁹ assinala que nesta configuração subjetiva, a libido do Eu permanece investida narcisicamente no objeto perdido, constelação teórica cuja exploração será imperiosa no decurso de nossa reflexão.

Estas questões que permeiam toda a narrativa se entrelaçam, são causa e efeito uma da outra. Quando Florentino não consegue se desvencilhar do investimento libidinal no objeto, permanece perseguindo-o a todo custo e sofrendo por sua condição, e é por este motivo que o personagem cria formas de amenizar esta falta. Porém, as escolhas que realiza estão vinculadas ao objeto perdido, preenchem momentaneamente seu vazio interior, mas não resolvem seu problema.

Em síntese, o que se pretende neste estudo é explorar os modos de subjetivação de Florentino percorrendo seus aspectos econômicos e dinâmicos, segundo a teoria psicanalítica. Em outras palavras, interessa-nos compreender como e por que Florentino padece imerso em sua condição emocional e de que modo se estrutura sua constituição subjetiva. Não se trata decerto, insistamos, de subsumir a obra ao instrumental psicanalítico, uma vez que a primeira transborda infinitamente o segundo. Nosso intuito é modesto e circunscreve-se a construir uma via possível de interpretação, aquela pautada pela psicanálise.

1.3 A recusa de Fermina Daza e o início do sofrimento psíquico

O primeiro tema a ser abordado neste subitem refere-se ao início do relacionamento entre Florentino e Fermina. É importante citarmos este período inicial da paixão do casal, pois ele nos fornece material para entendermos a experiência subjetiva do personagem após o rompimento com Fermina, e, conseqüentemente, seu sofrimento psíquico. Em seguida, demonstraremos os aparentes motivos pelos quais o término do relacionamento ocorreu e, por fim, abordaremos o início do sofrimento de Florentino, bem como a possível alternativa criada pelo personagem para suportar sua dor.

²⁸ FREUD, S. Luto e Melancolia. In: _____. **Introdução ao narcisismo**: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916) / Sigmund Freud; São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

²⁹ FREUD, S. Além do princípio do prazer. In: _____. **Obras completas, volume 14**: História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920) / Sigmund Freud; São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

O compromisso que se firmava entre Florentino e Fermina foi paulatinamente construído ao longo dos anos. O futuro casal se conheceu na casa da adolescente; Florentino na época trabalhava na agência dos correios e fora designado para entregar um telegrama na residência dos Daza. Ao adentrar a casa, viu de relance Fermina dando aulas de leitura à sua tia Escolástica, isto foi o suficiente para despertar o seu interesse, segundo o autor: “*esa mirada casual fue el origen de un cataclismo de amor*”³⁰. A partir deste dia, Florentino procurou levantar informações sobre Lorenzo Daza, além de esperar diariamente por Fermina, sentado em um banco de uma praça por onde ela passava para ir ao colégio. Estes breves vislumbres da colegial lhe bastavam e “*poco a poco fue idealizándola, atribuyéndole virtudes improbables, sentimientos imaginarios, y al cabo de dos semanas ya no pensaba más que en ella.*”³¹ É interessante notar que a descrição realizada pelo autor colombiano não menciona um desejo sexual, mas apenas sentimentos afetuosos com relação às qualidades “imaginárias” da personagem. Freud descreve este estado de enamoramento em *Psicologia das massas e análise do Eu*. Neste texto, o autor discorre sobre os efeitos iniciais da paixão, tal como observamos em Florentino: a idealização do objeto amado, atribuindo-lhe características positivas de forma exaltada e os sentimentos ternos desprovidos de desejo sexual. O psicanalista sublinha estas características nesta passagem:

As tendências que impelem à satisfação sexual direta podem ser inteiramente empurradas para segundo plano, como sucede regularmente, por exemplo, com o entusiasmo amoroso de um jovem; o Eu se torna cada vez menos exigente, mais modesto, e o objeto, cada vez mais sublime, mais precioso [...]³²

Sob esse registro, torna-se lícito supor que Florentino esteja apaixonado por Fermina, visto que o personagem corresponde às características descritas por Freud. Além disso, outro fator que diferencia o estado de paixão da mera atração sexual consiste na ausência desta última no discurso do herói. Como vimos, Florentino enaltece apenas as qualidades sublimes da jovem.

Sobre o tema da paixão é importante notarmos, com Roland Gori em *A lógica das paixões*, que na etimologia da palavra paixão, seu significado é designado como sofrimento.

³⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 78. Tradução: “esse olhar casual foi a origem de um cataclismo de amor” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 74).

³¹ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 80. Tradução: “pouco a pouco a foi idealizando, atribuindo-lhe virtudes improváveis, sentimentos imaginários, e ao fim de duas semanas a única coisa que pensava era ela.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 75-76).

³² FREUD, S. *Psicologia das massas e análise do eu* (1921). In: _____. **Obras completas, volume 15: Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)** / Sigmund Freud; 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2011b, p. 72.

Primeiramente, o termo significava um sofrimento corporal para, de maneira progressiva, transpor-se para um sofrimento moral, da alma. Para o autor, o termo em questão sempre esteve vinculado ao fato de sofrer, e “exprime hoje esta ideia de que o ser mergulhado neste estado encontra-se como que açambarcado, contra sua vontade, por um objeto do qual afirma não poder se privar”³³. Este objeto do qual o indivíduo não consegue se desvencilhar nem se apropriar totalmente é, segundo o ponto de vista da teoria freudiana, um substituto do narcisismo original³⁴ vivenciado e perdido na infância. Em outras palavras, o objeto da paixão é investido dessa sensação ideal do narcisismo de outrora, daquelas satisfações autoeróticas apoiadas nas funções de autoconservação. Para o Eu esvaziado, cuja libido foi investida no objeto, apenas o último seria capaz de suprir a falta, a perda e o vazio sentido no estado passional. É por essa razão que, como afirmamos anteriormente, Fermina é idealizada aos olhos de Florentino: a libido do último está investida no objeto. O que ocorre na paixão é um ressurgimento daquele sentimento do ideal narcísico original, mas, desta vez, a completude não é sentida pelo Eu em si mesmo, mas como faltante e apenas passível de ser satisfeita no objeto. Nesse sentido, o psicanalista francês parte dessa concepção freudiana da paixão pelo viés do narcisismo para apontar a dimensão de perda e de ilusão que acarreta o estado passional. Em suma, notemos que a concepção de paixão entendida por Gori contempla o abandono originário do narcisismo como sua nascente e, de maneira simultânea, a busca pelo objeto no estado passional tenta, nas palavras de Gori, obturar o vazio deixado pelo abandono do narcisismo.

Voltemos ao romance. A próxima cena, cujo recorte evidencia a paixão de Florentino, pode ser vista sob o prisma do enamoramento, tal como concebido pela psicanálise. Em uma das ocasiões em que Florentino observava Fermina na sacada da residência dos Daza, ele viu a jovem com uma coroa de gardêneas na cabeça, de sorte que ela lhe suscitou a imagem de uma “deusa coroada”. Posteriormente, Florentino consegue entregar a Fermina uma carta e, enquanto esperava ansioso pela resposta:

Fue esa la época en que cedió a las ansias de comerse las gardenias que Tránsito Ariza cultivaba en los canteros del patio, y de ese modo conoció el sabor de Fermina Daza. Fue también la época en que encontró por casualidad en un baúl de su madre un frasco de un litro del Agua de Colonia que vendían de contrabando los

³³ GORI, R. **A lógica das paixões**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud editora, 2004, p. 27.

³⁴ Roland Gori, apoiado no ensaio freudiano *Introdução ao narcisismo*, refere-se ao período do desenvolvimento infantil onde a criança investe sua libido em si mesma e em seu cuidador, sem que consiga distingui-los. Além disso, as satisfações sexuais autoeróticas estão em conexão com as funções de autoconservação. No entanto, é desse período que surgem os contornos da paixão, de acordo com o tipo de escolha objetal preponderante no indivíduo. Sobre esse tema, discorreremos mais adiante (GORI, 2004).

*marineros de la Hamburg American Line y no resistió la tentación de probarla para buscar otros sabores de la mujer amada. [...]*³⁵

Notemos, neste fragmento do romance, que Florentino toma a coroa de gardêneas e a água-de-colônia como se estes objetos fossem a própria Fermina. Não se trata de uma representação simbólica neste caso, mas uma transubstanciação, na qual Fermina se transforma nos objetos ingeridos para, dessa maneira, *ele conhecer o seu sabor*. Devido á demora e á possibilidade de não receber a resposta de sua primeira carta, Florentino busca incorporar estes elementos em seu interior, como se quisesse guardar a amada dentro de si e, assim, apaziguar a dor do retardo da resposta bem como a ameaça de não obter um retorno.

O ato de incorporar “fantasisticamente”, por meio da ingestão, configura segundo Freud³⁶, uma introjeção de objeto (Fermina). Esta operação possui o propósito de abolir uma existência separada deste objeto, incorporando-o ao Eu do sujeito.³⁷ Freud exemplifica o conceito citando os povos canibais, cujo costume consistia em devorar os inimigos que possuíam boas qualidades, com o intuito de absorver suas características, incorporando-as dentro de si.³⁸ Nesse sentido, ante da ameaça de separação, Florentino utiliza um recurso – a oralidade –, para preservar o objeto de amor dentro de si, fundindo-se com ele. Seu desejo de incorporá-la era tanto que podemos notar um excesso na atitude que estamos analisando, pois nosso protagonista não se limita a ingerir as gardêneas, mas bebe o frasco de água-de-colônia até perder a consciência. Podemos entender este excesso, como um apagamento do Eu em prol do objeto, ou seja, Florentino sorveu Fermina até que o efeito desta absorção resultasse na perda de sua consciência. Em outras palavras, o objeto, ao ser introjetado, substitui o Eu de Florentino, cuja importância é deixada em segundo plano, já que a prioridade para o indivíduo apaixonado é a existência do objeto. Estas considerações a respeito da introjeção do objeto convergem para a hipótese do enamoramento descrita nos parágrafos anteriores, pois no

³⁵ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 90. Tradução: Foi essa a época em que cedeu aos ímpetos de comer as gardêneas que Trânsito Ariza cultivava nos canteiros do pátio, e desse modo conheceu o sabor de Fermina Daza. Foi também a época em que encontrou por acaso num baú de sua mãe de frasco de um litro de água-de-colônia que vendiam de contrabando os marinheiros da Hamburg American Line e não resistiu à tentação de prová-la para buscar outros sabores da mulher amada. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p.86).

³⁶ FREUD, 2010a, p. 79.

³⁷ Embora Freud diferenciasse os termos, “incorporação” e “introjeção”, ambos são utilizados ao longo de sua obra como sinônimos. O primeiro visa introduzir um objeto, de modo “fantástico”, no interior do Eu, incorporando um alvo pulsional, principalmente pela via oral, todavia, o processo não se limita apenas à oralidade, podendo se expandir a outras áreas. O segundo é elucidado em: *Os instintos e seus destinos*. Neste texto, Freud pondera sobre a oposição introjeção/projeção, considerando que tudo o que é fonte de prazer e deve ser preservado dentro de si como, introjeção; e o que é ocasião de desprazer e deve ser excluído do Eu e lançado para fora como, projeção. O *Vocabulário da Psicanálise* de Laplanche e Pontalis define o termo “introjeção” da seguinte maneira: “Processo evidenciado pela investigação analítica. O sujeito faz passar, de um modo fantástico, de ‘fora’ para ‘dentro’, objetos e qualidades inerentes a esses objetos.” (p. 248).

³⁸ FREUD, 2011b, p. 61.

estado da paixão a atitude “excêntrica” de Florentino, cujo entendimento interpretamos como introjeção, possui o sentido de defender o Eu do sofrimento resultante da perda do objeto. Freud endossa esta relação entre a introjeção e o enamoramento em breve passagem do texto já mencionado: “é possível descrever o enamoramento extremo como se o Eu introjetasse o objeto.”³⁹

É importante observar, referindo-nos ainda a esse texto freudiano, que o autor elucida os conceitos de identificação e ideal de eu, cuja relação entre si integram a questão sobre o enamoramento. O primeiro é descrito como uma ligação afetiva desenvolvida, em um primeiro momento, na infância, e cuja função é tomar como modelo um dos pais. O indivíduo então se identifica com o genitor, quer ser como ele e o toma como um ideal. Ao adentrar a vida adulta podem ocorrer identificações com outros objetos, uma vez que os investimentos ultrapassam os horizontes familiares e voltam-se para as significações múltiplas fornecidas pela vida social em sua mais larga amplitude. Nas palavras de Freud: “Percebe-se apenas que a identificação se empenha em configurar o próprio Eu à semelhança daquele tomado por ‘modelo’.”⁴⁰ Por outro lado, em situações de perda do objeto amado, “sucede com frequência que a escolha de objeto se torne novamente identificação, ou seja, que o Eu adote as características do objeto.”⁴¹ Esta regressão do investimento libidinal no objeto para a identificação com ele, visa a substituição do objeto perdido que agora está introjetado no Eu.⁴² Conseqüentemente, o objeto introjetado liga-se ao ideal de Eu, compondo uma instância cuja função consiste na satisfação deste mesmo Eu quando ele se torna insuficiente.⁴³ É por esta razão que no estado de enamoramento ocorre a idealização, pois o objeto de amor ocupa o espaço do ideal de Eu, ou seja, o indivíduo deposita as características desejadas no objeto, investindo nele uma grande quantidade de libido. Doravante, torna-se necessário este retorno do objeto ao ideal de Eu, pois este era originalmente o lugar que ocupava antes da perda do objeto⁴⁴. Eis o movimento a ser operado pelo protagonista do romance.

³⁹ FREUD, 2011b, p. 73.

⁴⁰ FREUD, *Ibid.*, p. 62.

⁴¹ FREUD, *Ibid.*, p. 63.

⁴² Este processo foi descrito nas páginas anteriores, quando Florentino ingere a água-de-colônia e as gardêneas.

⁴³ No texto que estamos discutindo, o conceito de ideal de Eu é uma instância separada do Eu, cuja origem emerge da onipotência do narcisismo primário. Após esta fase, o ideal de Eu admite as censuras dos pais, educadores e sociedade via identificação, constituindo assim um ideal ou modelo para o sujeito de acordo com os valores estabelecidos *a priori*.

⁴⁴ Em *Psicologia das massas e análise do Eu*, Freud descreve a diferença entre o enamoramento e a identificação. No primeiro caso, o Eu entregou-se ao objeto, colocando-o no lugar do Eu ou do ideal de Eu, pela via do investimento libidinal. No segundo caso, o objeto foi perdido e novamente instaurado no Eu pela via da introjeção, modificando parcialmente o Eu de acordo com o modelo do objeto perdido. Nas palavras de Freud: “No caso da identificação o objeto foi perdido ou renunciou-se a ele; então é novamente instaurado no Eu, e este

Após este episódio, do enamoramento e do processo de introjeção (das Gardênias), Florentino é aconselhado por sua mãe, que o orienta nos temas do amor, a perseverar, ser insistente e mais ativo na busca pelo seu desejo. Seguindo o conselho de Trânsito Ariza, o jovem consegue enfim, receber a resposta de sua primeira carta e, com isto, inicia-se um correio frenético de dois anos de duração até ser interrompido e descoberto pela irmã superiora do colégio de Fermina. Lorenzo Daza, ao tomar conhecimento do namoro de sua filha, tenta dissuadi-la deste relacionamento, ao mesmo tempo em que tenta intimidar Florentino para que ele se afaste da garota. Nenhuma das atitudes resultou em êxito. Lorenzo envia sua filha para o exílio, na distante cidade chamada Rioracha.

Até este momento, Florentino demonstrava de maneira intensa suas intenções e seus sentimentos. Fermina, de maneira mais comedida, ia se envolvendo conforme a troca de correspondências – que persistira após a viagem imposta pelo pai – evoluía. Pode-se perceber que, mesmo com o afastamento físico do seu objeto amoroso, devido à reclusão em Rioracha, o sentimento que ambos nutriam era cada vez mais intenso:

Fue así como la correspondencia telegráfica con Florentino Ariza dejó de ser un concierto de intenciones y promesas ilusórias, y se volvió metódica y práctica, y más intensa que nunca. Fijaron fechas, establecieron modos, empeñaron sus vidas en la determinación común de casarse sin consultarlo con nadie, donde fuera y como fuera, tan pronto como volvieran a encontrarse.⁴⁵

Não obstante, por mais que as declarações de amor do jovem casal solidificassem sua relação, que aparentemente estava bem estabelecida até o dia do regresso de Fermina, ao reencontrar pela primeira vez seu pretendente ela o recusa. Conquanto não seja nosso objetivo nesta dissertação deslindar os movimentos psíquicos da protagonista, acreditamos ser importante refletir sobre este momento da narrativa, afinal, é a partir deste inusitado desfecho que se inicia o sofrimento psíquico de Florentino.

Ao traçarmos algumas considerações sobre Fermina Daza, pretendemos tentar promover um esclarecimento sobre a questão do término do relacionamento. Desde o começo do romance a personagem demonstra um temperamento arisco e personalidade forte. O próprio nome Fermina sugere uma força, uma rigidez, uma firmeza. A descrição que Julio

se altera parcialmente conforme o modelo do objeto perdido. No outro caso o objeto foi conservado, e como tal é sobreinvestido por parte e à custa do Eu.” (FREUD, 2011b, p. 73).

⁴⁵GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 120. Tradução: E por isso a correspondência telegráfica com Florentino Ariza deixou de ser um concerto de intenções e promessas ilusórias, tornando-se metódica e prática, e mais intensa do que nunca. Marcaram datas, estabeleceram meios e modos, empenharam suas vidas na determinação comum de se casarem sem consultar ninguém, onde fosse e como fosse, logo que se reencontrassem. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 114).

Ortega faz da personagem em *Sexo y ficción en García Márquez, O amor nos tempos do cólera* é a de uma mulher obstinada, ativa e dona de si. A imagem que podemos contemplar ao longo do romance é a de uma personagem cujo temperamento é preciso domar, pois o sangue lhe sobe com facilidade. Em algumas passagens d'*O amor nos tempos do cólera*, podemos observar essas características, como por exemplo: quando não desiste do namoro com Florentino, mesmo à distância e contrariando a vontade do pai; quando ela termina o relacionamento com Florentino, sustentando o ultimato sem hesitar; a ocasião em que fechou a janela na cara de Juvenal Urbino, num momento em que este ousara fazer uma brincadeira; a firmeza com que resistiu aos apelos da irmã Franca de la luz, superiora do colégio em que Fermina foi expulsa, para aceitar que recebesse a visita do dr. Urbino.

Sob o prisma destas características, vislumbramos uma imagem da personagem, cujo aprofundamento pode ser viabilizado com uma ancoragem na psicanálise. Em primeiro lugar, retomemos a questão de seu nome, cuja significação tratamos há pouco. Ele é herdado de sua mãe: Fermina Sánchez. Esta mãe não aparece no romance, faleceu enquanto a filha ainda era uma criança pequena, impossibilitando a última de reter as lembranças maternas. Entretanto, a pouca convivência foi suficiente para, anos mais tarde, Fermina Daza sofrer um amor contrariado da mesma forma que sua mãe por seu pai. De fato, a família Sánchez era contrária ao casamento de Fermina Sánchez e Lorenzo Daza, pela condição social menos favorecida do último, o que não impediu o matrimônio, mesmo a despeito da família. Até certo ponto, o episódio familiar se repete, mas Lorenzo Daza é incapaz de vislumbrar a conexão entre a história da filha e a sua, uma vez que é virulenta sua recusa em aceitar Florentino, jovem de origem modesta. Lorenzo busca ascensão social para a filha pela via de um casamento com um pretendente de estirpe elevada. Insistamos: pai e filha repetem a história da geração anterior, indicando uma possível identificação entre Fermina e sua mãe. Notemos que Fermina-filha carrega não apenas o nome da mãe, mas, certamente, um estigma da família: sobre ela não recairia a responsabilidade de concretizar a vontade não realizada da família Sánchez? Lorenzo Daza parece tentar a todo custo concretizar o desejo familiar depositado em Fermina-filha. Nas palavras de García Márquez:

*Veinticinco años después, Lorenzo Daza no se daba cuenta de que su intransigencia con los amoríos de la hija era una repetición viciosa de su propia historia, y se dolía de su desgracia ante los mismos cuñados que se habían opuesto a él, como éstos se habían dolido en su momento ante los suyos.*⁴⁶

⁴⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 118. Tradução: “Vinte e cinco anos depois, Lorenzo Daza não se dava conta de que sua intransigência com os amoricos da filha era uma repetição viciosa de sua própria história, e se

Sabemos que a história não se repetiu por completo, já que houve a ruptura; após a descoberta do relacionamento e a “viagem do esquecimento” à Rio(racha), o rio que racha, que separa os dois amantes.

A personagem Fermina demandaria certamente outro estudo, pois não seria possível nesse espaço levantar as múltiplas questões que emergem da leitura do texto de García Márquez. Por isso, selecionamos algumas dessas questões que podem nos auxiliar a elucidar a trajetória da personagem na narrativa, sem a pretensão de esgotar seu sentido. Uma delas é o narcisismo da jovem que a mantém alheia aos objetos amorosos, ela não demonstra uma necessidade de amar, nem dá muita atenção às investidas dos pretendentes.

Quando Florentino começa uma tentativa de aproximação, observada pela tia Escolástica, Fermina parece estar mais curiosa e excitada pela aventura do que apaixonada pelo rapaz. O mesmo ocorre com Juvenal Urbino, cujas insistentes investidas em direção à protagonista resultam em fracasso. Apenas após a nítida demonstração de interesse da prima Hildebranda pelo médico é que Fermina cede e aceita as intenções de compromisso daquele. Ora, nesse momento, a personagem percebe, por meio de sua prima, que o pretendente em questão figura-se como o objeto do desejo do outro, ou seja, representa simbolicamente o falo. Transcrevemos a passagem:

[Hildebranda] *No disimuló su entusiasmo por el doctor Urbino, por su elegancia y su simpatía, y Fermina no le correspondió con ningún comentario, pero estaba repuesta de la contrariedad. A un cierto momento, Hildebranda confesó: cuando el doctor Juvenal Urbino se vendó los ojos y ella vio el resplandor de sus dientes perfectos entre sus labios rosados, había sentido un deseo irresistible de comérselo a besos. Fermina Daza se revolvió contra la pared y puso término a la conversación sin ánimo de ofender, más bien sonriente, pero com todo el corazón.*
 – ¡Qué puta eres! – dijo.⁴⁷

Não entraremos na questão de uma possível rivalidade entre as primas, o que também parece plausível na passagem anterior. No entanto, nosso intuito ao evocarmos esse excerto é sublinhar a mudança de postura de Fermina que a partir desse momento reconhece Juvenal Urbino como um objeto desejável, ou seja, apenas a partir do desejo do outro. Com

lamentava de sua desgraça perante os mesmos cunhados que se haviam oposto a ele como estes se haviam lamentado outrora perante os seus.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 112).

⁴⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 180-181. Tradução: “Não disfarçou seu entusiasmo pelo doutor Urbino, por sua elegância e sua simpatia, e Fermina não correspondeu com nenhum comentário, mas estava refeita do aborrecimento. A um certo momento, Hildebranda confessou: quando o doutor Juvenal Urbino vendou os olhos e ela viu o brilho dos seus dentes perfeitos entre os lábios rosados, tinha tido um desejo irresistível de comê-lo aos beijos. Fermina Daza se virou para a parede e pôs fim à conversa sem intuito de ofender, até sorrindo, mas com todo coração. – Que puta que você é! – disse.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 170).

Florentino, ocorre o inverso, Fermina ao vê-lo na feira designa-o como um “pobre homem”, um indivíduo digno de pena. Em outras palavras, ele não se constituiria como objeto do desejo do outro. Mais uma vez a prima Hildebranda opina: “[...] *aquel empleado casi invisible, con aires de perro apaleado, cuyo atuendo de rabino en desgracia y cuyas maneras solemnes no podían alterar el corazón de nadie.*”⁴⁸

Como vimos anteriormente, se Fermina está identificada com a mãe, ela está inserida na dialética do ter ou não ter o falo.⁴⁹ Mas, tal como a mãe, Fermina não o tem, porém sabe onde encontrá-lo. Não o encontraria em Florentino, o “pobre homem”, sem recursos e nem beleza. Por outro lado, Juvenal Urbino, médico de família tradicional e protótipo do herói burguês na dialética entre o ter e o não ter, é o escolhido após a confirmação de Hildebranda. Dito isto, podemos retomar em detalhes alguns acontecimentos que participaram da mudança de Fermina e, conseqüentemente, de sua “clarividência”, durante o trajeto de retorno à Cartagena das Índias.

A narrativa não deixa claro, não fornece motivos que justifiquem o término do relacionamento. Porém, se remontarmos a alguns fatos concernentes ao retorno de Fermina Daza à sua antiga cidade, poderemos vislumbrar uma possível compreensão da decisão da personagem. Um sinal nos é apresentado pelo autor colombiano quando, no retorno à antiga cidade, a personagem sofre uma transformação, ou nas palavras de García Márquez, um “amadurecimento”. De fato, quando entra na antiga casa, Fermina recebe de seu pai as chaves da residência, como um rito de passagem, e lhe diz que de agora em diante ela é quem comandará todo o seu funcionamento: “*su padre delego en ella los poderes para el gobierno*

⁴⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 171. Tradução: “[...] aquele empregado quase invisível, com um ar de cachorro batido, cuja indumentária de rabino caído em desgraça e cujas maneiras solenes não podiam alterar o coração de ninguém” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 162).

⁴⁹ Para Lacan, o complexo de Édipo é uma etapa do desenvolvimento e ocorre em três tempos. No primeiro, a relação dual mãe-bebê é fusional, isto quer dizer que o bebê assume a posição de objeto de desejo da mãe, o falo. O bebê então está identificado com o falo, ele é o falo, ele deseja ser o desejo do outro, ou seja, satisfazer a mãe sendo seu objeto. Nesse momento a dialética fálica gira em torno do ser ou não ser o falo. Contudo, e aí se inicia o segundo tempo do Édipo, a mãe introduz um terceiro naquela relação que antes era dual: o pai. A entrada do último rompe com a relação fusional, e o bebê percebe que a mãe volta seu olhar para esse terceiro que realiza a privação, tanto de um quanto de outro. Assim, o *infans* é introduzido no registro da castração, na medida em que a dimensão paterna se faz presente. A questão ser ou não ser entra em xeque, uma vez que o pai configura-se como aquele que tem o falo e é objeto de desejo da mãe. O bebê percebe a mãe como faltosa e dependente desse outro, da instância da Lei do pai. Doravante, a criança abandona a posição de ser o falo, pois já percebeu que esse outro que realizou a interdição, possui também o falo, e, além disso, realiza a mediação do desejo da mãe. Enfim o terceiro tempo, onde a percepção da dialética deixa de ser a do ser ou não ser para a do ter ou não ter. No caso da menina, ela se identificará com a mãe e, diante da dialética ter ou não ter, buscará o falo.

*de la casa, y lo hizo con el formalismo de un acto sacramental*⁵⁰. Além disso, Lorenzo Daza encerra o rito afirmando: *“Te entrego las llaves de tu vida”*⁵¹.

O que nos chama a atenção são os detalhes desta transição que Garcia Marquez nos revela sobre o retorno de Fermina um ano e meio depois. Além do discurso de Lorenzo Daza, outros indícios sinalizam a mudança repentina de Fermina que culminará em sua recusa ao antigo pretendente. Um primeiro indício, que podemos considerar um lapso, no sentido freudiano do termo, parte dos dois personagens que se esquecem de combinar uma maneira de se comunicar após a chegada de Fermina à cidade. O casal estava ansioso com o reencontro, mas deixaram escapar este detalhe fundamental para que continuassem em contato. Descuido que soa algo estranho, visto que desde o início da troca de cartas, Fermina e Florentino nunca deixaram de combinar o local onde a próxima correspondência deveria estar para que pudesse ser recebida, uma vez que Florentino não poderia enviá-las ao endereço da residência dos Daza. Ainda em Rioracha, o casal também conseguiu inventar uma maneira de se comunicar sem que ninguém os descobrisse. Então, o que os levou a cometer um lapso que comprometeria a comunicação entre os dois? Voltaremos a esse ponto.

O segundo sinal é um sonho de Fermina com Florentino durante a viagem de retorno: *“soñó que volvía a ver a Florentino Ariza, y que éste se quitó la cara que ella le había visto siempre, porque en realidad era una máscara, pero la cara real era idéntica.”*⁵² A personagem acorda intrigada e se indaga sobre o “enigma do sonho”. Entretanto, García Márquez não nos fornece mais informações sobre os sentimentos ou pensamentos de Fermina a respeito do conteúdo onírico. O que pode ser aferido nesta passagem são os restos diurnos cuja sensação de *unheimlich* pode ter contribuído para o tema da duplicação e da máscara. García Márquez narra o que acontecera no dia que antecede o sonho:

*El resto del día fue como una alucinación, en la misma casa donde había estado hasta ayer, recibiendo las mismas visitas que la habían despedido, hablando de lo mismo, y aturdida por la impresión de estar viviendo de nuevo un pedazo de vida ya vivido.*⁵³

⁵⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 132. Tradução: “seu pai lhe delegou os poderes de governo da casa, e o fez com o formalismo de um ato sacramental.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 126).

⁵¹ GARCÍA MÁRQUEZ, op. cit., p. 133. Tradução: “Entrego a você as chaves de sua própria vida” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 126).

⁵² GARCÍA MÁRQUEZ, op. cit., p. 131. Tradução: “Sonhou que tornava a ver Florentino Ariza, e este despiu a cara que ela sempre tinha visto, porque na realidade era uma máscara, mas a cara real era idêntica”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 124)

⁵³ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 131. Tradução: O resto do dia foi como uma alucinação, na mesma casa em que tinha estado até a véspera, recebendo as mesmas visitas que dela se haviam despedido, falando as mesmas coisas, e aturdida pela impressão de estar vivendo de novo um pedaço de vida já vivida. Era uma repetição tão fiel que Fermina Daza estremecia à simples ideia de que assim também tinha sido a viagem da goleta, cuja simples lembrança lhe causava pavor. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p.124)

Antes de explorarmos este fragmento da véspera do sonho de Fermina, cabe ressaltar o papel dos restos diurnos e da distorção onírica no processo de formação do sonho. Na seção A do quinto capítulo de *A interpretação dos sonhos*, Freud anuncia que a origem dos elementos do sonho possuem ligações com as ideias, pensamentos e vivências do dia anterior. Estas impressões da vigília, na maioria das vezes sem qualquer importância em especial, aparecem como o material do sonho. Segundo o psicanalista, isto ocorre porque a censura utiliza o material indiferente da vigília, por meio da distorção onírica, para assim camuflar o sentido latente do sonho, ou seja, o objetivo da censura é disfarçar a realização de desejo:

Podemos, assim, supor que os autores da formação onírica são duas forças psíquicas (correntes, sistemas) no indivíduo, das quais uma delas dá forma ao desejo expresso pelo sonho, enquanto a outra exerce uma censura sobre esse desejo onírico, obrigando por meio dessa censura a uma distorção de sua expressão.⁵⁴

O processo de distorção onírica é efetuado pelo trabalho de condensação e de deslocamento. O primeiro, como o próprio nome sugere, funciona condensando os pensamentos oníricos em um elemento que os represente, de maneira compactada. Assim sucede na maioria dos elementos presentes no conteúdo manifesto do sonho, eles guardam em si múltiplos significados, cuja cadeia associativa revela um vínculo daqueles elementos com os pensamentos latentes do sonho. Em outras palavras, um elemento do sonho manifesto pode esconder uma infinidade de pensamentos oníricos que a ele está relacionado e que, por meio da associação *a posteriori*, se tornam evidentes. Desta forma, os elementos oníricos condensados satisfazem simultaneamente a expressão do desejo e a censura, na medida em que esta formação distorce os pensamentos latentes e assim dificulta seu entendimento. O segundo, Freud conceitua como um movimento psíquico que promove uma substituição dos elementos oníricos de valência intensa por elementos de valência menor na formação do sonho. Em outras palavras, o deslocamento ocorre em favor da distorção onírica, “deslocando” a representação central do desejo e realocando uma outra representação que a substitua, mas que mantenha alguma conexão com a realização de desejo, de maneira disfarçada.

Estes conceitos estão exemplificados no segundo capítulo da *Traumdeutung*, momento em que Freud discute as premissas do método de análise, a partir da exposição de um sonho

⁵⁴ FREUD, 2012, p. 165.

seu: o sonho da injeção de Irma⁵⁵. Nele, podemos observar os processos de distorção onírica, condensação, deslocamento e os restos diurnos que surgem como material do sonho e que camuflam seu sentido latente. O sonho⁵⁶ logo revela os elementos do dia anterior – a conversa com um amigo sobre Irma e a escrita do relatório –, como seu tema central, incluindo Irma como figura de destaque, ela é examinada por Freud e outros médicos. Outros elementos da véspera também estão presentes no sonho: o salão e os convidados. Naquele dia, Freud conversara com sua esposa sobre a festa de aniversário dela e sobre os convidados, dentre eles, Irma. A partir dessa informação, é possível perceber que o trabalho do sonho realiza uma conexão entre os elementos das duas vivências do dia anterior, cujo elo é a paciente Irma. Portanto, a formação do sonho dispõe de um material fornecido por duas situações diferentes da vida diurna, mas unidas por um elo em comum. Não obstante, a distorção onírica e o trabalho de deslocamento também atuam neste sonho mascarando sua realização de desejo.⁵⁷

⁵⁵ Segundo a informação preliminar que contextualiza este sonho de Freud, Irma era uma jovem paciente cuja família possuía amizade com a família do psicanalista. Este estava ciente das implicações que a proximidade entre paciente e terapeuta poderia resultar, mesmo assim prosseguiu com o tratamento. Com êxito parcial e a chegada do verão, o tratamento se encerrara. Algum tempo depois, Freud recebeu notícias sobre o estado de Irma por meio de um amigo seu que a havia visitado, ele comunicou que a paciente estava bem, mas não totalmente. Freud ficou incomodado com o tom de seu amigo ao lhe dar a notícia e ficou com uma impressão de que ele fora influenciado pela família de sua paciente que era contrária ao tratamento. Na noite que antecede o sonho, Freud redigia o histórico clínico de Irma, com o intuito de se justificar a outro médico, influente em seu meio.

⁵⁶ Neste sonho, Freud está em um salão, avista Irma e a chama para conversar. Ele a censura por não aceitar sua “solução”, dizendo que era culpa dela ainda sentir dores. A paciente queixa-se de dores na garganta, estômago, abdômen. Freud a examina e pede auxílio ao dr. M., estão juntos também dois amigos, Leopold e Otto. M. diagnostica a doença como infecção, cuja origem era uma seringa suja contendo “*um preparado de propril, propileno... ácido propiônico... trimetilamina*” (FREUD, 2012, p. 129).

⁵⁷ No capítulo VI da *Traumdeutung*, Freud exemplifica o trabalho de condensação utilizando mais uma vez o sonho da injeção de Irma. Segundo a interpretação de Freud, uma das motivações deste sonho consiste na censura da véspera feita por seu amigo Otto, fato que o havia incomodado. No sonho, Freud inverte a situação do dia anterior, ele coloca em seu amigo a culpa pela doença de Irma e, com isto, se abstém da responsabilidade pelo estado de saúde de sua paciente. Otto não é a única vítima de Freud neste sonho, Irma também recebe uma reprimenda por não aceitar a sua “solução” e, portanto, seria ela a única responsável por seu estado, Freud havia feito sua parte. Além disso, outros indícios mostram o desejo do sonhador de não ser ele o culpado pelos sintomas referidos por Irma, tais como: a série de sintomas aparentemente orgânicos, confirmados pelo dr. M.; a disenteria como simples resolução da infecção da paciente; e a utilização de uma seringa suja como agente etiológico da infecção. Estes elementos presentes no sonho como causa dos sintomas de Irma livram Freud da responsabilidade pela piora do quadro de sua paciente, uma vez que seu tratamento é psíquico, ele não possuiria responsabilidade pelos demais sintomas de origem biológica. A figura de sua paciente representa não apenas ela própria, visto que cada detalhe de Irma no sonho remete a outras pessoas, ou seja, é como se a figura feminina de Irma fosse um ponto nodal de onde partem ramificações de outras figuras femininas, cuja identidade não pode ser revelada abertamente ao sonhador. Por exemplo, um dos destaques que Freud sublinha no sonho é a parte em que ele leva Irma à janela para examiná-la. Esta cena o faz lembrar que ele havia presenciado uma posição semelhante, quando a amiga de Irma era examinada por outro médico, o dr. M.. Este, naquela ocasião, o havia informado que a amiga de Irma tinha uma placa difterítica. As associações de Freud o conduzem a lembrar que esta senhora demonstrava sinais de que também era uma histérica e que sofria de sufocações histéricas. No sonho, ao abrir a boca, Irma apresenta uma mancha branca na garganta, o que lembra a difterite e, mais uma vez, a amiga de Irma. Estes fatores convergem, segundo Freud, para um pensamento onírico latente, onde ocorria a substituição de Irma por sua amiga, uma vez que a última despertava nele uma simpatia maior, e, na opinião do psicanalista, com certeza aceitaria sua “solução”, pois não era tola como a primeira. Outras figuras femininas são evocadas por Freud a partir da cena do exame realizado, ele associa a resistência de Irma para abrir a boca com a lembrança de uma bela governanta, cujo comportamento era parecido por fazer uso de dentadura. O fato de Irma

Estas considerações permitem-nos verificar que os componentes dos restos diurnos que García Márquez descreveu como uma espécie de “alucinação”, ou um estranhamento da personagem com a situação de repetição descrita na citação acima, relacionam-se com o tema do sonho, ou seja, o fato da “cara” de Florentino estampada na máscara ser idêntica ao seu rosto real também é uma repetição. Em outros termos, os elementos oníricos escolhidos pela formação do sonho de Fermina não consiste nas imagens que ela viu na véspera – a visita de seus parentes e a despedida –, mas no sentimento que ela vivenciou no dia anterior. Esta impressão de repetição então é distorcida pelo trabalho do sonho e se torna a máscara que Florentino está usando, que também é uma repetição de seu rosto, causando a mesma impressão que Fermina sentiu na vigília. Assim, podemos dizer que existem pelo menos dois elos entre os restos diurnos e o elemento manifesto do sonho (a máscara). O primeiro seria a repetição contida em ambas as situações. O segundo, que inclusive confirma o primeiro, é a sensação de estranhamento gerada também nos dois casos. O fato de Fermina ter ficado “aturdida” diante do ocorrido durante a vigília pode ter influenciado o tema do sonho de duplicação, pois ambos geram o sentimento de *unheimlich*. A sensação de inquietação diante da repetição, nos alerta Freud⁵⁸, é um indício de algo que deveria permanecer reprimido e inconsciente, de alguma forma tenta vir à consciência.

No entanto, o que é percebido como inquietante nas situações de repetição de uma mesma cena ou experiência é a lembrança infantil que remonta à “compulsão à repetição”. Este conceito foi descrito por Freud em *Além do Princípio do Prazer*, trata-se de uma repetição do reprimido como uma vivência atual. Em outras palavras, diante da impossibilidade de recordação e verbalização de algum conteúdo inconsciente, o paciente, em vez disso, manifesta este conteúdo na forma de uma reprodução de determinada situação no presente e cujo conflito esteja representando aquele conteúdo reprimido. A partir daí entra em cena um jogo de forças entre a resistência e o reprimido. A primeira, que trabalha no sentido de continuar reprimindo o conteúdo inconsciente, também está a serviço do princípio do

possuir dentes postiços no sonho também o faz lembrar-se dessa governanta. Notemos que a condensação reúne diversos aspectos que se conectam entre si (a resistência, os dentes), camuflando o significado latente dos elementos oníricos, mas não sem deixar os indícios dessa formação inconsciente. A placa difterítica que mencionamos anteriormente remete também à filha mais velha de Freud, Mathilde, cuja doença era semelhante; e, o nome dessa filha era o mesmo de uma outra paciente que morrera intoxicada. Por fim, a seringa suja remete a uma paciente idosa, que por sua vez possui vínculo com Martha, esposa de Freud (FREUD, 2012). Todas estas figuras femininas que surgem nas associações de Freud durante a análise do sonho da injeção estão condensadas em Irma, que de certa forma, possui aspectos que fazem menção àquelas figuras, e, portanto, representa simultaneamente cada uma delas. Nesse sentido, podemos notar neste sonho que sobram motivos para a isenção de Freud no caso Irma, pois a formação do sonho opera na direção da distorção dos elementos oníricos, condensando e deslocando seus significados reais em prol da realização de desejo do sonhador.

⁵⁸ FREUD, 2010c.

prazer⁵⁹, evitando, conseqüentemente, o desprazer que seria gerado se o reprimido viesse à tona. Por outro lado, o conteúdo reprimido⁶⁰ exprime uma tentativa de inserção na consciência por meio da compulsão à repetição. A relação estabelecida nesse embate entre o princípio do prazer e a compulsão à repetição resulta, segundo Freud, em uma espécie de conciliação entre essas instâncias:

É claro que a maior parte do que a compulsão de repetição faz reviver causa necessariamente desprazer ao Eu, pois traz à luz atividades de impulsos instintuais reprimidos, mas é um desprazer que já consideramos, que não contraria o princípio do prazer, é desprazer para um sistema e, ao mesmo tempo, satisfação para outro.⁶¹

Veremos a seguir que este tema de duplicação está alinhado com o que é primordial na análise dos sonhos, a realização de desejo que deveria permanecer no inconsciente, mas se revela no sonho. O que então significa este sonho sonhado por Fermina? É diante do que irá ocorrer no primeiro encontro do jovem casal e dos lapsos cometidos durante a chegada de Fermina que sustentamos nossa interpretação. Ora, o rosto que ela enxerga é o rosto de Florentino, a personagem só percebe que se trata de uma máscara quando o personagem a retira, revelando por trás dela um rosto idêntico. A máscara oculta o que deveria revelar simulando uma falsa realidade, porém, no caso em questão, muito próxima do real. Apesar de o sonho retratar um simulacro do rosto de Florentino, não é este que se pretende falso ou fingido, mas é a própria sonhadora que insere no pretendente uma dupla face, cuja aparência é idêntica. Todavia, o sonho denuncia que há uma máscara que antes não era percebida e cuja função era “mascarar” o modo pelo qual Fermina enxergava Florentino.

É provável, como veremos a seguir, que durante estes últimos anos Fermina tenha enxergado seu prometido à sua maneira, nos moldes de sua fantasia, mergulhando na aventura

⁵⁹ No texto *O instinto e seus destinos* (ou *A pulsão e seus destinos*, sob outras traduções), Freud define o princípio do prazer como uma instância que atua nos processos psíquicos com a finalidade de diminuir a sensação de desprazer e, conseqüentemente, buscar a geração de prazer demandada pelas pulsões. Por outro lado, o princípio de realidade, subsidiado pelas pulsões de autoconservação do Eu, atua adiando essa satisfação temporariamente, até um momento oportuno, uma vez que as necessidades pulsionais nem sempre podem ser satisfeitas de imediato. (FREUD, S. Os instintos e seus destinos. In: _____. **Obras completas, volume 12: Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)** / Sigmund Freud; São Paulo: Companhia das Letras, 2010h).

⁶⁰ Em outro momento, no texto *O Inquietante*, Freud elucida esta questão do retorno do reprimido, especificando quais tipos de temas despertariam a inquietação ou estranhamento. No caso da sensação de *unheimlich*, o desprazer provém do retorno destes impulsos instintuais reprimidos, cujo movimento de emersão à consciência gera o sentimento de estranhamento. Dentre os conteúdos reprimidos, podemos elencar, por exemplo: os complexos de castração e Édipo; medos, fantasias e crenças superadas na infância. Por isto, nos alerta Freud, a experiência familiar do *unheimlich* é oriunda de uma vivência psíquica anteriormente reprimida e, portanto, já conhecida do sujeito; ela é ativada quando entramos em contato com estímulos que fazem alusão àqueles conteúdos.

⁶¹ FREUD, 2010b, p. 179.

de um amor ilusório. Em suma, a realização de desejo como premissa do sonho de Fermina consiste no desejo da personagem de retirar sua máscara e revelar a ilusão na qual se encontra inserida. É possível confirmar este desejo velado em alguns trechos do romance, como veremos adiante.

O enfrentamento do conflito diante da realidade exigirá de Fermina Daza o abandono da faceta de ilusão em que permanecera até então. O choque do reencontro revela o desejo que reside em seu íntimo. Podemos elencar três confirmações desta ilusão de Fermina no texto de García Márquez. A primeira surge no momento em que o casal se reencontra, um dia após a chegada de Fermina, que se encontrava no mercado da praça. O narrador descreve a cena: “*En un instante se le reveló completa la magnitud de su propio engano, y se preguntó aterrada cómo había podido incubar durante tanto tiempo y con tanta sevicia semejante quimera en el corazón.*”⁶² Em seguida, ao chegar em casa, Fermina envia a Florentino uma carta de duas linhas com os seguintes dizeres: “*Hoy, al verlo, me di cuenta que lo nuestro [união] no es más que una ilusión.*”⁶³ A terceira acontece algum tempo depois, quando sua prima Hildebranda vem lhe visitar e “*Fermina Daza le señalo a la prima el lugar en que descubrió de golpe que su amor no era más que un espejismo*”⁶⁴. Estes três recortes demonstram a ilusão em que se encontrava a personagem até pouco antes do retorno de Rioracha. Ao mesmo tempo, eles remetem ao desejo expresso no sonho da máscara, cujo sentido entendemos como uma ilusão que turvava seu discernimento.

A dimensão de ilusão da paixão a que nos referimos anteriormente com a obra de Roland Gori, *A lógica das paixões*, pode nos auxiliar na tentativa de entendimento do rompimento no relacionamento, promovido por Fermina. Para o psicanalista francês, a paixão, sob o ponto de vista da psicanálise, advém do abandono do narcisismo original da primeira infância. Efetua-se, assim, um reencontro dessa sensação narcísica quando da escolha objetal no estado passional, pois este obtura a falta daquele narcisismo de outrora, ou seja, o objeto substitui o narcisismo, produzindo assim uma ilusão de auto-suficiência. Dito isto, podemos pensar que, para Fermina, não há mais a necessidade de um amor objetal, ou melhor, de Florentino ocupar o lugar dessa falta. Isto porque o investimento libidinal da jovem se tornou narcísico, retornando ao próprio Eu, de modo tal que não haveria mais necessidade dele ser

⁶² GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 138. Tradução: “Num instante teve a revelação completa da magnitude do próprio engano, e perguntou a si mesma, aterrada, como tinha podido incubar durante tanto tempo e com tanta ferocidade semelhante quimera no coração.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 131).

⁶³ GARCÍA MÁRQUEZ, op. cit., p. 139. Tradução: “Hoje, ao vê-lo, descobri que só nos unia uma ilusão.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 132).

⁶⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, op. cit., p. 176. Tradução: “Fermina Daza assinalou para a prima o lugar em que descobrira de golpe que seu amor não passava de uma miragem.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p.166).

investido no outro. Os motivos que poderíamos supor para tanto, se levarmos em consideração a *Lógica das paixões*, seriam as mudanças ocorridas em Fermina quando da volta de Rioracha. Naquele momento, a personagem retorna sem os traços infantis de outrora, mas como uma bela mulher, com uma postura mais madura. Além disso, seu pai lhe delega poderes para comandar a residência dos Daza, bem como sua vida. Estes acontecimentos fortalecem o Eu da jovem, cuja libido agora auto centrada, já não anseia por um objeto a ser investido; doravante, objeto é narcísico: o Eu. Contudo, dentre os motivos elencados há pouco destacam-se tanto o fato do amadurecimento da personagem quanto o de sua beleza. Freud assinala estas questões do narcisismo na mulher no ensaio *Introdução ao narcisismo*:

Com a puberdade, a maturação dos órgãos sexuais femininos até então latentes parece trazer um aumento do narcisismo original, que não é propício à constituição de um regular amor objetal com superestimação sexual. Em particular quando se torna bela, produz-se na mulher uma autossuficiência que para ela compensa a pouca liberdade que a sociedade lhe impõe na escolha de objeto.⁶⁵

O autor indica, assim, um aumento do narcisismo original na mulher durante a puberdade, em razão dela se tornar o objeto de desejo do outro. Isto produz a autossuficiência e aumenta o narcisismo original, o que, para o psicanalista, não é propício ao amor objetal. Ancorados nessas ponderações, seria lícito supor que Fermina, ao atingir a puberdade, aumenta seu narcisismo original, e, com isto, seu investimento libidinal no objeto não cumpre mais sua função de “obturação” do abandono do narcisismo infantil. Não há mais demanda de preenchimento de uma falta, uma vez que o próprio narcisismo original teria se exacerbado. O objeto pode então ser abandonado, assim como faz Fermina em relação a Florentino, limitando-se a um gesto e poucas palavras. Isto apenas reafirma o que Roland Gori observa ao enfatizar que a dimensão ilusória da paixão corresponde a uma perda originária. Afinal: “a ferocidade com que abandonamos o que amávamos apaixonadamente e a força com que nos arrancamos disso são testemunhos de que a ilusão se referia a uma perda e não a um ganho.”⁶⁶

Um último lapso, que corrobora com a hipótese de que Fermina realmente mudou durante a viagem ocorre quando Florentino avista Fermina desembarcando no porto, mas não a reconhece. Na ocasião, a personagem foi carregada por um empregado de seu pai e estava encharcada. Segundo o narrador, foi devido ao seu estado que Florentino não foi capaz de identificá-la. Mas será que Fermina mudou – amadureceu – tanto durante a estada em

⁶⁵ FREUD, S. Introdução ao narcisismo. In: _____. **Obras completas, volume 12**: Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916) / Sigmund Freud; São Paulo: Companhia das Letras, 2010i, p. 33-34.

⁶⁶ GORI, 2004, p. 35.

Rioracha, ao ponto de que seu pretendente não conseguisse sequer reconhecê-la? Esta passagem do romance sugere que, de fato, essa mudança ocorrera, tal como mencionáramos anteriormente. Mas, para além disso, o lapso de Florentino aponta para um desejo oculto em seu íntimo, a saber, o de não reconhecer esta Fermina outra, transformada e amadurecida, a se esquivar do teste de realidade, evitando assim uma experiência de desprazer, para ficarmos ainda uma vez nos termos freudianos

No estudo *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*⁶⁷, Freud pontua o modo pelo qual o inconsciente, de maneira sutil, se expressa nas situações mais simples do cotidiano. Dentre elas, o texto sublinha o papel dos lapsos ou esquecimentos que podem ser entendidos como uma contravontade [*gegenwillen*]. Isto quer dizer que os esquecimentos e erros involuntários revelam um desejo inconsciente que nem sempre está de acordo com as situações do cotidiano, com o bom senso ou com a moral do próprio indivíduo. Em outros termos, o ato falho possui a função de evitar um desprazer ou um conflito entre o que é aceito pelo sujeito e o seu desejo. Entretanto, quando o ato falho é percebido e reconhecido como tal, denuncia a intenção real do inconsciente. Por esta razão, os lapsos, os sonhos ou os sintomas são formações do inconsciente, cujo significado real se oculta da consciência, mas se expressa sob a forma de representação daquilo que está reprimido. Na terceira conferência das *Cinco lições de Psicanálise*, Freud escreve:

Essas pequenas coisas, os *atos falhos* e *ações sintomáticas* e *casuais*, não são desprovidas de significado, como as pessoas em geral – numa espécie de acordo tácito – se dispõem a crer. São perfeitamente significativas; podem ser interpretadas, com facilidade e segurança, a partir da situação em que ocorrem, e verifica-se que também expressam impulsos e intenções que devem ser postos para trás, escondidos da própria consciência, ou que procedem dos mesmos complexos e desejos reprimidos que já conhecemos como criadores dos sintomas e formadores dos sonhos.⁶⁸

Na esteira da discussão freudiana acerca dos lapsos, os sinais que García Márquez nos oferece são igualmente sutis, bem como as nuances do inconsciente, as quais denotam resquícios do desejo do indivíduo. Tanto os lapsos/atos falhos quanto o sonho denunciam as intenções de Fermina, que podem ser confirmadas em Florentino e no corte de relações que a personagem propõe. Em um primeiro momento, não é possível realizar qualquer ligação entre os eventos citados, mas ao reunirmos estes conteúdos, podemos compreender que a decisão de

⁶⁷ FREUD, S. *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901). Trad. Jose Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991. Vol. VI.

⁶⁸ FREUD, 2016a, p. 260-261.

Fermina ao instaurar uma ruptura com seu pretendente não foi meramente “repentina”, mas estava sendo elaborada inconscientemente desde a partida de Rioracha.

O malogro decorrente do choque da revelação deixou o protagonista do romance a “beira da loucura”⁶⁹. Florentino, escreveu desesperado várias cartas à Fermina, na tentativa de reatar ou entender sua decisão, mas a criada da jovem estava orientada a não recebê-las, apenas os presentes que Fermina havia dado ao antigo pretendente seriam recebidos. Pode-se perceber, até então, reações naturais de uma pessoa frente a uma situação de perda tão recente, um princípio de luto. Segundo Freud o luto normal demanda certo tempo para que seja superado ou para que se desenvolva de forma patológica. Ambas as resoluções compartilham o mesmo quadro no início, portanto neste ponto da narrativa ainda não é possível descobrir como o quadro do personagem irá evoluir. De fato, é importante discernir entre o luto normal e o luto patológico (melancolia), pois embora sejam semelhantes, seus desenvolvimentos implicam resoluções diferentes. No ensaio, *Luto e melancolia*, Freud descreve o luto normal:

Via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc. [...] Também é digno de nota que jamais nos ocorre ver o luto como um estado patológico e indicar tratamento médico para ele, embora ocasione um sério afastamento da conduta normal da vida. Confiamos em que será superado após certo tempo, e achamos que perturbá-lo é inapropriado, até mesmo prejudicial.⁷⁰

Na citação anterior, o autor adverte que, diante de uma situação de perda, a reação natural e, sobretudo saudável, é a manifestação do luto. Este não pode ser confundido com um “estado patológico” por mais que ele gere um afastamento das atividades da vida diária do enlutado. Não obstante, a superação do luto ocorre naturalmente após certo tempo, eis o que seria o percurso esperado de um luto normal. Acerca das diferenças entre os sintomas da melancolia e do luto patológico, Freud esclarece:

A melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição. Esse quadro se torna mais compreensível para nós se considerarmos que o luto exhibe os mesmos traços, com exceção de um: nele a autoestima não é afetada.⁷¹

⁶⁹ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 132.

⁷⁰ FREUD, 2010, p. 171-172.

⁷¹ FREUD, Ibid., p. 172-173.

A despeito da diferença estabelecida nessa passagem, o texto explicita que os sintomas descritos por Freud na melancolia e no luto são iguais: o abatimento doloroso, a falta de interesse no mundo, a culpa, entre outros. Por isto, é difícil discernir, em um primeiro momento, o luto normal e o patológico, a menos que, de pronto, o indivíduo demonstre sinais de baixa autoestima. No entanto, a investigação metapsicológica pode distanciar ainda mais os dois estados, permitindo assim, uma melhor diferenciação. Devemos então, retroceder a partir do momento da perda e identificar o tipo de escolha objetal em que se assentava o objeto perdido, bem como traçar o percurso do investimento libidinal após a perda de objeto.

Pressupõe-se que os indivíduos, cujo luto fora normal, conseguiram reinvestir sua libido em outras direções e assim superar a perda objetal. No caso da melancolia, existe uma dificuldade em desvincular a libido do objeto, a libido não é investida em outro objeto substituto, ela é deslocada para o Eu e, neste movimento, estabelece-se uma identificação do Eu com o objeto perdido, resultando em um conflito entre o Eu e o Eu identificado. Nas palavras de Freud:

Assim, a sombra do objeto caiu sobre o Eu, e a partir de então este pôde ser julgado por uma instância especial como um objeto, o objeto abandonado. Desse modo a perda do objeto se transformou na perda do Eu [...]⁷²

É por este motivo que há o rebaixamento da autoestima na melancolia. Toda a hostilidade que o indivíduo sentia pelo objeto perdido agora ele sente na forma de autorrecriminações, ele se sente inferior, incapaz e insuficiente, sentimentos que eram direcionados ao objeto. Doravante, a identificação narcísica do Eu com o objeto substitui a antiga relação objetal que se rompeu, com isto, não há necessidade de desvinculação libidinal. A libido continua investida na relação amorosa; não no objeto perdido, decerto, mas no Eu identificado. Contudo, para o psicanalista vienense, haveria uma predisposição à melancolia, nos indivíduos que estabeleceram uma escolha de objeto do tipo narcísica, “de modo que o investimento objetal possa, ao lhe aparecerem dificuldades, regredir ao narcisismo”⁷³. Em outras palavras, esta regressão ao narcisismo ocorre porque o tipo de escolha objetal foi narcísica, isto é, a escolha foi direcionada para um objeto cujas características eram semelhantes, em algum aspecto, às do próprio Eu. Nota-se que neste tipo de escolha o objeto não é um outro heterogêneo, mas, um objeto que desde o princípio já se mistura com o Eu. Isto demonstra uma dificuldade do sujeito em superar o narcisismo primário, pois existe uma

⁷² FREUD, *Ibid.*, p. 181.

⁷³ *Idem.*

resistência da libido em se ligar a objetos que não façam alguma referência ao Eu, de modo que fica facilitado o retorno do investimento libidinal para o narcisismo, após a perda do objeto, pela via da identificação com o objeto perdido.

Esta digressão em torno da metapsicologia do luto, que nos remete à origem do tipo de escolha objetual e, conseqüentemente, a um estado mais ou menos situado na constituição do sujeito, vem à propósito aqui enquanto uma tentativa de leitura deste funcionamento psíquico. Não obstante, para conseguirmos discernir entre o estado normal e o patológico do luto de Florentino, precisaremos avançar um pouco mais na narrativa em busca de outros sinais que possam lançar luz a essa questão. Voltemos, pois, ao romance.

Após muita relutância, Florentino devolve todos os presentes e cartas. Por último, se desfaz da trança de Fermina, que havia sido emoldurada como uma relíquia e se encontrava pendurada na parede. Com isto, o processo de luto de Florentino parece estar sendo, de maneira progressiva, elaborado, uma vez que o personagem aceita seu destino devolvendo a “promessa” de retorno representada pela trança de Fermina Daza. Com efeito, García Márquez não narra maiores detalhes deste período do recém-término de relação. O autor apresenta-nos com certa rapidez esse processo do protagonista e volta de pronto sua atenção para o doutor Juvenal Urbino, para as estratégias com que este personagem corteja Fermina Daza, dando início a um desdobramento que culminará no enlace definitivo entre ambos.

A notícia do casamento de sua antiga pretendente com um jovem e prestigiado médico deixou Florentino prostrado: “*había perdido el habla y el apetito y se pasaba las noches en claro llorando sin sosiego*”⁷⁴. Estes sintomas são descritos por Freud no já mencionado *Luto e melancolia*, como pertencentes a estados de indivíduos melancólicos, ou seja, o luto normal atinge um estado de luto patológico. Ainda não é possível afirmar com certeza se este é o caso, pois os fatos são recentes. Mas o que a narrativa nos revela é que após o rompimento, Florentino estava enlutado, ao que tudo indica com sintomas de luto normal, ao passo que a notícia do casamento desencadeou sintomas mais graves, indícios de um luto patológico. Florentino após uma semana melhora e volta a se alimentar, porém, seu humor continua deprimido⁷⁵.

García Márquez não nos fornece maiores detalhes a respeito deste período entre o término e a notícia do casamento. De todo modo, o desenvolvimento do luto do protagonista

⁷⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 181. Tradução: “tinha perdido a fala e o apetite e passava as noites em claro chorando sem sossego” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p.171).

⁷⁵ Por ora, deixaremos esta questão do luto em aberto, pois neste momento do romance a perda de Florentino é recente e os próximos acontecimentos da narrativa permitirão novos desenlaces ao trabalho do luto de nosso personagem. Com o avanço da reflexão, retornaremos a esta questão.

será melhor esclarecido se nos pautamos pelos sinais deixados ao longo da narrativa. Por ora, uma evidência: mesmo que Florentino estivesse um pouco recuperado, a futura união de sua ex-pretendente com o jovem médico acaba definitivamente com qualquer esperança de reconciliação.

Trânsito Ariza, preocupada com seu filho, pede ao senhor Leão XII Loayza, tio paterno de Florentino, um emprego longe dali, onde não houvesse meios acessíveis de comunicação. A saída encontrada pela mãe do protagonista do romance foi uma “viagem medicinal”, muito parecida com a “viagem do esquecimento” que Fermina também realizou. Embora a intenção de Trânsito Ariza fosse uma reclusão por um longo período, Florentino se recusou a permanecer em seu destino, partindo de volta com o navio à antiga cidade. O curto espaço de tempo entre a chegada ao seu destino e a volta imediata, foi suficiente para uma melhora considerável no ânimo do personagem. Ou seja, a viagem de isolamento, cuja função era apaziguar as emoções de Florentino, obteve sucesso no que pretendia; afinal, durante o transcurso desta viagem, o personagem vislumbra uma maneira de “substituir” o amor de Fermina. Esta substituição, inequivocamente, virá mais como uma forma de lidar com o sofrimento da perda, de suportá-lo, do que como uma substituição plena de objetos.

O episódio determinante da viagem para a evolução de Florentino ocorreu na forma de um ataque anônimo de uma passageira. Enquanto nosso herói caminhava sozinho no corredor, foi puxado para dentro de uma cabine e desvirginado. O assalto que lhe pareceu rápido e calculado, fora meticulosamente pensado para que sua execução fosse perfeita. No auge do ato, Florentino, ainda que se negasse a admitir, percebeu que seu amor por Fermina Daza poderia ser “substituído” por uma paixão terrena. A partir desta revelação, tem início o comportamento “don juanesco” do personagem. Estratégia com a qual o protagonista do romance vislumbra uma pequena chance de superar seu sentimento de perda e a ela se agarrará como meio eficaz de apaziguar a sua dor. Daí as suas tentativas em desvendar a identidade da autora do atentado.

A cabine estava ocupada com três mulheres que pareciam possuir algum grau de parentesco, duas eram jovens e a mais velha delas, cujo nome era Rosalba, era mãe de um menino que curiosamente era carregado dentro de uma gaiola de pássaros. A terceira mulher possuía mais idade que as outras duas, mas menos do que seria necessário para ser mãe delas e, segundo sua descrição, era atraente. Na ocasião da investida, apenas uma delas estava presente, o que significava que as outras duas e a criança deveriam estar em outro lugar do navio. Florentino não possuía nenhuma pista de qual das três poderia ser a autora do atentado,

mas havia um “desejo de que a amante instantânea fosse a mãe do menino engaiolado”.⁷⁶ Este não é um fato menor. Por que, dentre as três mulheres, Florentino deseja que seja justamente a mãe do menino a autora do ato? Sem qualquer motivo aparente, é o próprio narrador quem diz que não há razão para esta “escolha” de Florentino.⁷⁷ Mas ainda que para o nosso personagem não haja razão que justifique sua escolha, ao colocarmos esse excerto como objeto de reflexão e interpretação, algo se nos revela. No momento, entretanto, atenhamo-nos a observar que as três mulheres suspeitas do atentado anônimo desembarcam e Florentino segue viagem.

No vazio por elas deixado, as lembranças de Fermina afloram. Nosso personagem é atormentado noite e dia pela fantasia da noite de núpcias de Fermina Daza e Juvenal Urbino, imaginando “minuto a minuto cada uma das fases das núpcias de Fermina Daza”.⁷⁸ Mais adiante, durante o regresso à sua cidade, ao avistar de longe a residência dos Urbino não se livra da obsessão em pensar que aquele era o lugar “onde (...) a mulher da sua desventura dormitava apoiada ainda no ombro do esposo saciado”⁷⁹. Estas fantasias e a insistência com que surgem nos permitem pensar sob duas perspectivas. Uma delas é a posição de terceiro excluído em relação aos recém-casados, o que se relaciona com o Complexo de Édipo do personagem; a outra, cuja relação é intrínseca com a primeira, refere-se à angústia oriunda dos conflitos entre seu desejo e a proibição edípica. Exploremos tais sugestões.

As passagens citadas anteriormente, nas quais as fantasias da noite de núpcias de Fermina entram em cena, surgem apenas após a primeira relação sexual de Florentino. Pode-se dizer que o conhecimento sexual despertou estas fantasias e agora ele sabe exatamente o que está à espera do casal. Este ciúme está relacionado com o fato de que nosso protagonista se encontra como o terceiro excluído na relação Fermina/Juvenal. Isto implica uma alusão à fantasia da “cena primária”⁸⁰, onde o indivíduo – o filho – sempre é o terceiro excluído dentro do triângulo edípico. Por este motivo, torna-se tão doloroso para Florentino imaginar a cena de núpcias do jovem casal, visto que ela evoca a cena primária e, por conseguinte o Complexo de Édipo, conteúdos conflitantes que deveriam permanecer reprimidos no inconsciente. O ciúme de Florentino pode ser considerado projetivo, uma vez que é a partir de sua própria experiência sexual que o personagem irá fantasiar a de Fermina. Contudo, segundo Freud o

⁷⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p.180. No original: “*deseo entrañable de que la amante instantánea fuera la madre del niño enjaulado*”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 190).

⁷⁷ Voltaremos a este ponto após discutirmos outro assunto que possui relação direta com a escolha do protagonista pela mãe do menino engaiolado.

⁷⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p.183.

⁷⁹ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p.184.

⁸⁰ Para Freud (2010b), a cena primária é uma fantasia que pode ter sido presenciada ou não, mas que permanece no inconsciente, sendo resgatada em alguns momentos. Trata-se da fantasia “imaginada” da relação sexual dos pais.

ciúme tem origem no complexo de Édipo, pois é neste estágio que a criança desenvolve o amor pela mãe e a hostilidade ao pai, desejando a morte deste para que possa ficar com a mãe somente para si.⁸¹ Destarte, o caráter edípico pode ser observado neste ponto da narrativa, onde o ciúme está estritamente relacionado com a cena primária na equivalência Mãe/Pai, ligados pela posição de Florentino como o terceiro excluído da relação. Convém abrir um parêntese neste momento, e tratarmos do conceito de Complexo de Édipo, pois ele é central na teoria psicanalítica e nos será oportuno em diferentes momentos dessa dissertação.

Podemos dizer que a fundamentação do que viria a ser o Complexo de Édipo foi o resultado de dois acontecimentos na vida de Freud que seguiram na mesma direção. O primeiro refere-se à análise das neuroses, no momento em que o psicanalista empenhava-se em desenvolver um método de tratamento. A investigação retroativa da infância das pacientes o levou à teoria da sedução⁸², logo abandonada para dar lugar ao papel da fantasia e seus efeitos na etiologia da histeria. Em paralelo, a morte do pai de Freud, Jakob Freud, desencadeia a autoanálise do futuro psicanalista. É a partir dela e da escrita da *Traumdeutung* que o analista percebe os sentimentos nutridos por seus genitores: a hostilidade ao pai e a ternura pela mãe. A descoberta, cujo teor particular Freud transpõe para o universal, é relatada ao seu “amigo de Berlim”, Wilhelm Fliess, na carta 71 do dia 15 de outubro de 1897. Segundo Ernest Jones, Freud relata ao seu interlocutor que,

Havia descoberto em si mesmo a paixão que alimentava por sua mãe e o ciúme de que estava possuído em relação a seu pai; sentiu-se convencido de que essa era uma característica humana universal e que a partir desse fato se poderia compreender o efeito poderoso da lenda que cerca a figura de Édipo.⁸³

Neste momento da história da psicanálise ainda não há menção ao Complexo de Édipo formulado enquanto conceito, mas a ideia fundamental já está presente na carta, bem como nas alusões inseridas na *Interpretação dos sonhos* sobre o *Édipo-Rei* e *Hamlet*. A autoanálise de Freud permitiu a ele reconhecer o que estava oculto em sua psique, principalmente após a morte de seu pai. Concomitante a isso, sua atividade clínica com as pacientes histéricas o direcionava à fantasia edípica e ao desejo inconsciente relacionado aos pais. Notadamente, essa conjuntura o levou à escrita do livro dos sonhos.

⁸¹ FREUD, S. Sobre alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e na homossexualidade (1922). In: _____. **Obras completas, volume 15:** Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923) / Sigmund Freud; 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

⁸² No período pré-psicanalítico, antes de formular o funcionamento da sexualidade infantil, Freud acreditava que a histeria era provocada pela recordação de um trauma sexual real vivido na infância da paciente.

⁸³ JONES, E. **Vida e obra de Sigmund Freud.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975, p. 329.

No capítulo V da *Traumdeutung*, Freud problematiza a frequência habitual dos sonhos cujo tema é a morte de entes queridos, sobretudo dos pais. Neste último caso, o sonho realiza um desejo – não necessariamente um desejo atual, ele pode ter origem na infância – cuja expressão inconsciente se manifesta no sonho de crianças e adultos. Este desejo também pode ser observado nos comportamentos de crianças pequenas, cuja vontade de substituir o lugar do progenitor do mesmo sexo transparece nitidamente. A fim de endossar seu argumento, Freud cita a lenda de Édipo, narrada em forma de tragédia por Sófocles:

Em apoio a essa descoberta, a Antiguidade nos legou um tema lendário cujo efeito profundo e universal só se torna compreensível mediante uma universalidade semelhante da hipótese da psicologia infantil em discussão.⁸⁴

Nesta passagem há um duplo movimento. Por um lado, a intenção freudiana consiste em ilustrar o desejo inconsciente realizado por Édipo, na situação em que se encontra a criança diante da díade paterna, isto é, a posição desejante do filho em relação aos pais. Por outro, o psicanalista indica que sua descoberta traz à luz um novo entendimento, ou interpretação, do efeito “profundo e universal” desta obra. As duas asserções convergem na direção de um postulado universal do destino humano, cuja trajetória todo indivíduo está fadado a percorrer:

Se *Édipo-Rei* consegue abalar o homem moderno não menos do que os gregos de sua época, a solução só pode estar ao fato de que o efeito da tragédia grega não repousa na oposição entre destino e a vontade humana, e sim que deve ser buscado na peculiaridade do material em que essa oposição é mostrada.⁸⁵

Ora, o mito de Édipo é anterior à Psicanálise, isto reforça o argumento de Freud sobre a veracidade de sua hipótese, cuja pesquisa psicanalítica culminou na descoberta da ocorrência da trama edípica durante a infância. Ou seja, revela-se, assim, o caráter universal dessa trama, cuja pertinência transborda configurações epocais, como sugere o autor na citação anterior, e concerne à natureza do humano. Freud escreve a respeito da sina de Édipo e dos motivos pelos quais ela nos afeta:

Seu destino apenas nos comove porque também poderia ter sido o nosso, porque antes de nosso nascimento o oráculo lançou sobre nós a mesma maldição que lançou sobre ele. Talvez todos nós tenhamos sido chamados a dirigir a primeira moção

⁸⁴ FREUD, 2012, p. 283.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 285.

sexual à mãe, o primeiro ódio e desejo violento contra o pai; nossos sonhos nos convencem disso.⁸⁶

Outra grande obra literária é citada pelo autor como exemplo de expressão do conteúdo edípico inconsciente presente na cultura, trata-se do drama *Hamlet*, de Shakespeare. No entanto, esta tragédia representa o material edípiano de maneira diversa da peça de Sófocles; ela representa antes os sinais da fantasia do desejo inconsciente e não a realização deste desejo, tal como em *Édipo-Rei*. Nas palavras de Freud:

Em *Édipo*, como no sonho, a fantasia de desejo subjacente da criança é trazida à luz e realizada; em *Hamlet*, ela permanece recalcada e ficamos sabendo de sua existência – o que é semelhante ao estado de coisas de uma neurose – apenas pelos efeitos inibidores que dela provêm.⁸⁷

Pode-se dizer que em *Hamlet* a fantasia do desejo é velada, ela está recalcada e se expressa por meio dos sinais, deixados pelo príncipe. O drama gira em torno da prostração do protagonista frente à tarefa que lhe foi designada: vingar a morte de seu pai. Não obstante, fora o tio paterno de Hamlet o assassino que, desposou a rainha, mãe do protagonista, ao mesmo tempo em que assumiu o trono vago pela morte do rei. No entanto, o herói hesita em cumprir sua missão; por mais intenso que seja o desejo de vingança, algo o impede. Não se trata de um impedimento qualquer, pois em outras situações o personagem não hesita em agir, inclusive abatendo quem lhe cruza o caminho. Então, o que acontece com Hamlet? Freud assim o lê:

Aqui se apresenta novamente a resposta de que se trata da natureza especial dessa tarefa. Hamlet pode fazer tudo, só não pode se vingar do homem que eliminou seu pai e tomou o lugar dele junto à sua mãe, o homem que lhe mostra a realização de seus desejos infantis recalcados. O horror que deveria movê-lo à vingança é assim substituído por autocensuras, por escrúpulos de consciência que o repreendem porque ele próprio, literalmente, não é melhor do que o pecador que deveria castigar.⁸⁸

Sem dúvida, a interpretação freudiana do drama não é a única que tenta compreender a hesitação de Hamlet. Contudo, não podemos perder de vista a argumentação de Freud, pois não se trata apenas de uma explicação psicanalítica do conflito vivido pelo príncipe, mas,

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Ibid., p. 287.

⁸⁸ Ibid., p. 288.

principalmente, de legitimar o caráter universal da trama edipiana, expresso na cultura e nos indivíduos.⁸⁹

A análise dos sonhos e do comportamento infantil permitiu a Freud rastrear o desejo edipiano inconsciente. No entanto, posteriormente, o complexo de ideias referentes a este desejo ganha importância na teoria psicanalítica, configurando um papel central na etiologia das psicopatologias, tal como nos esclarece Freud em *Cinco lições de Psicanálise*:

Os sentimentos despertados nessas relações entre pais e filhos e nas dos irmãos entre si, que são apoiadas naquelas, são de natureza não só positiva, afetuosa, mas também negativa, hostil. O complexo assim formado é logo reprimido, mas continua a ter um efeito grande e persistente a partir do inconsciente. É lícito formular a hipótese de que ele representa, com suas ramificações, o complexo nuclear de toda e qualquer neurose, e não nos surpreenderá encontrá-lo, igualmente atuante, em outros âmbitos da vida psíquica.⁹⁰

A citação acima nos indica que o complexo de Édipo, mesmo depois de sua repressão, continua atuando não apenas como núcleo da neurose, mas também, “em outros âmbitos da vida psíquica”. Um exemplo disso é a situação de Florentino, a que nos referimos nos parágrafos anteriores, ela remete à trama edípica vivenciada por ele na forma de ciúmes. No entanto, quando Florentino fantasia a noite de núpcias de Fermina e Juvenal, o conteúdo inconsciente é despertado e, junto com ele, as fantasias da cena primária que foram reprimidas durante a infância. Ademais, é importante observar que não é apenas a fantasia da cena primária reativada que está em jogo, uma vez que a posição de terceiro excluído da relação parental também move os pensamentos do complexo edípico. O sofrimento de Florentino, no momento, não se refere à perda do objeto, e sim ao triângulo edipiano em que está “inserido” metaforicamente como o filho do casal Fermina/Juvenal. A cena edípica vai sendo aos poucos construída em sua imaginação, desde as cenas da cerimônia de casamento até os últimos

⁸⁹Ao estudar *as estruturas elementares do parentesco*, em obra homônima, Claude Lévi-Strauss se depara com a universalidade da questão edípica, ou melhor, com a universalidade da proibição do incesto. Para o antropólogo, o interdito é condição *sine qua non* para a existência da humanidade enquanto grupo, e fator primordial para a fundação da cultura. Por mais que haja, em determinadas épocas e lugares, algumas variações na proibição, quanto ao grau de parentesco, não há sequer uma sociedade em que ela inexistia. O estudo de Lévi-Strauss aponta a relação de troca e firmamento de parentesco entre clãs como principal justificativa para a proibição do incesto. Isto porque o laço construído a partir da exogamia consolida o grupo e o fortalece, permitindo assim a constante troca entre clãs. Dito isto, para o autor, a universalidade postulada por Freud, consistiria menos no caráter edípico como proibição negativa e mais no sentido positivo da realização de trocas e mútua proteção, bem como, manutenção do grupo. No entanto, se Freud deixou escapar esse detalhe, ainda assim, segundo o antropólogo, ele acerta na questão da universalidade da estrutura: tanto a da ordem da cultura que engendra a regra da proibição do incesto; como também a própria constituição do sujeito, organizada pela função simbólica. Além disso, Lévi-Strauss, com muito acerto, deixa claro que a universalidade freudiana gira em torno do desejo e não da repulsa ao incesto, nas palavras do autor: “A psicanálise descobre um fenômeno universal não na repulsão em face das relações incestuosas, mas, ao contrário, na procura delas.” (LÉVI-STRAUSS, C. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Editora Vozes, 1982, p. 55).

⁹⁰FREUD, 2016a, p. 274-275.

momentos da noite de núpcias. Ele imagina a ex-pretendente no momento do juramento de fidelidade: “*Rogaba a Dios que la centella de la justicia divina fulminara a Fermina Daza cuando se dispusiera a jurar amor y obediencia a un hombre que sólo queria para esposa como un adorno social*”⁹¹. Em seguida, imaginava a festa de bodas e tentava se consolar na ilusão de que Fermina poderia lembrar-se dele durante a festa:

*A veces se consolaba con la certidumbre de que en la embriaguez de la fiesta de bodas, y aun en las noches febriles de la luna de miel, Fermina Daza había de padecer un instante, uno al menos, pero uno de todos modos, en que se alzara en su conciencia el fantasma del novio burlado, humillado, escupido, y le echara a perder la felicidad.*⁹²

Florentino vivencia na fantasia todos estes momentos, cujo sentimento se alterna entre amor e ódio. Conforme o personagem sente a chegada do momento da lua-de-mel, seu sofrimento recrudescer, como se o fantasma da cena primária se materializasse: “*Había despertado a las cinco de la mañana, como despierta el condenado a muerte en la madrugada de la ejecución, y em todo el sábado no había hecho nada más que imaginar minuto a minuto cada una de las instancias de la boda de Fermina Daza.*”⁹³ Ou seja, à medida que a hora da consumação do casamento de Fermina se aproxima, o terror que assola nosso apaixonado aumenta, um terror de morte, segundo a descrição de García Márquez. No entanto, e isso vem ao encontro de nossa hipótese, Florentino imagina a cena da lua-de-mel minuto a minuto, o dia inteiro, como se houvesse, de certa forma, um prazer masoquista nesse imaginar, como veremos em uma passagem mais adiante. O seu sofrimento chega ao seu ápice com uma crise de febre “*cuando le pareció que era el momento en que los recién casados se estaban fugando en secreto por una puerta falsa para entregarse a las delicias de la primera noche.*”⁹⁴ Esses excertos do romance demonstram o modo pelo qual o personagem assistia a todas as etapas da cena edípica do lugar do terceiro excluído. Quadro se completa

⁹¹ (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p.192). Tradução: “Rogava a Deus que a centelha da justiça divina fulminasse Fermina Daza quando se dispusesse a jurar amor e obediência a um homem que só a queria para esposa como um enfeite social” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p.182).

⁹² (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p.193). Tradução: “Às vezes, se consolava com a certeza de que na embriaguez da festa de bodas, e até nas noites febris da lua-de-mel, Fermina Daza havia de padecer um instante, um ao menos, mas um de todas as maneiras, em que se ergueria em sua consciência o fantasma do noivo burlado, humilhado, cuspidado, o que a faria perder a felicidade.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p.182).

⁹³ (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p.193-194). Tradução: “Despertara às cinco da manhã, como desperta o condenado à morte na madrugada da execução, e em todo o dia nada fizera além de imaginar minuto a minuto cada uma das fases das núpcias de Fermina Daza.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p.183).

⁹⁴ (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 194). Tradução: “quando lhe pareceu que era o momento em que os recém-casados fugiam em segredo por uma porta falsa para se entregarem às delícias da primeira noite.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p.183).

com uma última imagem, produzida na viagem de volta à sua cidade, quando o personagem avista:

*el balcón del palácio del Marqués de Casalduero, donde suponía que la mujer de su desventura dormitaba todavía apoyada sobre el hombro del esposo saciado. Esa suposición lo desgarró, pero no hizo nada por reprimirla, sino todo lo contrario: se complació en el dolor.*⁹⁵

Essa passagem encerra o caminho traçado pela fantasia edípica de Florentino, ou seja, o ato foi consumado e não há mais nada que se possa fazer. Entretanto, apesar da “dor dilacerante” suscitada por esta imagem, há que se notar: o personagem “desfruta” esta dor, tal como o fizera durante a viagem de navio, onde imaginou minuto a minuto as fases das núpcias de Fermina. Podemos observar um gozo nesse imaginar, oriundo da compulsão à repetição, que gera uma repetição do reprimido como vivência atual. Este reprimido a que nos referimos é o conteúdo da cena primária que demanda alguma expressão, desde que se ligou à posição edípica de Florentino como terceiro excluído. Em suma, o embate entre o conteúdo reprimido que quer emergir e a repressão que quer suprimi-lo, produz uma espécie de prazer masoquista e na angústia, satisfazendo o conflito entre aquelas duas instâncias.

Por conseguinte, o outro aspecto relevante a ser apontado é a angústia de Florentino como produto das fantasias que emergem de seu inconsciente. Freud define a angústia como “um estado afetivo, ou seja, uma união de determinadas sensações da série prazer-desprazer com as inervações de descarga a elas correspondentes e a sua percepção, mas provavelmente o precipitado de um certo evento significativo”⁹⁶. Além disso, a angústia neurótica pode ser flutuante e se ligar provisoriamente a algum evento ou situação oportuna. É exatamente o que parece estar acontecendo com o personagem cujo tormento se inicia a partir de uma situação externa (real) vinculada aos conteúdos internos: cena primária e Édipo. Esta vinculação torna-se perigosa ao Eu, visto que evoca conteúdos internos conflitantes que deveriam permanecer no inconsciente. A angústia, então, trabalha no sentido de sinalizar ao Eu a possibilidade de algum dano psíquico ocasionado pelos conflitos internos e a necessidade de reprimir qualquer conteúdo que produza desprazer. No caso de Florentino, quando ocorre a vinculação entre os acontecimentos mencionados anteriormente (relação sexual entre Fermina e o marido) e suas

⁹⁵ (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 195). Tradução: “o balcão do palácio do Marquês de Casalduero, onde supunha que a mulher de sua desventura dormitava apoiada ainda no ombro do esposo saciado. Essa visão o dilacerou, mas não fez nada para reprimi-la, ao contrário: desfrutou sua dor.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p.183).

⁹⁶ FREUD, S. Novas conferências introdutórias à psicanálise. In: **Obras completas, volume 18: O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)** / Sigmund Freud; São Paulo: Companhia das Letras, 2010f, p. 224.

fantasias inconscientes (cena primária), a angústia é gerada a fim de combater os conflitos inconscientes que foram despertados a partir das duas fantasias, e com isto efetuar a repressão.

Cabe aqui um aprofundamento do termo angústia e seus desdobramentos no contexto em que o estamos abordando. No texto *Inibição, sintomas e angústia*, Freud afirma que a “angústia não é gerada novamente na repressão, e sim reproduzida como um estado afetivo, segundo uma imagem mnemônica já existente.”⁹⁷ Ou seja, ela parte de uma memória, de um evento anterior, um evento traumático, cuja origem Freud vislumbra no nascimento. Decerto, nem toda angústia tem como fonte o nascimento, mas esse acontecimento configura a primeira vivência de angústia dos indivíduos. É com base nessa experiência que as demais vivências angustiantes análogas àquela, vão se formar. Mas qual seria a relação entre a angústia e o trauma do nascimento? O psicanalista de Viena defende a ideia de que no nascimento vivemos uma situação de separação mãe-bebê e, conseqüentemente, o desamparo. A angústia ainda está estritamente relacionada a uma situação de perigo, asserção que Freud repete inúmeras vezes em seu texto Com efeito, a situação do recém-nascido, biologicamente falando, não é favorável, ele é dependente da mãe e necessita dela para sua autoconservação. O abandono da genitora resultaria, pois, em perigo para o *infans*. Mais tarde, o indivíduo revive, em algum momento, outras situações de perigo, cuja origem pode ser externa e real ou interna e fantasística; também pode ocorrer que alguma situação externa possa desencadear o perigo de forma interna.

Freud equaciona, então, a angústia com a situação de perigo proveniente da separação mãe-bebê. Os outros tipos de angústia que posteriormente irão surgir remetem ao modelo descrito há pouco, adaptados à fase de desenvolvimento correspondente do indivíduo e ao perigo que o representa, por exemplo, a separação ou perda de objeto e a perda do amor do objeto. Ao realizar este nexos, o autor vincula a perda de objeto ao complexo de Édipo e o complexo de castração⁹⁸. Ambos possuem conteúdos que devem ser reprimidos, pois representam ameaças reais e, portanto, são geradores de angústia. É aí que o sintoma atua como substituto dos impulsos inconscientes e, com isto, ele diminui a situação de perigo e a angústia:

⁹⁷ FREUD, S. Inibição, sintoma e angústia. In: _____. **Obras completas, volume 17: Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)** / 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2014a, p. 23.

⁹⁸ Segundo Freud, o complexo de castração é uma etapa do desenvolvimento psicosssexual infantil, resultante da diferenciação anatômica dos sexos e da resolução do complexo de Édipo. A ameaça à castração é fantasiada como uma possível punição aos desejos edípicos, o que exige do indivíduo a abdicação da mãe e a identificação ao pai, como uma de suas resoluções. Podemos ilustrar esta ameaça no final da tragédia de Sófocles, onde Édipo realiza uma castração metafórica ao se cegar, como punição ao incesto que cometera.

Como fizemos a geração de angústia remontar à situação de perigo, preferiremos dizer que os sintomas são criados para subtrair o Eu à situação de perigo. Sendo impedida a formação de sintomas, o perigo realmente aparece, ou seja, produz-se aquela situação análoga ao nascimento, em que o Eu se encontra desamparado ante as exigências instintuais cada vez maiores - a primeira e primordial condição para a angústia.⁹⁹

Pode-se dizer, pois, que a angústia é um sinal desprazeroso que sinaliza a possibilidade de perigo e, doravante, aciona a repressão para que a última possa proteger o Eu dos impulsos pulsionais provenientes do inconsciente. Este processo exige uma “formação substituta”, onde o sintoma representará o impulso inconsciente, substituindo-o. Freud escreve:

A formação de sintomas tem, portanto, o resultado concreto de anular a situação de perigo. Ela tem dois aspectos: um deles, que permanece oculto para nós, produz no Id a alteração pela qual o Eu é subtraído ao perigo; o outro, apresentado abertamente, mostra o que ela criou no lugar do processo instintual afetado, a formação substituta.¹⁰⁰

Em outras palavras, a geração da angústia é proveniente dos conteúdos inconscientes que representam um perigo ao Eu, isto é, o retorno do reprimido. A repressão por sua vez demanda um esforço para defender o Eu, reprimindo o conteúdo que está emergindo, criando no lugar dele esta formação substituta: o sintoma. Sua função será dar alguma expressão (maquiada) àquele impulso inconsciente, satisfazendo-o. Surge assim, para ficarmos ainda uma vez sob o registro freudiano, uma formação de compromisso entre o desejo e o recalque.¹⁰¹ Simultaneamente, o Eu fica protegido daquele conteúdo “perigoso” que ameaçava sua integridade.

Vimos em parágrafos anteriores que a angústia sentida por Florentino durante a viagem de retorno à sua cidade natal teve início com a imaginação da noite de núpcias de Fermina, o que remete também à fantasia da cena primária. A teoria da angústia elucidada há

⁹⁹ FREUD, 2014a, p. 88. Observemos, nessa citação, a preferência do tradutor Paulo César de Souza pelo termo “instintual” para verter *Trieb*. Também vemos essa polêmica em torno da dificuldade de tradução desse conceito nas *Standard Edition* de James Strachey. Apesar deste autor reiterar em vários momentos a diferença entre *Trieb* e *Instinkt*, sendo o primeiro humano-simbólico e o último com o sentido de instinto animal, a pontuação dessa distinção serviu aos críticos para estabelecer uma nítida separação entre o que seria o *Trieb* (pulsão) freudiano e seu oposto *Instinkt* (instinto animal). Crítica corroborada por diversos autores, dentre eles, Pedro Heliodoro Tavares. Segundo o tradutor, verter o *Trieb* como “instinto” remete a uma tendência natural, biologizante e corporal, proposta contrária do *Trieb* freudiano como um conceito fronteiro, entre o somático e o psíquico. Por fim, cabe salientar que os tradutores Luiz Alberto Hanns, Marilene Carone e, mais recentemente, Pedro Heliodoro Tavares traduzem o termo como pulsão (TAVARES, 2014, p.85).

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ No *Vocabulário de Psicanálise*, Laplanche e Pontalis definem a “formação de compromisso” como o processo pelo qual as representações recalçadas são deformadas pela defesa antes de serem admitidas no consciente. O retorno do conteúdo recalçado na forma de sonhos ou sintomas, por exemplo, satisfaz simultaneamente o desejo e o recalque (LAPLANCHE; PONTALIS, 1992).

pouco, vem ao encontro do que afirmamos anteriormente sobre a angústia da fantasia da cena primária. A angústia possui a função de alertar o perigo eminente, provindo do exterior ou do interior, ou ainda, de ambos. No caso de Florentino, o perigo da emersão do conteúdo edípico da cena primária gera a angústia para que a repressão possa exercer seu papel e impedir que o conteúdo reprimido venha à tona. Doravante, a satisfação disfarçada do impulso inconsciente ocorre na forma da repetição fantasiosa da cena de núpcias de Fermina, a qual possui relação com o conteúdo reprimido e, ao mesmo tempo, camufla o real sentido da cena primária, permanecendo assim, no inconsciente.

O fator que confirma a hipótese do terceiro excluído e responde ao questionamento do desejo de Florentino de que a mãe do menino engaiolado fosse a autora do atentado que o acometeu, reside na identificação do protagonista com o menino engaiolado (voltamos assim a Rosalba e à experiência divisora de águas, no navio). Florentino também se encontra “engaiolado”. Preso à sua tragédia, somente pode observar a relação sexual parental sem poder intervir, excluído da cena. Da mesma forma, o menino também é o terceiro excluído da relação: Rosalba/Florentino. É por este motivo que nosso personagem mesmo sem qualquer indício racional que identifique a amante anônima – poderia ser qualquer uma das três moças que compartilhavam aquele camarote – deseja que seja a mãe do menino a autora do ataque, uma vez que deste modo é o menino que permanece excluído, ao mesmo tempo em que compartilha uma situação similar à dele. Em outras palavras, ao colocar o filho de Rosalba como terceiro excluído, Florentino alivia sua angústia, pois inverte a situação, colocando-se como inserido na relação e deixando o outro (bebê de Rosalba) na posição de terceiro excluído.

O episódio do “assalto ao camarote” realizado por Rosalba foi o primeiro dos seiscentos e vinte e dois casos amorosos que viriam a acontecer a partir dele, enquanto Florentino esperava por Fermina. Este comportamento revela-se, para nós, sintomático, porquanto remete à impossibilidade de desvinculação libidinal investida no objeto (Fermina). Por mais que nosso protagonista conheça e se relacione com diversos tipos de mulheres, nenhuma o cativa suficientemente para que ele consiga seguir em frente e superar o amor por Fermina Daza. No próximo subitem investigaremos esta questão.

1.4. Órfão de amor, a busca pelo amor materno idealizado

Afirmamos, acima, que a partir de sua primeira experiência sexual com Rosalba, Florentino vislumbrou uma possibilidade de suportar a dor pelo casamento de Fermina. Se este vislumbre não supre totalmente a dor pela perda, ele inaugura um modo de apaziguar sua dor em sua busca incessante e inalcançável pelo objeto perdido. Este comportamento “don juanesco” levanta algumas questões, tais como: o tipo de escolha objetal e suas implicações; os dois tempos da escolha objetal; a busca por objetos substitutos ao objeto perdido da primeira infância. Procuremos lançar alguma luz sobre estes temas e seus desdobramentos.

Ao regressar à sua cidade, Florentino descobre que Fermina havia viajado à Europa em lua-de-mel e ficaria alguns anos por lá. O afastamento lhe infundiu novas esperanças de esquecimento, entretanto, nosso herói ainda estava perdido, sem saber qual rumo seguir. Trânsito Ariza percebe a situação e intervém em favor do filho, aproveitando a ocasião em que a “viúva de Nazaret” aparece em sua casa pedindo-lhe refúgio. A mãe de Florentino a instala no quarto do filho, na esperança de que um novo amor cure o antigo. A intenção de Trânsito Ariza é válida apenas em parte, pois Florentino de alguma forma consegue superar a perda e dar prosseguimento à sua vida. Isto não impediu que o relacionamento entre a viúva de Nazaret e Florentino durasse apenas três meses e se desfizesse naturalmente, sem que apagasse definitivamente a lembrança de Fermina

Nesta relação, ao contrário do “caso Rosalba”, Florentino não é surpreendido, posto que ele próprio faz parte da relação de maneira ativa, e não passiva como ocorrera no camarote do navio. Mas há ainda outra diferença entre as duas situações. Florentino desejava deixar o filho de Rosalba como terceiro excluído, para tentar elaborar o fato de ele ser o terceiro excluído na relação Fermina/Juvenal, tal como afirmamos anteriormente. Por outro lado, na relação com a viúva de Nazaret, forma-se um triângulo edípico onde, em uma das pontas, encontra-se o falecido marido como um terceiro excluído. Florentino pôde então estabelecer uma relação onde ele está incluído, sem precisar rivalizar com um pai simbólico vivo que poderia submetê-lo à interdição e, conseqüentemente, à posição de terceiro excluído. Nesse caso, o protagonista apenas consuma a morte do marido da viúva de Nazaret unindo-se a ela. Tal como, de maneira análoga, Édipo desposa Jocasta após a morte de Laio, consumindo o casamento e o assassinato do rei. Ora, no caso de Florentino, surge uma realização edípica de maneira metafórica, pois o “terceiro” (marido da viúva) também está morto; não há, pois, um rival, não há instância terceira para exercer a interdição entre Florentino e a viúva de Nazaret. É lícito interpretar esse acontecimento como uma realização edípica se notarmos mais um detalhe: Trânsito Ariza, de certa forma, também é viúva. Embora Trânsito Ariza não fosse casada com o pai de Florentino, ela também não se uniu a

outro homem, viveu uma vida de viúva sem guardar luto, dedicando-se a cuidar do filho, cujo pai faleceu enquanto ainda era criança. Podemos observar nesta conjuntura que a concretização edípica de Florentino, se baseia no fato da viúva de Nazaret representar metaforicamente Trânsito Ariza. A narrativa de García Márquez apresenta de maneira sutil esta possível equivalência, sem que a situação das duas personagens pareça óbvia. Entretanto, também não nos parece que a escolha do autor por uma viúva deva-se meramente ao acaso.

Antes de prosseguirmos com as implicações desta nossa interpretação acerca da relação entre Florentino e a viúva de Nazaret, abriremos um parêntese com o intuito de indicar outra representação simbólica de Trânsito Ariza, situada em um momento anterior do romance. Este desvio será necessário para o entendimento da influência das representações de mãe, tanto a da primeira infância (pré-edípica), quanto a do período subsequente (posterior ao Complexo de Édipo) sobre as escolhas objetais de Florentino. E é novamente no pensamento freudiano que encontraremos subsídios para isso.

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* o autor destaca as características das fases de desenvolvimento da organização sexual, cujo início, na primeira infância configura-se como autoerótica, isto é, o objeto é o próprio corpo. Além disso, a satisfação das pulsões parciais são desvinculadas e independentes entre si. Podemos notar estas qualidades na organização pré-genital. Seu prefixo já indica que ela é anterior ao primado da zona genital e Freud especifica estas organizações pré-genitais como fase oral e fase anal. Na primeira, a atividade sexual não se separou da nutrição, ambas compartilham o mesmo objeto, visto que no primeiro tempo da escolha objetal não há distinção entre a satisfação sexual e pulsão de autoconservação, ambas se satisfazem na função de nutrição. Também é típico dessa fase os mecanismos de identificação e incorporação de objetos, aos quais nos referimos anteriormente.

Na segunda, a organização ou fase sádico-anal, ainda não há uma dicotomia entre masculino e feminino, mas a divisão se estabelece entre ativo e passivo, as pulsões parciais já possuem a capacidade para a escolha de objeto e de percebê-lo como outro separado de si. Há também um domínio da musculatura e do controle do intestino como fontes distintas das pulsões parciais. Com a chegada da puberdade, encerra-se a fase da organização sexual, uma vez que a prioridade é concebida aos órgãos genitais e à função reprodutora. No entanto, como veremos a seguir, os resultados das escolhas objetais de épocas anteriores podem prolongar-se ou podem ser renunciadas e substituídas por uma corrente sensual.

Ainda nesse texto, Freud afirma que a escolha de objeto ocorre em dois tempos.¹⁰² O primeiro, durante a tenra infância, é caracterizado pela “natureza infantil” da meta sexual. Nesse momento, para o bebê, ainda não há uma separação entre a satisfação sexual e a pulsão de autoconservação, tal como é possível observar no aleitamento, cuja função de alimentação e de prazer caminham juntas. Nas palavras de Freud: “Quando a primeira satisfação sexual estava conectada com a nutrição, a pulsão sexual tinha um objeto fora do próprio corpo: o seio materno.”¹⁰³ Notemos nesta citação que o objeto do lactante é o seio materno, nele residem as satisfações sexuais e de autoconservação, e é sobre este objeto que a escolha objetual na puberdade irá ser edificada: “Não é sem boas razões que, para a criança, a amamentação no seio materno torna-se modelar para todos os relacionamentos amorosos. O encontro do objeto é, na verdade, um reencontro.”¹⁰⁴

O segundo tempo ocorre com a chegada da puberdade, onde o indivíduo abdicará do objeto “terno” que remete ao objeto da primeira infância, para dirigir-se a um outro, cuja característica seja “sensual”, de acordo com o fim a que vai ser designado, ou seja, a meta é sexual: “A escolha de objeto na época da puberdade tem de renunciar aos objetos infantis e recomeçar como uma corrente sensual”¹⁰⁵. Apesar do abandono das características ternas ou “maternais” do objeto, os resquícios das características deste objeto primordial serão preservadas, buscadas e reencontradas quando da escolha objetual tardia.

Encontraremos estas duas escolhas objetuais em Florentino. A primeira que possui ligação com a infância e a imagem de mãe correspondente a este período da vida; e a segunda cujo vínculo deve ser separado dos sentimentos ternos para poder, a partir daí, ser investido em um objeto apropriado.

Se partirmos do pressuposto de que a escolha objetual de nosso protagonista se assenta no tipo de apoio¹⁰⁶, sua primeira paixão está submetida ao modelo de mãe da primeira infância, aquela do primeiro tempo da escolha objetual. Com efeito, podemos notar uma característica materna no início do romance, quando Florentino elege Fermina como objeto a

¹⁰² FREUD, S. Tres ensayos de teoria sexual. In: _____. **Sigmund Freud Obras completas Volumen 7**. Trad. Jose Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. Vol. VII, p. 181.

¹⁰³ Ibid., p. 202.

¹⁰⁴ Ibid., p. 203.

¹⁰⁵ Ibid., p. 182.

¹⁰⁶ No texto, *Introdução ao narcisismo*, Freud formula a diferença entre os dois tipos de escolha objetual: de apoio e narcísica. O primeiro tipo tem origem no modelo de mãe ou cuidador da primeira infância, pois as primeiras satisfações autoeróticas que o indivíduo experimenta ainda estão ligadas (apoiadas) às funções vitais de autoconservação. O sujeito então irá buscar uma companheira cujas características se assemelhem a este modelo. O segundo tipo, devido a perturbações no desenvolvimento libidinal, buscará objetos cujas características deverão ser semelhantes a si próprio, a algo que ele foi no passado ou que virá a ser no futuro.

partir da impressão causada por ela no momento em que se viram pela primeira vez. O trecho do romance no qual aflora o interesse de Florentino pela jovem segue abaixo:

*Al pasar frente al cuarto de coser vio por la ventana a una mujer mayor y a una niña, sentadas en dos sillas muy juntas, y ambas siguiendo la lectura en el mismo libro que la mujer mantenía abierto en el regazo. Le pareció una visión rara: la hija enseñando a leer a la su madre. La apreciación era incorrecta sólo en parte, porque la mujer era la tía y no madre de la niña [...]*¹⁰⁷

A passagem citada narra a primeira vez que Florentino vê Fermina. Sua impressão é a de que a cena está invertida, ou seja, o mais natural seria a mulher mais velha ensinando a mais nova. No entanto, não é o que ocorre: é Fermina quem ensina a tia Escolástica a ler, exercendo a função da maternagem.¹⁰⁸ Podemos conceber que o elemento primordial para o enamoramento de Florentino, consiste na visão da função materna executada pela menina, cujo interesse como vimos, tem origem na escolha de objeto do tipo de apoio, erigida no primeiro tempo da escolha objetal.

Ademais, o enamoramento ocorre enquanto Florentino ainda era virgem, ou seja, ele não possuía o conhecimento sexual, o que endossa sua posição infantil e anterior ao conflito edípico. Sabemos que o complexo de Édipo ocorre durante a infância, mas, os vestígios desta trajetória podem ser observados na relação que o indivíduo estabelece com seus objetos posteriormente.

Outro fator que corrobora com nossa hipótese é a cena da ingestão das gardênia e do frasco de água-de-colônia. Como afirmamos anteriormente, a incorporação destes objetos é própria da fase oral (pré-genital) do desenvolvimento, isto quer dizer que Florentino utilizou um recurso de uma fase aquém do C. de Édipo, mas condizente com o objeto do primeiro tempo: Trânsito Ariza da primeira infância, representada por Fermina Daza.

¹⁰⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 78. Tradução: “Ao passar diante do quarto de costura viu pela janela uma mulher mais velha e uma menina, sentadas em duas cadeiras muito juntas, as duas acompanhando a leitura no mesmo livro que a mulher mantinha aberto no colo. Pareceu-lhe uma visão estranha: a filha ensinando a mãe a ler. A dedução era incorreta só em parte, porque a mulher era tia e não mãe da menina [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 73-74).

¹⁰⁸ Escolástica, do latim *scholasticus*, refere-se àquele que pertence à escola, um estudante, tal como a personagem da tia de Fermina sugere na cena. Não obstante, também alude a um período da Filosofia medieval, cujo tema principal consistia na conciliação entre razão e fé. A tia Escolástica desempenha um papel semelhante a essa conciliação, podemos notar sua religiosidade nessa passagem, por exemplo: “tinha quarenta anos e estava cumprindo promessa ao usar o hábito de São Francisco quando saía à rua” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 74). Da mesma maneira, a personagem exerce a função da “razão” quando ajuda Fermina a se comunicar com Florentino por meio de recados escondidos em locais combinados, tornando-se assim, cúmplice do segredo do jovem casal. Sua atitude justificava-se porque ela não queria que a sobrinha partilhasse do mesmo destino que o seu.

No caso da viúva de Nazaret, ratificando o já dito, essa personagem representa Trânsito Ariza de maneira metafórica, porém, a relação entre ela e Florentino sucede após a primeira experiência sexual do protagonista. Isto significa que o personagem conseguiu abdicar da mãe pré-edípica (representada por Fermina), pelo menos parcialmente, pois ela o frustrou quando se casou com outro homem. Com isto, Florentino pôde, além de realizar uma fantasia edípica com a viúva de Nazaret, superar o Complexo de Édipo¹⁰⁹, direcionando seu investimento libidinal a outros objetos. Freud elucida o encerramento deste processo durante a primeira infância:

O garoto, que vê a mãe como sua propriedade, nota que ela passa a dirigir seu amor e seu cuidado a um recém-chegado. A reflexão aprofunda o valor dessas influências, ao enfatizar que são inevitáveis tais experiências aflitivas, que se opõem ao conteúdo do complexo. Mesmo quando não sucedem eventos especiais, como os mencionados a título de exemplos, a ausência da satisfação esperada, a contínua ausência do filho desejado, levam a que o pequeno enamorado abandone sua desesperançada afeição. Assim, o complexo de Édipo desapareceria devido ao seu fracasso, em consequência de sua impossibilidade interna.¹¹⁰

De maneira análoga à fase edípica do desenvolvimento infantil, o personagem precisou elaborar a abdicção da mãe simbólica do primeiro tempo para, a partir daí, conseguir investir em novos objetos. Como afirmamos anteriormente, este é o segundo tempo da escolha objetal, momento em que o indivíduo renuncia ao objeto terno – mãe da primeira infância –, e se volta para um objeto cuja meta é sensual.

Podemos vislumbrar a diferença entre os dois tempos da escolha objetal no contraste das características das personagens, a viúva de Nazaret é o oposto de Fermina, aos olhos de Florentino:

*Florentino Ariza no había de entender nunca cómo unas ropas de penitente habían podido disimular los ímpetus de aquella potranca cerrera que lo desnudó sofocada por su propia fiebre, como no podía hacerlo con el esposo para que no la creyera una corrompida, y que trató de saciar en un solo asalto la abstinencia férrea del duelo [...]*¹¹¹

¹⁰⁹ No texto, *A dissolução do complexo de Édipo*, Freud nos explica que o Complexo de Édipo, como um complexo de ideias referentes a esta fase de desenvolvimento do indivíduo, é reprimido na primeira infância, mas suas reminiscências nunca deixam de atuar na vida adulta, nas mais variadas formas. É sob esta perspectiva que estamos interpretando este trecho do romance.

¹¹⁰ FREUD, S. A dissolução do complexo de Édipo. In: _____. **Obras completas, volume 16: O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)** / Sigmund Freud; 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2011c, p. 204.

¹¹¹ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p.197-198. Tradução: "Florentino Ariza jamais compreenderia como umas roupas de penitente tinham podido disimular os ímpetus daquela potranca xucra que o desnudou sufocada pela própria febre, como não podia fazer com o esposo para que não a considerasse uma corrompida, e que tratou de saciar num só assalto a abstinência férrea do luto [...]" (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 186).

No imaginário de Florentino, Fermina Daza era uma “deusa coroada”, sinônimo de pureza e beleza idealizada, enquanto a viúva de Nazaret é descrita pelo personagem como uma “potranca xucra”. Em uma das noites em que ela encontrara com Florentino, a própria personagem falou enquanto dormia: “Adoro você porque você me tornou puta”¹¹². Podemos observar por meio destes excertos a renúncia daquela mãe imaginária do primeiro tempo da escolha objetual representada por Fermina, em prol de uma representação do segundo tempo da escolha objetual, cujas características descritas por Florentino remetem a um caráter sensual/sexual na figura da viúva de Nazaret.

No entanto, esta transição vivenciada por Florentino, entre o primeiro e o segundo tempo da escolha objetual e permeada pela realização fantasística do complexo de Édipo, foi um marco para ele, pois é apenas a partir deste curto relacionamento com a viúva de Nazaret, que o personagem consegue sair do marasmo em que se encontrava para dar seguimento à sua vida. Em outras palavras, diante do conflito edípico em que se encontrava – Fermina em lua-de-mel com o marido e Florentino excluído –, Florentino encontra na viúva de Nazaret uma realização edípica substituta. Com isto, o personagem consegue abdicar da mãe do primeiro tempo da escolha objetual, concentrando-se doravante no segundo tempo dessa escolha. Este processo permitiu ao nosso protagonista alguma elaboração da perda de Fermina. Não obstante, como veremos, os relacionamentos ou escolhas objetuais seguintes não são suficientes, configuram uma busca daquela mãe do primeiro tempo, cuja melhor representação para Florentino é Fermina Daza. Ademais, o caso com a viúva de Nazaret inaugura a primeira anotação das seiscentas e vinte e duas conquistas amorosas de Florentino, cujo registro era feito em um caderno intitulado: *Elas*.

O catálogo das conquistas amorosas de Florentino Ariza parece-nos uma clara alusão ao mito de Don Juan¹¹³. O personagem lendário também listava suas aventuras em um caderno, no qual as donzelas vítimas de sua argúcia eram contabilizadas. De fato, Don Juan é retratado em inúmeras obras literárias, óperas e peças teatrais como o símbolo da sedução, do encantamento e do fascínio. É por meio destes artifícios e das falsas promessas de amor eterno que ele convence as mulheres que deseja, perdendo seu interesse após o intercuro. Don Juan não se importa com a desonra das donzelas ou com o sentimento delas porque não reconhece o outro como tal, apenas como objeto. Contudo, Renato Mezan, apoiado na

¹¹² GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 188.

¹¹³ A lenda de Don Juan é retratada por diversos autores desde o século XVII, dentre eles: Tirso de Molina, Molière, Kiekegaard, Hoffmann, Byron, Mozart, entre outros. Salvo as devidas diferenças entre as versões do mito, em termos gerais, Don Juan é um sedutor inveterado, promete amor e casamento às mulheres de seu interesse a fim de desonrá-las, e na manhã seguinte as abandona. Além disso, registra suas conquistas em um catálogo, muito similar ao de Florentino Ariza.

interpretação de Kierkegaard em *O Erotismo musical*, questiona o caráter sedutor deste personagem. Para os dois autores, não basta que a sedução seja uma mentira persuasiva para que se chegue à finalidade desejada. No caso de Don Juan, falta-lhe o cálculo sobre as fraquezas da vítima e o planejamento dos meios pelos quais se concretizará a conquista, ou seja, a premeditação da ação. Assim, Don Juan age sem pensar, no ímpeto do instante; não há também uma reflexão posterior sobre as consequências de suas atitudes ou uma dominação sobre a vítima, ao contrário, ele logo a descarta. O personagem então é conduzido pelo desejo, age em nome deste, sem uma estratégia de ação definida *a priori*. Nas palavras de Mezan:

Mais do que a velocidade do seu desejo, portanto, é a ausência de uma intenção de domínio que põe em questão o caráter sedutor do Don Juan mozartiano; é o que Kierkegaard exprime com extrema elegância, ao dizer que Don Juan “não seduz, deseja, e este desejo tem efeitos sedutores.”¹¹⁴

Isso significa que Don Juan não seria, por definição, um sedutor. Mas sua atitude, induzida pelo desejo, produz o efeito de sedução no outro. Mezan, em termos psicanalíticos, explica a dinâmica psíquica do personagem da seguinte forma:

O narcisismo tem a propriedade de idealizar seus objetos, de neles projetar uma luz que os faz aparecer como perfeitos, à própria imagem do ideal de perfeição que sustenta a vibração narcísica. E Don Juan faz ressoar nas mulheres de quem se aproxima esta nota narcísica, embelezando todas as que lhe passam pela frente, vendo em cada uma delas algo que a torna desejável em grau supremo [...] ¹¹⁵

Em outros termos, o objeto narcísico de Don Juan é projetado nas mulheres, tornando-as idealizadas e desejáveis. O galanteador então enxerga o objeto externo como parte de si próprio, por isto o encantamento é tão intenso, pois trata-se de seu próprio narcisismo visto no outro. Isto explica a dificuldade de Don Juan em reconhecer e respeitar o outro, não existe um limite definido entre ele e aquele outro idealizado como objeto narcísico. Portanto, o personagem admira e ama apenas a si mesmo, uma vez que o objeto externo é também uma parte de si próprio. Ele, todavia, depende desse objeto externo para se realizar; seu desejo é satisfeito quando se realiza no desejo do outro.

A reflexão de Mezan segue nessa direção. O autor indaga: “não seria mais sugestivo – como hipótese de trabalho – pensar que Don Juan busca ligar esta energia transbordante que

¹¹⁴ MEZAN, R. *Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei*. In: RIBEIRO, R. J. (org.). **A Sedução e suas máscaras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988c, p. 92.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 93.

renasce sem cessar e que renasce porque ele próprio é seduzido por aquelas a quem seduz?”¹¹⁶ Parece-nos esse um movimento circular, no qual D. Juan deseja e direciona seu investimento a algum objeto, idealizando-o. Em seguida, este objeto passa a desejá-lo, reabastecendo narcísicamente o personagem. Se voltarmos nosso olhar para o caso de Florentino, a hipótese de Mezan talvez faça sentido para o nosso personagem, no que concerne à necessidade do desejo de outrem. No entanto, as motivações de Florentino são de outra ordem. Ao contrário de D. Juan, a relação que o personagem de Garcia Márquez estabelece com seus objetos não é narcísica, visto que ele reconhece o outro e o respeita como tal. Há, decerto, no personagem do *Amor nos tempos do cólera*, uma necessidade do desejo das outras mulheres para lhe preencher uma falta. Ele, contudo, não precisa idealizar o objeto para que a necessidade seja suprida, como vemos no conquistador espanhol. Podemos supor que para Florentino o objeto é provisório; ele ocupa um lugar reservado, uma demanda, cuja origem apenas pode ser totalmente satisfeita por Fermina Daza. Em D. Juan o objeto externo é investido narcísicamente, ou seja, o objeto faz parte dele mesmo, não há um outro, o que falta, então, não é o objeto em si, mas o desejo que ele pode proporcionar e que satisfaz a necessidade de desejo narcísico.

O que fica patente em D. Juan é a emergência do desejo, sua grandeza é representada na quantidade de donzelas arrebatadas. Aqui, decerto, é legítimo vislumbrar uma aproximação entre D. Juan e Florentino, não apenas pela quantidade de suas aventuras sexuais, mas pelo registro cuidadoso de cada uma delas. Com efeito, a lista exerce a função de quantificação nas duas obras, revelando uma série impossível, inalcançável. O exagero desta quantificação registrada como prova, demonstra a incapacidade de satisfação do desejo dos dois personagens, cada um à sua maneira. A análise de Willemart sobre o mito de D. Juan segue nessa direção, o autor sublinha que “Don Giovanni coleciona de fato as donzelas e as damas, mas como se todas escrevessem o mesmo desejo e se substituíssem uma à outra [...]”¹¹⁷. Em outras palavras, a série registrada pelos dois personagens, se configura como uma constante insatisfação do desejo em relação aos seus objetos “temporários”, e cujo objeto original, verdadeiramente almejado, continua além do alcance.

No entanto, as semelhanças se encerram por aí. Algumas diferenças entre os dois personagens podem ser assinaladas: o conquistador espanhol utilizava sua beleza e argúcia para seduzir e ludibriar suas vítimas com promessas de casamento e amor eterno, ele se

¹¹⁶ Ibid., p. 105.

¹¹⁷ WILLEMART, P. O percurso original da pulsão em Don Juan. In: RIBEIRO, R. J. (org.). **A Sedução e suas máscaras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 74.

apaixonava pela beleza de cada alvo que encontrava e, após consumir seu desejo, perdia seu interesse. Florentino, ao contrário, não possui os atributos físicos de um Don Juan, não promete nada, ele escolhe unicamente as mulheres com as quais acredita possuir a certeza de sucesso na investida:

Florentino Ariza desarrolló métodos que parecían inverosímiles en un hombre como él, taciturno y escuálido, y además vestido como un anciano de otro tiempo. Sin embargo, tenía dos ventajas a su favor. Una era un ojo certero para conocer de inmediato a la mujer que lo esperaba, así fuera en medio de una muchedumbre, y aun así la cortejaba con cautela, pues sentía que nada causaba más vergüenza ni era más humillante que una negativa. La otra ventaja era que ellas lo identificaban de inmediato como un solitario necesitado de amor, un menesteroso de la calle con una humildad de perro apaleado que las rendía sin condiciones, sin pedir nada, sin esperar nada de él, aparte de la tranquilidad de consciencia de haberle hecho el favor.¹¹⁸

No trecho acima citado, nota-se que a relação estabelecida entre Florentino e suas “passarinhas” consistia menos numa conquista do que numa troca, já que o personagem identificava de antemão as mulheres que “o esperavam”. E elas, por sua vez, sentiam mais uma compaixão por Florentino do que uma paixão propriamente dita. Nesse sentido, as duas partes estariam conscientes do pacto firmado. Diante da leitura destes fortuitos relacionamentos, a impressão é a de que há neles um mútuo apaziguamento dos sofrimentos infligidos pela vida, um encontro de desamparados. É o próprio García Márquez quem define de maneira precisa a situação temporária ou de substituição caracterizada por Florentino com relação às suas passarinhas e vice-versa. Segundo o autor colombiano, trata-se de “um homem de passagem”¹¹⁹.

No caso de Florentino, seus encontros casuais possuem a função de afagamento da dor pela perda de Fermina, mas ao mesmo tempo, como dissemos anteriormente, configura uma busca incessante pelo objeto perdido da primeira infância representado por Fermina Daza, nas outras mulheres. O preenchimento da falta é temporário e, quando falha, os sentimentos por Fermina voltam à tona. É como se, ao terminar um destes relacionamentos casuais, mas não sem sentimentos, Florentino não sentisse a perda imediata, mas voltasse a sentir

¹¹⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 200-201. Tradução: “Florentino Ariza desenvolveu métodos que pareciam inverossímeis num homem como ele, taciturno e macilento, e além disso, vestido feito um ancião de tempos idos. Não obstante, tinha duas vantagens a seu favor. Uma era um olho certo para identificar de imediato a mulher que o esperava, ainda que no meio de uma multidão, e mesmo assim a cortejava com cautela, pois sabia que nada causava mais vergonha nem era mais humilhante que uma negativa. A outra vantagem é que elas o identificavam de imediato como um solitário carente de amor, um indigente das ruas com uma humildade de cão abatido que as submetia sem condições, sem pedir nada, sem esperar nada dele, exceto a tranquilidade de consciência de lhe haverem feito um favor.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 189-190).

¹¹⁹ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 245.

retrogradamente a perda por Fermina Daza. É isto o que ocorre no desfecho de sua relação com Sara Noriega, cujo vínculo afetivo fora bem estabelecido e duradouro. Mas, quando ocorre o término, Florentino volta a sentir as emoções que seus relacionamentos de ocasião tentavam esconder. Transcrevemos a passagem do romance:

*La ruptura con Sara Noriega, por el contrario, le alborotó de nuevo las añoranzas adormecidas, y se sintió otra vez como en las tardes del parquecito y las lecturas interminables, pero esta vez agravadas por la urgencia de que el doctor Juvenal Urbino tenía que morir.*¹²⁰

Ao se desvincular do objeto substituto, Florentino não sente a perda daquela pessoa em si, mas sente a perda original. Este fato endossa o que dissemos sobre a perseguição ao objeto perdido nos relacionamentos casuais de Florentino, e como o objeto original, cuja representação é a figura de Fermina Daza, atua como vetor da busca aos objetos substitutos.

Ainda, no final da citação anterior, é declarado abertamente o desejo de nosso herói: a morte do doutor Juvenal Urbino e, com ela, a viuvez de Fermina Daza. A partir deste momento ela estaria disponível, civil e religiosamente, livre do compromisso do casamento ao qual jurou fidelidade. Contudo, esta nova posição de viuvez converge, mais uma vez, com a representação da figura materna: a viúva Trânsito Ariza. Não é por acaso que o primeiro registro do caderno de Florentino seja a viúva de Nazaret, uma vez que o caso Rosalba não fora computado, e a última mulher de sua vida seja Fermina Daza, ambas são viúvas tal como sua mãe:

*Tantas viudas de su vida, desde la viuda de Nazaret, habían hecho posible que él vislumbrara cómo eran las casadas felices después de la muerte de sus maridos. Lo que hasta entonces había sido para él una mera ilusión se convirtió gracias a ellas en una posibilidad que se podía tomar con las manos. No encontraba razones para que Fermina Daza no fuera una viuda igual, preparada por la vida para aceptar-lo a él tal como era, sin fantasías de culpa por el marido muerto [...]*¹²¹

A partir deste excerto da narrativa, podemos perceber que Florentino possuía, até certo ponto, consciência de que a mulher de sua vida haveria de se tornar uma viúva num futuro

¹²⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 264. Tradução: “O rompimento com Sara Noriega, pelo contrário, alvoroçou de novo suas saudades adormecidas, e se sentiu outra vez como nas tardes da pracinha e das leituras intermináveis, agora agravadas pela urgência da noção de que o doutor Juvenal Urbino tinha que morrer.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 250).

¹²¹ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 266. Tradução: “As muitas viúvas de sua vida, a partir da viúva de Nazaret, tinham tornado possível que ele vislumbrasse como eram as casadas felizes depois da morte dos maridos. O que até então tinha sido para ele mera ilusão se converteu graças a elas numa possibilidade que se podia colher com a mão. Não encontrava razões para que Fermina Daza não fosse uma viúva igual, preparada pela vida a aceitá-lo tal como era, sem fantasias de culpa pelo marido morto [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 252).

próximo. Além da equivalência simbólica entre Transito Ariza e Fermina Daza como viúvas, ainda nos resta o desejo de aniquilação do pai-rival, doutor Juvenal Urbino. Estes dois fatores, novamente, ativam o complexo edípico, cujos conflitos permanecem sem possibilidade de resolução. O curioso é que ele espera meio século por este acontecimento, ou seja, o personagem vive cinquenta anos na mesma posição, estancado pelo desejo, correndo atrás de si mesmo no círculo vicioso da série de seus casos amorosos. Para Freud, é a repressão do desejo o que causa esta constante e insatisfatória busca ao objeto original:

Mas a psicanálise nos ensina que, quando o objeto original de um desejo é perdido em consequência da repressão, frequentemente ele é representado por uma série interminável de objetos substitutos, nenhum dos quais chega a satisfazer plenamente.¹²²

A repressão do objeto original do desejo de Florentino não é alcançável a nós de maneira direta, pois não temos acesso aos dados de sua infância. Entretanto, a narrativa deixa vestígios deste objeto original do desejo de Florentino, aos quais podemos ter acesso. Nesse sentido, se Fermina em um primeiro momento representa uma substituta da mãe da primeira infância, o casamento com Juvenal Urbino opera, de maneira retroativa, uma reativação da primeira perda (objeto original-mãe), oriunda do Complexo de Édipo, tal como afirmamos anteriormente. Consequentemente, o comportamento “don juanesco” é desencadeado com o intuito de amenizar o conflito instaurado, iniciando, assim, a perseguição aos objetos substitutos como forma de diminuição da dor psíquica decorrente da perda originária do objeto.

Esta persecução aos objetos substitutos, que remonta ao desejo original, leva-nos a interrogar qual a razão desta moção na vida psíquica. No capítulo VII da *Traumdeutung*, Freud realiza uma reflexão sobre a origem do desejo, uma vez que sua realização é o ponto chave para a interpretação dos sonhos. O psicanalista inicia sua reflexão com o questionamento: “por que o inconsciente não pode oferecer outra coisa durante o sono senão a força propulsora para uma realização de desejo?”¹²³ Para responder a essa pergunta, Freud parte do pressuposto de que o aparelho psíquico que conhecemos foi se desenvolvendo pouco a pouco, e que ele deriva de um estágio anterior. Este era baseado em um funcionamento mais simples, minimamente livre de estímulos, como um aparelho reflexo que reage de maneira

¹²² FREUD, S. Sobre a mais comum depreciação na vida amorosa (Contribuições à Psicologia do amor II) (1912). In: _____. **Obras completas, volume 9:** Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910) / Sigmund Freud; São Paulo: Companhia das Letras, 2016b, p. 361.

¹²³ FREUD, 2012, p. 593.

motora aos estímulos oriundos do exterior. O desenvolvimento subsequente deste aparelho lhe demandou necessidades interiores, vindas do corpo. Estas necessidades buscaram uma expressão, Freud exemplifica dessa maneira: “a criança faminta chorará ou se debaterá desamparadamente”¹²⁴. A situação não se altera, pois o estímulo não é momentâneo, mas intermitente, e a mudança só ocorrerá caso haja uma intervenção, de um outro que o auxilie na cessação do estímulo. No caso exemplificado por Freud, teríamos então uma pessoa para alimentar a criança, cessando, dessa forma, o estímulo da fome. Quando isso ocorre, estabelece-se uma ligação entre o traço mnêmico da excitação (estímulo da fome) com o traço mnêmico da experiência de satisfação de tal necessidade, cuja imagem fica registrada como uma percepção. A partir daí, toda vez que essa excitação interna ocorrer, o traço mnêmico que lembra essa experiência perceptiva será também acionado; este último traço mnêmico, por conseguinte, resgatará o traço mnêmico de satisfação. Em outras palavras, quando a fome surgir, junto com ela surgirá a lembrança da percepção da satisfação da fome, pois o estímulo ficou vinculado à satisfação, e sempre que o primeiro ocorrer uma moção o guiará no sentido daquela satisfação primordial. Freud conclui: “Uma moção dessas é o que chamamos de desejo; o reaparecimento da percepção é a realização de desejo, e o investimento pleno da percepção por parte da excitação da necessidade é o caminho mais curto para a realização de desejo.”¹²⁵ O psicanalista resume esse curto percurso da psique em uma frase: “o desejar termina num alucinar”¹²⁶. O caminho mais curto para a realização do desejo, cuja ativação ocorreu por algum estímulo interno, é a repetição da lembrança de satisfação que o estímulo interno evocou, Freud chamou essa atividade psíquica de “identidade perceptiva”.

No entanto, esse processo da identidade perceptiva ainda depende da satisfação que provém do exterior, uma vez que apenas de forma interior ela não parece ser suficiente. A consequência disso é a não satisfação e a continuidade da necessidade. Como se resolveria esse impasse? Para o autor, a resolução consistiria em tornar o investimento interno equivalente ao externo. Isto seria alcançado se o investimento interno fosse mantido sem cessar, “como realmente acontece nas psicoses alucinatórias e nas fantasias ocasionadas pela fome, que esgotam seu desempenho psíquico na *conservação* do objeto desejado”.¹²⁷ Contudo, essa compensação não se mostrou suficiente e foi alojada em um segundo plano no aparelho psíquico, a saber, no sonho. Nesse sentido, a equivalência entre o investimento externo e interno possibilitou a realização de desejo no sonho e, – talvez por isso mesmo os

¹²⁴ Idem.

¹²⁵ FREUD, Ibid., p. 594.

¹²⁶ Idem.

¹²⁷ Idem.

sonhos nos pareçam tão reais – impelindo o aparelho psíquico a trabalhar a favor do sonho. Contudo, parece-nos que conservamos esta parcela de funcionamento psíquico arcaica durante o sono, onde os desejos percorrem uma via mais curta de satisfação.

Como sustenta Cornelius Castoriadis em, *A instituição imaginária da sociedade*, não apenas o desejo contido no material onírico, mas o também contido no devaneio ou no sonho diurno, se expressam em representações. Estas, cuja gênese é produzida pelo indivíduo, remetem a uma representação originária dele, da qual nos referimos há pouco: a primeira alucinação de satisfação de um estímulo, o que Freud denominou como realização do desejo. Nas palavras do autor:

[...] a “primeira” alucinação por excelência é para Freud, a que mitiga a ausência do seio materno, colocando a sua imagem como “real”. É sobre este modelo – portanto: o do produto da imaginação vindo sob a pressão da pulsão (ou mesmo da necessidade, como diz Freud no texto acima citado) cobrir um “déficit” com a reprodução da representação (colocada como igual à percepção) de uma cena de satisfação que tem um antecedente numa percepção “real” – que sempre tendemos, a seguir, a pensar a questão da fantasia [...]¹²⁸

Em suma, podemos supor que o desejo está subordinado ao modelo da primeira alucinação, cuja representação é o seio materno que satisfaz a necessidade. Contudo, como vimos anteriormente, essa satisfação alucinatória demanda uma constante conservação do objeto desejado, mantendo o investimento psíquico sobre ele. Isto resulta na busca desejante diante da falta, no motor psíquico que move o indivíduo em direção à satisfação, cujo vínculo primordial permanece atado à alucinação desejante.

Sob esse prisma, a busca desejante de Florentino se expressa por meio de representações caracterizadas pelos objetos substitutos, cuja função consiste em suprir temporariamente uma falta. Como vimos, esses objetos são numerosos, nunca satisfazem, apenas ocupam um lugar provisório, lugar que sempre esteve reservado à Fermina Daza, pois é ela quem remonta à representação originária. A espera de Florentino por mais de meio século justificaria a ligação existente entre ela e a representação originária do desejo, ou pelo menos segundo seu modelo, reivindicando assim, após a perda, a constante busca aos objetos substitutos – os únicos disponíveis a ele –, a fim de preencher a falta que nunca cessa, já que o objeto (a representação originária do desejo) é constantemente conservado. Ademais, também vimos anteriormente que no instante em que nosso personagem conheceu Fermina Daza, ele atribuiu a ela a representação de uma figura materna, o que vem fortalecer nossa hipótese,

¹²⁸ CASTORIADIS, C. *A Instituição imaginária da sociedade*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2007, p. 326-327.

segunda a qual Fermina constitui uma forma de representação do objeto da alucinação originária, cujo vínculo primordial nunca é totalmente rompido. Se há tanto desejo, seja pelos objetos substitutos ou pela esperança de reaver o objeto perdido, a mola propulsora deste desejo tem como modelo a representação da alucinação primeva.

A fim de aprofundarmos esta questão, recorreremos ainda à teoria de Melanie Klein sobre a relação arcaica entre o indivíduo e seus objetos. Para a autora, a primeira relação de objeto do bebê é com o seio da mãe.¹²⁹ Ao ser internalizado, este seio bom “fortalece a capacidade do bebê para amar e confiar em seus objetos, aumenta o estímulo para a introjeção de objetos bons e situações boas, sendo portanto uma fonte essencial de reassentimento contra a ansiedade.”¹³⁰ Em outras palavras, a psicanalista advoga a importância da internalização do seio bom para que o indivíduo continue recebendo e mantendo em seu interior psíquico os objetos bons. Além disso, a autora enfatiza que, tanto o seio bom como os outros objetos bons possuem a capacidade de atenuar as experiências aflitivas para o sujeito.

Diante desta conjuntura teórica, podemos pensar que, no caso de Florentino, não houve uma internalização satisfatória do objeto bom. Com efeito, se houvesse uma integração do Eu e uma permanência deste objeto internalizado, o personagem não sentiria uma necessidade de utilizar o recurso “don juanesco”. Ao contrário disso, o que ocorre diante da situação de perda é uma busca incessante, tanto pelo objeto perdido atual como pelo originário, com o intuito de afagar a dor pela falta de Fermina, por meio da série de objetos substitutos, o que deveria ser função dos objetos bons internalizados. Como não os possui Florentino vive a persegui-los, a fim de reencontrar a gratificação gerada pelo objeto original, o seio bom.

O sofrimento é decorrente da insuficiência dos objetos internos de Florentino e dos objetos externos (substitutos) que não suprem a perda de sua primeira namorada, fazendo emergir as ansiedades arcaicas relacionadas à perda de objetos bons internalizados. Nas palavras de Melanie Klein: “O pesar, cada vez que surge, solapa o sentimento de posse segura dos objetos internos amados, pois revive as ansiedades arcaicas acerca dos objetos danificados e destruídos [...]”¹³¹.

Em suma, esta hipótese kleiniana da insuficiência do objeto bom internalizado e da busca por objetos substitutos nos parece ser verossímil. Isso porque no momento em que

¹²⁹ Para a autora, o seio da mãe é introjetado pelo bebê de maneira fragmentada e, posteriormente, a figura da mãe é interiorizada de maneira integral.

¹³⁰ KLEIN, M. Algumas conclusões teóricas relativas à vida emocional do bebê (1952). In: _____. **Inveja e Gratidão e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006, p. 92.

¹³¹ Ibid., p. 102.

Florentino, no final do romance, reata com Fermina Daza, sua busca por outros relacionamentos ou outras mulheres também cessa, uma vez que reencontra o objeto cuja identificação reside nos resquícios, na sombra do objeto originário. Citamos mais uma vez os *Três Ensaios sobre sexualidade*, onde Freud nos lembra das influências da relação lactante-nutriz na vida amorosa adulta: “Não é sem boas razões que, para a criança, a amamentação no seio materno torna-se modelar para todos os relacionamentos amorosos. O encontro do objeto é, na verdade, um reencontro.”¹³²

Sem desconsiderar toda esta constelação teórica sobre a origem do desejo e sua força motriz, podemos retomar a questão do posicionamento do luto de Florentino e suas consequências, tanto com relação à teoria freudiana quanto com a narrativa de García Márquez. No entanto, o que causa estranhamento, ao nos debruçarmos no caso de Florentino, é que ele não se encaixa na teorização estabelecida no ensaio *Luto e melancolia*. Nele, Freud aponta duas saídas para o luto: o normal e o patológico. Ambos possuem o mesmo quadro no início, a diferença é que com o tempo o primeiro é elaborado, enquanto o segundo agrava-se. De acordo com o autor, isto ocorre porque a libido investida no objeto perdido consegue se desvincular deste e investir em novos objetos, no caso da superação do luto normal. Na melancolia, o Eu encontra dificuldade em desvincular a libido do objeto perdido e, em vez de investir em novos objetos, ela é deslocada para o Eu, estabelecendo assim, uma identificação entre o Eu e o objeto perdido. Por este motivo, não há necessidade de desvinculamento da libido, pois a relação amorosa continua investida no Eu identificado.

Ora, o romance de García Márquez nos mostra que Florentino não abandona seu objeto após a perda, ao contrário, ele mantém o vínculo e o investimento libidinal sem perder de vista o objeto, o que exclui a hipótese de um luto normal. Por outro lado, a libido permanece investida no objeto perdido sem que ocorra a identificação entre ele e o Eu, conseqüentemente, não há um retorno da libido para o sujeito. Por este motivo, o personagem não cai em uma melancolia profunda, a qual suscitaria um desinteresse pela vida, além de um prejuízo na capacidade de amar. Ao invés disso, Florentino se fortalece para alcançar meios de ser digno de Fermina, bem como multiplica seu amor, não apenas dirigido à “deusa coroada”, mas às tantas outras “passarinhas” de sua vida. Estes fatores também indicam a não adequação ao quadro do luto patológico descrito anteriormente, seja nos aspectos sintomáticos ou metapsicológicos.

¹³² FREUD, 1992, p. 203.

Nesse sentido, a teoria psicanalítica do luto como forma de leitura da perda objetal de Florentino não alcança a formulação literária de Gabriel García Márquez. Seria necessário, em vez disso, partir da criação do autor colombiano como absoluta singularidade – de acordo com a dialética do universal-singular de Sartre – para assim expandir e problematizar a teoria.¹³³

Dito isto, se para Freud a “sombra” do objeto perdido recai sobre o Eu, o que confere a este a identificação com o objeto perdido, bem como o redirecionamento da libido ao Eu. Em García Márquez, pode-se dizer que a “sombra” do objeto perdido recai sobre os novos objetos, ou seja, a identificação incide entre o objeto perdido e os novos objetos. Em outras palavras, a distinção entre um estado e outro consiste no fato de que Florentino não estaria atado, como na melancolia, ao seu próprio Eu identificado com o objeto, mas continuaria fixado a esta imagem do objeto perdido mirando-a nos diversos objetos que dispõe ao longo da narrativa.

Por essa razão, Florentino pode continuar a investir sua libido em Fermina, uma vez que não houve o desvinculamento. Simultaneamente, a identificação com o objeto perdido permite aos novos objetos serem investidos, pois há neles algo daquele objeto perdido, sua sombra. Tal como acabamos de explicitar, há nesse modo de funcionamento uma dupla satisfação. Em primeiro lugar, a libido não precisa se desvincular do objeto perdido, evitando assim o trabalho de elaboração e de desvinculamento libidinal. Em segundo lugar, a libido reencontra o objeto perdido nos novos objetos, pela similitude comum a ambos, o que permite uma adequação provisória à resolução do luto.

Ao tomarmos como referência esta nova hipótese, podemos vislumbrar um novo caminho, que foge da rigidez da teoria ou de um saber retrógrado, ressaltando o romance de García Márquez como ponto de partida e de questionamento da teoria freudiana sem excluir o diálogo com ela.

Neste subitem, tentamos elucidar as questões edípicas de Florentino em seus primeiros “casos amorosos”, relacionados e identificados à figura materna. Vimos também os tipos e tempos da escolha objetal, e o modo pelo qual eles influenciaram os vínculos do personagem. Propusemos, ainda, uma hipótese, a partir da teoria kleiniana, sobre o comportamento “don juanesco” e a busca intermitente por objetos substitutos.

¹³³ Para o filósofo francês, o homem é irremediável singularidade, é o ser pelo qual o universal vem ao mundo. Na medida em que a subjetividade (pessoal) sucede inserida no contexto histórico e social, ela se destaca desse universal singularizando-o. No caso das obras de arte, sua produção subjetiva, absoluta singularidade, configura-se como um ato de liberdade, universal, subsistindo através do tempo, forja assim a existência do autor da obra para além da história. SARTRE, J. P. Lo universal singular. In: _____. **Situación IX**. Buenos Aires: Editorial Losada, pp. 116-144, 1973.

Nosso intuito, no capítulo a seguir, é aprofundar essa “busca intermitente por objetos substitutos” pela via da repetição e da pulsão de morte. Os aspectos a serem abordados no segundo capítulo, ainda que abra novas linhas de reflexão, visam um aprofundamento e um complemento das questões levantadas. Veremos então, à luz da literatura de García Márquez, as referidas questões inseridas na teoria freudiana e seu diálogo com a narrativa de Florentino Ariza.

2 - Da Pulsão à fantasia ou Florentino e sua subjetividade clivada

A hipótese aventada no final do capítulo anterior posiciona Florentino em um meio caminho entre o luto normal e o luto patológico. Ele não se encaixa nas configurações descritas por Freud em *Luto e melancolia*, ou seja, não supera o luto para investir em novos objetos, abdicando do antigo. Tampouco se afunda no luto patológico, em meio ao qual perderia o interesse no mundo exterior. Tal como demonstramos, não há um desinvestimento libidinal de objeto, ou seja, um abandono da libido ao objeto perdido. Do mesmo modo não ocorre o redirecionamento da libido ao Eu e, com isto a identificação narcísica entre o Eu e o objeto perdido, como nos casos de luto patológico. O que se verificou, no entanto, foi a identificação entre os novos objetos e o objeto perdido, permitindo assim tanto a preservação do vínculo libidinal, sem que se operasse um abdicar deste objeto primordial, quanto o investimento em outros “novos”, ainda que sempre sob a sombra daquele que fora perdido.

Estas considerações vão ao encontro do que foi dito durante todo o desenvolvimento do capítulo anterior, principalmente no que se refere à busca pela representação do desejo originário que Florentino Ariza persegue nos seus casos amorosos. A imagem materna segue preenchendo o espaço das fantasias edípicas do personagem e o satisfaz parcialmente, pois a necessidade dos amores de ocasião persiste sem que Florentino perca de vista a “deusa coroada”. Nesse sentido, é possível perceber a cisão do Eu e seu caráter fragmentado, cujos indícios nos permitem realizar uma tentativa de entendimento de nosso personagem.

Sob este ponto de vista, abordaremos, nesse capítulo, a narrativa de García Márquez com o intuito de rastrear as vias da subjetividade de Florentino, no que tange ao modo pelo qual ela traz inscrita essa cisão e a relação que ela estabelece com a figura materna. A seguir, veremos como esses processos presentes na obra, se articulam com os conceitos psicanalíticos de pulsão de morte, repetição e fantasia.

2.1. A Atuação da pulsão de morte na sombra de Eros

Iniciemos esse segundo capítulo mencionando novamente a passagem do romance referente à viagem de navio que tem por meta o trabalho de esquecimento. Trata-se do momento em que Florentino está a bordo de um navio, cujo destino era muito distante de sua cidade natal. Como sabemos, a viagem fora arranjada por sua mãe, por intermédio do tio Leão

XII Loayza, presidente da companhia fluvial. A intenção de Transito Ariza ao providenciar essa “viagem do esquecimento” era remediar, com o isolamento e novos ares, o sofrimento do filho. De fato, Florentino se encontrava atordoado com a iminência do casamento de Fermina Daza. Ali, na solidão do navio, nosso protagonista imagina a festa de bodas dos recém-casados. Ele se tortura assistindo às cenas da celebração, a felicidade do casal e o estrondo dos convidados, e ao mesmo tempo, deseja que a noiva sinta remorso e sofra ao se lembrar do antigo pretendente. Florentino, tomado pelo ciúmes ao imaginar essas cenas, se extasiava com a fantasia do fulminamento da noiva por uma centelha divina no momento em que ela jurasse fidelidade e obediência ao marido de conveniência. Essa expressão negativa é um tanto atípica em Florentino, mas tangencia as questões às quais nos debruçaremos nas páginas que seguem e remete a um ponto crucial do encontro entre a teoria e a narrativa literária, tal como vimos perseguindo.

Assim, antes de retomarmos a narrativa de García Márquez, urge fundamentar o conceito de pulsão de morte na teoria psicanalítica para, posteriormente, levantarmos algumas questões pertinentes à nossa leitura d’*O amor nos tempos do cólera*. Para tanto, procederemos a uma incursão um pouco mais visceral nos textos freudianos para retomarmos, em seguida, nosso mergulho na análise do personagem de Garcia Márquez.

Em *As pulsões e seus destinos*, Freud define a pulsão (*Trieb*) como uma força motriz proveniente do interior do corpo e de atuação intermitente.¹³⁴ Ela difere de um estímulo fisiológico, cuja origem é exterior e que pode cessar com uma única ação, por exemplo, ao tocar em um objeto quente a resposta imediata é retirar a mão, fazendo cessar o estímulo, como no sistema arco-reflexo. Por outro lado, o estímulo pulsional é interno e não pode ser interrompido com apenas uma resposta de fuga, tal como exemplificamos a pouco. Apesar de interna ao corpo, a pulsão é externa à psique, isto quer dizer que se trata de um estímulo cujo direcionamento é voltado para o aparato psíquico. Nesse sentido, alerta-nos Freud, a pulsão é

¹³⁴ Importa-nos notar nesse momento a importância da criação dos conceitos psicanalíticos para a teoria freudiana. Tal como observa Garcia-Roza em, *Freud e o inconsciente*, é o próprio Freud no ensaio, *As pulsões e seus destinos*, quem defende que o estudo científico tem início na descrição dos fenômenos, para posteriormente serem agrupados e estudados com maior profundidade. Mas já nessa etapa é inevitável a postulação de ideias abstratas, cujo escopo consiste no entendimento do funcionamento do material levantado. Tais ideias se tornariam os futuros conceitos da ciência depois de evidenciados os seus nexos com o que fora apreendido. Com a psicanálise não é diferente. Freud utiliza dados empíricos oriundos de sua experiência clínica, porém, trabalha paralelamente com conceitos abstratos não retirados daquela *práxis*, mas de um lugar teórico. São, portanto, constructos teóricos que não necessariamente precisam existir ou possam ser, de fato, mensurados. No entanto, essas ficções teóricas auxiliam o entendimento e produzem alguma inteligibilidade aos fenômenos descritos quando não há outra forma de assimilar o objeto. Essas construções teóricas, nas palavras do autor: “permitem uma descrição do real segundo um tipo de articulação que não pode ser retirado desse próprio real enquanto ‘dado’” (GARCIA-ROZA, 1992, p. 115). Ela constitui, enfim, a metapsicologia freudiana.

um “conceito fronteiro entre o anímico e o somático”¹³⁵ devido à relação intrínseca entre os estímulos do corpo biológico e a alma.

Garcia-Roza em, *Introdução à metapsicologia freudiana*, chama a atenção para esta questão fronteira da pulsão. Segundo o autor, Freud alterna o uso do termo pulsão, designando-o sob dois entendimentos: estímulos internos provenientes do corpo e representante psíquico. As duas concepções dificultam a apreensão do conceito. No entanto, pode-se entender que, no caso da primeira ideia, há um movimento de articulação entre algo que se produz no corpo, mas se direciona para o psíquico. No segundo, a pulsão poderia ser propriamente psíquica, pois já se localiza atada a um representante psíquico. Em suma, não se trata de distinguir duas concepções de pulsão, mas pontuar dois movimentos do mesmo processo: o primeiro de produção/origem (fonte) da pulsão no corpo como estímulo que segue em direção ao psíquico; e um segundo, de ligação da pulsão ao representante psíquico. Esse movimento que acabamos de explicitar situa a pulsão na fronteira entre o somático e o anímico, na medida em que realiza a ligação entre eles.

Ademais, é importante discernir o que seria esse representante psíquico da pulsão. Continuemos na esteira de Garcia-Roza. Segundo o autor, os dois representantes psíquicos são: a *Vorstellung* (o representante ideativo) e o *Affekt* (o afeto). Somente é possível admitir a existência da pulsão no psiquismo se ela estiver ligada ao representante, ou seja, a pulsão precisa ser representada, tomando forma como uma espécie de ideia, para, a partir daí poder adentrar o psiquismo. O afeto, por sua vez, designa-se por sua intensidade, algo mais quantificável (*quantum* de energia), sem que se remeta ao significante, expressando-se como intensidade pulsional.

Voltemos ao ensaio freudiano. O autor segue elucidando o modo de funcionamento da pulsão por meio de outros conceitos correlatos a ela. A fonte, por exemplo, consiste no órgão ou parte do corpo responsável pelo processo somático cuja representação atinge a psique. Ainda que fundamental para o entendimento da pulsão, no registro freudiano o estudo aprofundado da fonte não pertence à área da psicologia, pois somente podemos inferir retrospectivamente as pulsões por meio de sua meta. Esta é a satisfação do estímulo pulsional, decorrente de sua suspensão na fonte. O caminho percorrido para atingir essa satisfação pode variar ou se somar a outras metas ou, ainda, ser inibida. A pressão é a força motriz que impele o estímulo em direção à sua satisfação, cujo alvo Freud designa como objeto. Este último

¹³⁵ FREUD, S. **As pulsões e seus destinos**. Trad. Pedro Heliodoro Tavares. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 25.

conceito é o meio pelo qual a pulsão conseguirá atingir a meta; ele não precisa necessariamente ser um objeto externo, mas pode ser uma parte do corpo, por exemplo.

Em suma, cada etapa do percurso da pulsão, pode ser elencada da seguinte maneira: sua origem biológica no órgão (fonte), passando pela força com que o estímulo pulsional demandará satisfação (pressão), até encontrar o objeto e assim concretizar a descarga de estímulo e satisfação da necessidade (meta). Este movimento corresponde à série prazer-desprazer, no sentido em que o surgimento e aumento do estímulo pulsional gera desprazer e sua diminuição até a satisfação, a sensação de prazer.

Ademais, Freud postula dois tipos de pulsão: as do Eu ou de autoconservação e as sexuais. Embora ambas as pulsões compartilhem os órgãos do corpo, não constituindo exclusividade para nenhuma delas, suas funções diferem tal como sua terminologia propõe. As pulsões do Eu ou de autoconservação visam às necessidades ligadas às funções corporais, cujo objetivo é a preservação da vida, por exemplo, a busca por alimento com a finalidade de saciar a fome. As pulsões sexuais¹³⁶, por outro lado, possuem como meta a obtenção do prazer de órgão. Não necessariamente deve-se compreender a pulsão sexual atada ao órgão sexual, ela pode se servir de outras partes do corpo para atingir sua meta, como no caso em que a pulsão sexual se “apoiar” na pulsão de autoconservação.¹³⁷

Feitas essas considerações, Freud enfrenta o tema principal do ensaio, a saber, os destinos da pulsão. Cabe frisar que o psicanalista passa a utilizar apenas o termo pulsão para se referir à pulsão sexual, uma vez que seu interesse se volta exclusivamente para os fins por ela perseguidos. E são quatro os possíveis encaminhamentos da pulsão, enumera o autor: a

¹³⁶ Vale lembrar, tal como assinala Garcia-Roza em *Freud e o inconsciente*, que o conceito de pulsão desponta nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Neste texto, Freud postula a noção de zonas erógenas e pulsões parciais. As primeiras constituíam-se como a fonte, localizadas em certos lugares do corpo, das segundas. Embora o termo “pulsões parciais” remeta a uma fragmentação da pulsão sexual, aquela não pode ser considerada como partes de uma totalidade desta última. Ao contrário, são as pulsões parciais elementos últimos da pulsão sexual que se organizarão ulteriormente em torno das fases de organização da libido. A “parcialidade” da pulsão diz respeito ao seu caráter anárquico, inorganizado, caracterizando assim, o autoerotismo. Neste, a satisfação da pulsão parcial, por meio da zona erógena, se desliga da função da pulsão de autoconservação, proporcionando a satisfação pulsional independentemente do objeto externo. O psicanalista exemplifica, nos *Três ensaios*, com a circunstância em que o bebê chupa o dedo como se estivesse mamando no seio. Nessa situação não há satisfação da fome, mas sim um prazer que anteriormente estava ligado (apoiado) a essa satisfação. O chuchar então, já não depende da função de nutrição (pulsão de autoconservação), ele é autônomo e constitui-se como autoerótico. A sensação de prazer sexual, portanto, é obtida por meio de uma zona erógena, a boca. No entanto, ainda na esteira de Garcia-Roza, é apenas a partir da conceituação de organização pré-genital que a noção de fase libidinal pode ser elaborada. Isto posto, Freud percebe que aquele processo de satisfação autoerótico começa “a se organizar em torno de zonas privilegiadas antes de adquirir uma organização global em torno da zona genital” (GARCIA-ROZA, 1992, p. 102). Essa ideia de fase de organização da libido não apenas posiciona as etapas da evolução da libido sob a primazia de determinada zona erógena, mas pontua cronologicamente períodos no desenvolvimento individual da sexualidade dos indivíduos, bem como seus respectivos modos de interação com o objeto.

reversão em seu contrário, o retorno em direção à própria pessoa, o recalque e a sublimação. Tais caminhos percorridos pela pulsão demonstram que sua satisfação não será facilmente realizada, ou poderá ser realizada de maneira parcial, na medida em que a resolução do conflito entre as forças psíquicas permita a satisfação sem maiores prejuízos. Caso contrário, nas palavras do autor: “pode-se também descrever os destinos pulsionais como espécies de *defesa* contra as pulsões”¹³⁸, na medida em que as forças que envolvem o conflito se oponham. O psicanalista não desenvolve o argumento adiante, mas para Garcia-Roza, em *Freud e o inconsciente*, a defesa da qual se refere o pai da psicanálise consiste na transformação do representante pulsional pelas censuras, a fim de que a satisfação da pulsão possa se realizar, mesmo que modificada. Elenquemos sucintamente esses processos de modificação.

A reversão em seu contrário se divide em dois processos: um trata da mudança da atividade para a passividade, tal como nos pares de opostos sadismo-masoquismo e exibicionismo-voyeurismo, nesse caso a alteração ocorre na meta; o outro consiste na transformação de conteúdo na ambivalência amor-ódio. O retorno em direção à própria pessoa é exemplificado por Freud com o masoquismo, cujo sadismo é voltado para o próprio Eu, ou como no caso do exibicionismo onde a contemplação do próprio corpo também está implícita. A inversão sucede na condição do objeto que deixa de ser o outro, voltando-se para si mesmo. Ocorre também a inversão da meta, de ativa para passiva; processo que Freud ilustra com o mesmo exemplo: a dor infligida ao outro ativamente passa a ser fruída passivamente, ocorrendo a mudança de objeto simultaneamente.

O recalque (*Verdrängung*)¹³⁹ consiste, em sua essência, em manter afastada a representação a que se liga a pulsão, da consciência. Isto ocorre em um primeiro momento, num recalque primordial. A partir de então, os recalques subsequentes afetam os representantes psíquicos que possuam relação com o recalcado, por exemplo, nas cadeias de pensamentos e outros derivados psíquicos daquela representação. No entanto, o conteúdo recalcado demanda alguma expressão, tornando-se uma formação sintomática, por exemplo. A questão do recalque é mais complexa e demandaria que nos detivéssemos neste tema por mais tempo, porém, não é nosso intuito nesse momento pormenorizar as implicações do recalque, mas assinalar sua atuação perante a pulsão.

¹³⁸ FREUD, 2014, p. 35.

¹³⁹ O tradutor Paulo César de Souza utiliza o termo “repressão” para traduzir *Verdrängung*. No entanto, o autor de *As palavras de Freud*, defende a utilização dos dois termos: recalque e repressão. Preferimos utilizar o termo recalque, pois foi a escolha de Pedro Heliodoro Tavares, tradutor da edição que utilizamos para abordar *As pulsões e seus destinos*.

Por fim, a sublimação, tema que não foi desenvolvido no ensaio *As pulsões e seus destinos*, pois Freud reservara outro escrito para abordar este conceito. No entanto, este texto nunca foi publicado, acredita-se que ele tenha se perdido junto aos outros textos de metapsicologia que Freud havia preparado durante o período da Guerra. Por isso, recorreremos ao ensaio *Leonardo da Vinci e uma lembrança de infância* para nos auxiliar na elucidação do conceito. Nele, Freud explica que a pulsão sexual possui a capacidade de sublimação, isto quer dizer que ela pode trocar os objetivos sexuais por outros não sexuais, e mais valorizados socialmente.¹⁴⁰ Em sua origem sexual, a libido de objeto é direcionada para uma meta não sexual, satisfazendo-se nela, ou seja, por mais que a meta esteja distante do sexual, a satisfação é sexual. Para o psicanalista de Viena, a sublimação como um dos possíveis destinos da pulsão pode, em alguns casos, trabalhar no sentido de impulsionar as atividades cujo valor social é valorizado, tais como a arte, a pesquisa, o trabalho, entre outros. Não obstante, Juan-David Nasio, em *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise*, discute o conceito de sublimação, sob a perspectiva da capacidade plástica da pulsão. Segundo o autor, a sublimação não pode ser entendida apenas sob o viés de um modo particular de satisfação pulsional, mas da própria capacidade de transformação, plasticidade e maleabilidade da força pulsional em dessexualizar seu alvo e sua satisfação. Sobre esse processo de dessexualização do objeto e da satisfação, o comentador postula que o Eu retira o investimento libidinal sexual do objeto sexual e o faz retornar a si, em seguida direciona a libido a um novo objeto não-sexual. Esse processo de sublimação envolve o narcisismo, pois, como vimos, a libido antes de encontrar um novo objeto, retorna ao Eu. Para o psicanalista argentino, é a gratificação narcísica do “artista que condiciona e favorece a atividade criadora de sua pulsão sublimada”¹⁴¹.

Pontuados o conceito de pulsão e seus possíveis destinos, podemos a partir de agora explorar a pulsão de morte e as mudanças decorrentes da introdução desse conceito na teoria freudiana. Não percamos de vista, contudo, que esse rodeio visa sedimentar o caminho para que retomemos a reflexão acerca da peculiar subjetividade de Florentino Ariza.

¹⁴⁰ Segundo o *Dicionário de Psicanálise* de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon, a escolha de Freud pelo termo sublimação (Sublime/ação) deve-se, além do sentido subliminar (psicológico), à derivação das belas-artes, a fim de designar a elevação do senso estético, cuja atividade da sublimação é envolvida. Nas palavras dos autores: “Sigmund Freud adotou o termo sublimação, mais nietzschiano, oriundo do romantismo alemão, para definir um princípio de elevação estética comum a todos os homens, mas do qual, a seu ver, só eram plenamente dotados os criadores e artistas” (PLON; ROUDINESCO, 1998, p.734).

¹⁴¹ NASIO, J-D. *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p. 85.

O novo dualismo pulsional¹⁴² cunhado por Freud a partir de 1920 no texto *Além do princípio do prazer* reagrupa as pulsões do Eu ou de autoconservação e as pulsões sexuais de um lado, designando-as como pulsão de vida. Do outro, as pulsões de morte, cujo objetivo é o cancelamento total da tensão e o reestabelecimento do estado inorgânico, movimento contrário à pulsão de vida¹⁴³.

No entanto, para chegar a esta solução teórica, Freud parte do questionamento do princípio do prazer como regulador dos processos psíquicos. A antiga proposição colocava a tensão desprazerosa como um estímulo ao psíquico, direcionando-o para a diminuição desse desprazer e, conseqüentemente, para a geração de prazer em sua satisfação. Contudo, este movimento característico da série prazer-desprazer não dava conta de fenômenos tais como, por exemplo, os sonhos dos neuróticos traumáticos, cujo conteúdo não obedecia à regra da realização de desejos. Mas Freud não vai adiante nesse momento, em vez disso, nos fornece outra situação que desafia o princípio do prazer.

O exemplo que o autor nos fornece na sequência, é o do menino de um ano e meio, cujo comportamento diante da situação de separação da mãe por longos períodos chamava a atenção. De modo contrário ao que se esperava, o *infans* não chorava quando sua mãe se ausentava mesmo sendo muito apegado a ela. O psicanalista observou que o bebê possuía o hábito de atirar pequenos objetos para longe e ao fazê-lo balbuciava “o-o-o-o”. A mãe entendia esse balbucio como “*fort*” (foi embora). Em uma das ocasiões em que Freud presenciara o jogo do menino, este lançava um carretel preso a uma linha e o puxava de volta, como das outras vezes o lançamento era acompanhado pelo “*fort*”, mas ao puxar o carretel

¹⁴² No primeiro dualismo pulsional, Freud postula a noção de oposição entre a pulsão sexual e a pulsão de autoconservação. Segundo Garcia-Roza em, *Freud e o inconsciente*, essa ideia de oposição começa a perder força com a introdução do conceito de narcisismo. Se anteriormente a esse momento a libido era dada como uma energia de natureza sexual, mesmo que dessexualizada em seu objetivo, com as posteriores investigações sobre a psicose, Freud evidenciou a retirada do investimento libidinal, por parte da pulsão sexual, para o investimento da libido no próprio Eu, tornando-se libido narcísica. Este movimento enfraquece a oposição entre as duas pulsões, pois a exclusividade da libido como componente sexual é retificada por uma concepção de libido que pode atender tanto à pulsão sexual quanto as pulsões do Eu, dependendo apenas do direcionamento do investimento (GARCIA-ROZA, 1992, p. 109).

¹⁴³ Luiz Roberto Monzani, em *Freud: o movimento de um pensamento*, levanta a questão da radicalidade do “novo dualismo” pulsional e sua ruptura teórica nesse texto de 1920, tal como defendida pelos autores pós-freudianos. De fato, as alterações na teoria são contundentes e lançam luz às questões até então sem respostas. No entanto, segundo o autor, não se trata de uma continuidade ininterrupta desse pensamento, uma vez que as elaborações anteriores não desembocam diretamente no *Além do princípio do prazer*. Tampouco se trata de uma inversão total e inovadora no pensamento freudiano. Podemos perceber, pois, desde os primeiros textos de Freud, essa tendência do princípio de constância, do princípio do prazer e, mais tardiamente, do princípio de nirvana, em manter a um nível mínimo as quantidades de excitações. Está implícito nesses princípios, a ideia de que a pulsão de morte, se entendida como um fundamento, possui um teor negativo designado pelo empuxo ao nada (nirvana), à morte e ao inorgânico. Portanto, segundo o autor, trata-se de uma rearticulação dos conceitos com a teoria, na medida em que novas descobertas foram sendo adicionadas e desenvolvidas ao *corpus* da psicanálise (MONZANI, 1989, p. 232).

para si, saudava-o com um alegre “*da*” (“está aqui”). Freud interpretou esse jogo como uma reprodução da situação em que a mãe vai embora e retorna, porém, invertendo sua posição passiva, onde não podia controlar as ausências dela, para ativa, onde ele possuía o controle da situação. Além disso, é indubitável que as ausências da mãe não eram prazerosas, mas ao simular repetidamente essa situação dolorosa, a criança obtinha a finalidade da brincadeira, o retorno do carretel.

Contudo, Freud propõe outra interpretação para a brincadeira. Para o autor, a criança pode se satisfazer com a primeira parte da brincadeira, vingando-se da mãe por tê-la deixado sozinha. Assim, ela constrói uma satisfação de um impulso suprimido: ““Sim, vá embora, eu não preciso de você, eu mesmo a mando embora””¹⁴⁴. A inversão da posição passiva para a ativa durante a repetição, por meio das brincadeiras infantis, é uma forma das crianças elaborarem situações ou vivências que lhes causaram forte impressão. Ora, esse parece ser também o caso do exemplo dos sonhos dos neuróticos traumáticos deixado em suspenso por Freud. A repetição dos sonhos seria tal como no exemplo do *fort da*, uma tentativa de elaboração de uma impressão vivenciada? De certo modo, a repetição desprazerosa ainda obedece ao princípio do prazer, no primeiro caso a hipótese é a de um prazer masoquista e no segundo, o domínio da situação é o que causa a satisfação. Contudo, o interesse do psicanalista não parece se concentrar nessas questões especificamente, mas sim preparar o terreno para outra ideia, os exemplos citados sugerem que há algo além do princípio do prazer.

Para Freud, é a compulsão à repetição o que impele os indivíduos, nas mais diferentes situações, a repetirem determinada ação ou destino mesmo que não haja qualquer satisfação implicada. Segundo o psicanalista, ainda que livres da neurose, as pessoas podem vir a se encontrar inseridas em um “eterno retorno do mesmo.”¹⁴⁵

Mas para que a compulsão à repetição possa sobrepujar o princípio do prazer, ela deve ser anterior ao último, deve ser mais primitiva. Nesse sentido, Freud indaga sobre a relação entre a compulsão à repetição e a característica impulsiva da pulsão¹⁴⁶ para introduzir a ideia: “Um instinto seria um impulso, presente em todo organismo vivo, tendente à restauração de

¹⁴⁴ FREUD, 2010b, p. 174.

¹⁴⁵ Neste ensaio, *Além do princípio do prazer*, exemplos do cotidiano são citados pelo autor, dos quais podemos elencar alguns, tais como: uma mulher que casou três vezes e em todas elas teve que cuidar do marido no leito de morte; desfechos de amizade de um homem onde seus supostos amigos o traem; padrões de relacionamentos amorosos cujas etapas são sempre as mesmas até o término. Nas palavras do psicanalista: “Impressão bem mais forte nos produzem os casos em que o indivíduo parece vivenciar passivamente algo que esta fora de sua influência, quando ele apenas vivencia, de fato, a repetição do mesmo destino.” (FREUD, 2010b, p. 182).

¹⁴⁶ Observa-se que na língua portuguesa, a com-pulsão à repetição já implica a pulsão no trabalho da repetição, bem como a im-pulsão do *Trieb* indica a força motriz da pulsão.

um estado anterior [...]”¹⁴⁷. Eis aí o nexa entre o caráter impulsivo e a compulsão a repetição, para o autor, deve haver uma pulsão cujo direcionamento esteja voltado para essa tendência do organismo vivo à um estado anterior.

Esse estado anterior, ao qual Freud se refere, é o estado inorgânico da matéria, nas palavras do autor: “o objetivo de toda vida é a morte”¹⁴⁸. O argumento da especulação freudiana consiste na brevidade da vida primitiva, para a substância viva era fácil morrer e retornar ao seu estado inanimado. Com o desenvolvimento desses compostos químicos e o aumento de sua complexidade, formaram-se paulatinamente proteções contra influências externas e, conseqüentemente, um prolongamento do período de vida. Então, essa pulsão de morte visaria o retorno ao estado inorgânico, mas de modo natural, causado por influências internas. As pulsões de autoconservação e as sexuais continuariam a exercer seu papel protegendo o organismo vivo de ameaças externas e gerindo a manutenção da vida. Ainda, essa polaridade que permeia as pulsões poderia ser encontrada, por exemplo, no componente sádico da pulsão sexual. Freud sustenta que no estágio oral da organização sexual a libido narcísica move a pulsão de morte do Eu para o objeto, visando assim tanto sua destruição como sua posse. Por isso, nesses casos, a agressão do sadismo como expressão da pulsão de morte vem acompanhada do teor sexual ao qual está inserida.¹⁴⁹

A partir dessa última consideração, podemos perceber o amalgamento ao qual estão submetidas as duas pulsões. A pulsão de morte trabalha de forma silenciosa, ela não se deixa perceber facilmente, principalmente pelo fato de atuar de maneira conjunta à pulsão de vida, ou melhor, serve-se desta para atingir seus objetivos. Veremos mais adiante e, de modo mais detalhado, como pode ocorrer tal processo. O romance de García Márquez nos dará subsídios para refletir sobre esse problema, uma vez que para Freud, a hipótese da pulsão de morte preencha uma lacuna teórica de difícil asserção.

¹⁴⁷ FREUD, 2010b, p. 202. Sobre a questão da escolha de Paulo César de Souza pelo termo “instinto” para verter *Trieb*, ver a página 52 dessa dissertação.

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 204.

¹⁴⁹ Segundo Garcia-Roza em, *Introdução à metapsicologia freudiana*, a diferenciação qualitativa da pulsão nesse novo dualismo não se designaria por sua natureza, seja ela sexual ou não, por exemplo. Mas, tal diferenciação ocorreria nos modos de presentificação da pulsão no aparato anímico. Sobre estes modos que diferenciariam as pulsões no novo dualismo, o autor nos explica nos seguintes termos: “Se a pulsão se faz presente no aparato anímico promovendo e mantendo uniões, conjunções, ela é dita ‘de vida’; se ela se presentifica no aparato anímico disjuntivamente, ‘fazendo furo’, então ela é dita ‘de morte’” (GARCIA-ROZA, 1995a, p. 162).

2.2 Florentino e o embate entre Eros e Thanatos

Fundamentado o conceito de pulsão de morte, podemos retornar ao *Amor nos tempos do cólera*, partindo de uma indagação, cuja resposta está ausente no texto. Se por um lado é perceptível durante toda a narrativa o sofrimento de Florentino e sua busca em direção à Fermina Daza, por outro, em nenhum momento aquele se mostra com raiva ou rancor com relação a esta. A reação esperada, mesmo em um luto normal, seria a conversão de amor em ódio, muito comumente observada na maioria dos casos desse tipo, tal como nos lembraria Freud desde o texto de 1915, *As pulsões e seus destinos*. Antes, chama-nos atenção o silêncio sobre este sentimento na narrativa, ainda que ela se passe nos tempos do cólera, a cólera de Florentino não aparece. Por algum motivo Florentino não expressa a ambivalência do amor em seu extremo oposto, o ódio.

Podemos citar três situações críticas onde Florentino poderia expressar algum tipo de sentimento negativo com relação à Fermina Daza. A primeira, abordamos em páginas anteriores, trata-se do rechaço de Fermina na feira do Portal dos Escrivães, logo após seu retorno do exílio em Rioracha. Naquela ocasião Florentino havia ficado “à beira da loucura”¹⁵⁰, escreveu várias cartas de desespero e exigia alguma explicação de Fermina para a decisão tão repentina. No entanto o desespero era voltado para uma tentativa de entendimento do que ocorrera, não há indício ou sinal de raiva, revolta ou qualquer outro sentimento negativo para com sua pretendente.

Diferente da estupefação da primeira situação, na segunda, Florentino Ariza ficou prostrado diante da notícia do casamento de Fermina com um jovem médico. O personagem havia “perdido a fala e o apetite e passava as noites em claro chorando sem sossego”¹⁵¹. Transito Ariza, já o sabemos, providenciou uma “viagem medicinal” ou viagem do esquecimento para o filho, cujo ânimo rebaixado e o humor deprimido aparecem expressos durante a preparação para a viagem. Florentino preparava-se para embarcar no navio que o levaria para uma cidade distante, a fim de ocupar um cargo na empresa do tio, a pedido de sua mãe. O narrador o descreve da seguinte maneira: “Florentino Ariza, endurecido de tanto sofrer, assistia aos preparativos da viagem como um morto teria assistido às disposições tomadas para suas exéquias”¹⁵². A ocasião do casamento com outro homem encerra a concretização da perda de seu antigo amor. Florentino poderia dar vazão à sua frustração e ao

¹⁵⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 132.

¹⁵¹ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 171.

¹⁵² Ibid., p. 172.

desapontamento com relação a ela, mas não o faz. No lugar, sofre sua desgraça, sem força para reagir, prostrado como um morto.

Na terceira, Florentino avista Fermina na saída da missa, era a primeira vez que a via depois de quase dois anos em que esteve em lua de mel. Aparentava estar diferente, mais bela e com uma compostura adulta, também reparou que ela estava grávida de seis meses. Mas o que mais impressionou Florentino foi o fato de “que ela e o marido formavam um par admirável, e ambos manejavam o mundo com tanta fluidez que pareciam flutuar acima dos escolhos da realidade.”¹⁵³ O narrador descreve a reação do protagonista da seguinte forma: “Florentino Ariza não sentiu ciúme nem raiva, e sim um grande desprezo por si mesmo. Sentiu-se pobre, feio, inferior, e não só indigno dela como de qualquer outra mulher sobre a terra.”¹⁵⁴ Nessa passagem García Márquez deixa claro quais seriam os sentimentos de Florentino, e ao citar o ciúme e a raiva, pressupõe-se que seria compreensível se ele sentisse essas emoções, no entanto, ele não sente.

Antes de prosseguirmos com nosso argumento, abriremos um parêntese sobre estas três situações mencionadas. Segundo uma perspectiva freudiana, não seria natural uma reação imediata e positiva diante da perda. Em *Luto e melancolia*, vimos que deve haver certo tempo para o investimento da libido se reorganizar, seja em direção a novos objetos ou ao Eu. Todavia, nas circunstâncias em questão, o movimento pulsional parece estar estancado, o que redundava numa tendência para que se desencadeie um movimento de repetição. Não obstante, a negatividade – no sentido contrário de presença – das reações de raiva ou revolta que pontuamos como “normais” açula-nos a investigar esse tema, ainda que, como vimos, ele seja pouco explorado por García Márquez.

Há apenas uma passagem em que Florentino tenta esboçar algum indício de cólera, ainda que de maneira fantasiosa, ou seja, sem que a expressão de raiva encontre uma vazão externa. O trecho situa-se durante a viagem medicinal de Florentino. Lembremos que o personagem havia sido atacado, supostamente, por Rosalba. A partir disso, Florentino ficou entretido com Rosalba e as duas mulheres que a acompanhavam, tentando adivinhar quem tinha sido a autora do atentado. Mas após o desembarque delas, Florentino sentiu o peso da solidão e a lembrança de Fermina retorna com toda sua força. No excerto citado a seguir nosso protagonista fantasia as bodas de Fermina, e tomado de ciúmes, ele imagina o castigo de sua ex-pretendente:

¹⁵³ Ibid., p. 191.

¹⁵⁴ Idem.

*Rogaba a Dios que la centella de la justicia divina fulminara a Fermina Daza cuando se dispusiera a jurar amor y obediencia a un hombre que sólo queria para esposa como un adorno social, y se extasiaba en la visión de la novia, suya o de nadie, tendida bocarriba sobre las losas de la catedral con los azahares nevados por el rocío de la muerte, y el torrente de espuma del velo sobre los mármores funerarios de catorce obispos sepultados frente al altar mayor.*¹⁵⁵

A fantasia é breve e logo cede lugar à culpa pela sua produção. Em termos psicanalíticos, por um instante sua defesa vacila e o que vem à tona é um representante da pulsão de morte, no sentido de impulso agressivo e violento. Porém, mal a ideia surge e é rechaçada pelo Super-Eu, dando lugar à redenção de Fermina Daza: “uma vez consumada a vingança, arrependia-se da própria malvadez, e então via Fermina Daza levantando-se com seu alento de sempre, alheia mas viva, pois não conseguia imaginar o mundo sem ela.”¹⁵⁶ Diante disso, podemos observar um lampejo, um breve instante onde a fúria de Florentino encontra expressão e se converte na destruição do seu objeto de amor, ou seja, a pulsão de morte nesse momento encontra alguma representação.

Contudo, o fato deste ser o único momento em que Florentino consegue fazer emergir o seu sentimento de ódio, faz com que nos voltemos à indagação inicial. Por que Florentino não expressa o ódio, a raiva ou a revolta que as situações descritas anteriormente poderiam propiciar? E para onde seria direcionado esse ódio?

Antes de tentarmos responder a estas perguntas por meio da literatura de García Márquez, cabe uma ressalva com relação ao tema do ódio que parece ausente no texto.

Sobre o tema referido, Roland Gori em, *A lógica das paixões*, nos lembra do caso do “homem dos ratos”, ensaio clínico freudiano de 1909. Nesse texto, Freud pontua que “justamente esse amor intenso é condição para o ódio reprimido”¹⁵⁷. Em outras palavras, enquanto o amor intenso aparece e é identificado com facilidade, por outro lado, o ódio é reprimido ao inconsciente, o que garante a coexistência de ambos os sentimentos em sua ambivalência¹⁵⁸. A partir dessa premissa, entende-se que o amor não extingue o ódio, este

¹⁵⁵ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, P. 192. Tradução: “Rogava a Deus que a centelha da justiça divina fulminasse Fermina Daza quando se dispusesse a jurar amor e obediência a um homem que só a queria para esposa como um enfeite social, e se extasiava na visão da noiva, ou sua ou de ninguém, estendida de costas sobre as losas da catedral, a flor de laranjeira nevada pelo orvalho da morte, e a cascata de espuma do véu sobre os mármores fúnebres de quatorze bispos sepultados diante do altar-mor” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p.182).

¹⁵⁶ Idem.

¹⁵⁷ FREUD, S. Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”] (1909). In: _____. **Obras completas, volume 9:** Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910) , São Paulo: Companhia das Letras, 2016d, p. 40.

¹⁵⁸ Posteriormente, em *As pulsões e seus destinos*, Freud dedica uma parte desse artigo ao tema do amor e do ódio. O psicanalista chama a atenção para a característica ambivalente dos dois sentimentos, ou seja, a possibilidade de existência simultânea do amor e do ódio direcionados ao mesmo objeto; além da conversão de polaridade, de um para o outro. Isto quer dizer que, apesar de opostos, é possível uma coexistência entre eles ou,

último continua existindo em outro lugar, no inconsciente. No entanto, nos explica Freud, o amor intenso pode ser um indicador desse ódio reprimido, cuja expressão demanda, não apenas a formação reativa desse afeto, mas outras formas de manifestações.

Não obstante, importa-nos frisar, nesse momento, que a ausência de ódio dificulta a elaboração do luto, na maioria dos casos. Os sentimentos negativos são importantes na transição entre o amor e a indiferença, pelo desligamento da libido ao objeto. Freud, em *Luto e melancolia*, descreve esse embate entre o amor e o ódio, já adiantando de certa maneira sua ulterior construção teórica sobre as pulsões de vida e de morte:

Portanto, a característica de executar passo a passo o desligamento da libido deve ser atribuída igualmente ao luto e à melancolia, baseia-se provavelmente na mesma situação econômica e serve às mesmas tendências. [...] travam-se inúmeras batalhas em torno do objeto, nas quais ódio e amor lutam entre si, um para desligar a libido do objeto, o outro, para manter essa posição da libido contra o ataque.¹⁵⁹

A partir da citação acima, fica claro que o ódio possui esta função de des-ligamento entre o investimento e o objeto, o que facilitaria a transição entre os afetos. Poderíamos então, supor que a ausência de ódio em Florentino causa, entre outros fatores, uma dificuldade no desligamento entre a libido e o objeto e, com isso, a elaboração do luto é comprometida, tal como acompanhamos durante toda a narrativa.

No texto *O Eu e o Id*, Freud afirma que o ódio pode se configurar como uma das representações da pulsão de morte. No entanto, essa pulsão encontra dificuldades para realizar sua satisfação, se comparada com a pulsão de vida, cujo objeto para o investimento é mais maleável, ou seja, a satisfação pode ocorrer em *destinos* ou objetos diversos. Por isso, a pulsão de morte procura satisfazer-se em conjunto com Eros, daí o amálgama das pulsões e a ambivalência da relação amor-ódio. Freud exemplifica da seguinte forma:

De modo bem mais amplo, numa forma particular dessas satisfações, em que convergem todas as exigências parciais, livrando-se das substâncias sexuais, que são veículos saturados, por assim dizer, das tensões eróticas. A expulsão de matérias sexuais no ato sexual corresponde, em certa medida, à separação de soma e plasma germinal. Daí a semelhança entre o estado que segue a plena satisfação sexual e a morte, sendo que nos animais inferiores a morte coincide com o ato da procriação. Tais seres morrem na reprodução, na medida em que, após se excluir Eros mediante a satisfação, o instinto de morte fica livre para levar a cabo suas intenções.¹⁶⁰

em alguns casos, a conversão da prevalência de um sobre outro. Freud admite três formas de oposição do amar: 1) amar/odiar; 2) amar/ser amado; 3) amar e odiar/indiferença.

¹⁵⁹ FREUD, 2010, p. 191.

¹⁶⁰ FREUD, 2016d, p. 59.

No caso de nosso personagem, podemos observar a pulsão de vida atuando em seus relacionamentos fortuitos em quantidades exageradas, mas a pulsão de morte, por outro lado, não aparece, exceto no caso em que citamos anteriormente. Se levarmos em consideração os pressupostos freudianos, essa pulsão, mesmo quando aparentemente ausente, atua de maneira silenciosa em conjunto com a pulsão de vida. Seria plausível supor então, que a falta de expressão da pulsão de morte em Florentino ocorre justamente porque ela está presente, de maneira velada, na representação da pulsão de vida, ou seja, no comportamento donjuanesco¹⁶¹.

A satisfação de Eros pelo princípio do prazer nos casos amorosos de Florentino é clara. Contudo, o componente silencioso da pulsão de morte, cuja satisfação não pode ser vislumbrada tão facilmente, pode atuar de duas maneiras. A primeira, pela repetição um tanto quanto exagerada de seu “donjuanismo”, tema que será explorado adiante. A segunda, no caráter vingativo de seu comportamento sexual, cuja compensação tenta alcançar a traição de Fermina Daza por ter rechaçado seu amor. A partir daí, poderíamos pensar que cada “passarinha” arrebatada seria equivalente a um golpe desferido por Florentino contra aquela que o traía. Aqui podemos vislumbrar alguma semelhança com a lógica presente no caso do menino do *fort da*, cuja descrição realizamos anteriormente. Sob a interpretação de Freud, o sentimento de vingança expresso pelo bebê engendra uma satisfação de um impulso reprimido, quando efetuado o lançamento da mãe simbolizada pelo carretel. A raiva descarregada nesse movimento é traduzida pelo psicanalista como: “vá embora, eu não preciso de você”. De maneira análoga, a vingança de Florentino por ter sido “trocado” se concretizaria enquanto ele mantém relacionamentos paralelos com outras mulheres.

O desfecho trágico do caso de Florentino com Olímpia Zuleta nos lança alguma luz a essa hipótese. Nessa ocasião, nosso protagonista havia levado Olímpia Zuleta, uma mulher casada que enviava recados por meio de pombos-correios, a um barco de sua companhia. Como a embarcação estava em reforma, havia uma lata de tinta próxima ao leito do casal. Florentino então teve a ideia de escrever com o dedo sujo de tinta: “esta pomba é minha”¹⁶²; seguido de uma flecha apontando para o ventre de Olímpia. Esta, ao chegar a sua casa, esqueceu-se de retirar o gracejo feito pelo amante e despiu-se na frente do marido. O descuido resultou no assassinato de Olímpia, degolada pelo marido traído. Florentino soube do ocorrido dias depois, ao ler as notícias sobre o assassinato. De imediato, pensou nas cartas assinadas e

¹⁶¹ Cabe deixar claro que não estamos desconsiderando as proposições realizadas no capítulo I, sobre a insistente busca de Florentino em direção às representações da figura materna, mas sim, tentamos aprofundar o entendimento sobre esse mecanismo peculiar do personagem, sob outro aspecto.

¹⁶² GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 268. No original: “*Esta cuca es mía.*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 283).

na possibilidade de vingança do marido de Olimpia após cumprir sua pena, mas nem a ameaça de morte, nem o possível escândalo público, o abalou mais do que a “má sorte de que Fermina Daza viesse a saber da sua deslealdade”¹⁶³.

De todo modo, nessas passagens da narrativa, podemos perceber o temor de Florentino quanto ao conhecimento de suas atividades por Fermina. As deslealdades, ou traições, deveriam ficar em segredo para que Florentino mantivesse sua aparência de esposo fiel¹⁶⁴. No entanto, sublinhamos que a escolha do autor colombiano pelos termos “infidel”¹⁶⁵ e “deslealdade” sugerem uma traição cometida sucessivas vezes por Florentino. Infidelidade ou deslealdade que funcionariam, por assim dizer, como revanche contra o abandono realizado por Fermina Daza.

Se tal processo ocorre, o *leitmotiv* do comportamento donjuanesco de Florentino poderia ser compreendido, bem como a mencionada ausência de sentimentos negativos para com Fermina. A descarga dos impulsos destrutivos seria facilitada pela via do amor (Eros), o que deixaria sem operação outras expressões da pulsão de morte. Ainda uma vez, ratifiquemos que nossa interpretação não esgota os sentidos do romance, cuja apreensão está para além da psicanálise. Contudo, a releitura dessa parte d’*O amor nos tempos do cólera* sob o prisma do método psicanalítico ainda implica uma outra interpretação a ser explorada: a da compulsão à repetição.

Tal como afirmamos anteriormente, haveria duas possíveis formas de expressão da pulsão de morte em Florentino. Apresentamos há pouco, uma delas: a vingança ou ato compensatório de Florentino contra Fermina, pela lei de talião. A repetição configura uma outra possibilidade de expressão da pulsão de morte. Vamos a ela.

2.3 Do irrepresentável: O personagem em seu círculo do repetir

Na discussão anterior, destacamos a inoperância da expressão do sentimento de ódio pela via da pulsão de morte em Florentino, em razão da satisfação conjunta das duas pulsões, de vida e de morte. Demonstramos que a pulsão de morte, apoiada na pulsão de vida, concebe sua satisfação na compensação – com certo tom de revanche – que o comportamento Don

¹⁶³ Ibid., p. 269.

¹⁶⁴ Quanto a essa aparência de esposo fiel, Florentino sustentou-a até o fim. No final do romance, durante a viagem de navio, Fermina indaga Florentino a respeito de que “jamais ouvira dizer que ele tivesse tido uma mulher, uma que fosse [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 418). Ao que ele responde: “É que me conservei virgem para você” (Idem).

¹⁶⁵ Em outra passagem do romance, García Márquez refere-se à postura de Florentino perante suas atividades como: “esposo infiel mas tenaz, que lutava sem trégua para se libertar de sua servidão” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 245).

Juanesco proporciona ao personagem. No entanto, tal como antes mencionado, outro componente da pulsão de morte, a compulsão à repetição, se expressa na atuação de Florentino. Vem a propósito, nesse momento, uma digressão sobre este conceito na obra freudiana antes de examinarmos no romance a referida questão.

Desde o ensaio de 1914, *Recordar, repetir e elaborar*, Freud aponta a repetição como um fenômeno cuja existência, embora muito observada na clínica, não se limita apenas a ela, mas à própria vida psíquica. O esquecimento das vivências da infância, oriundo das defesas erigidas pelo recalçamento, impede a recordação desses eventos pelo sujeito. Por conseguinte, essas lembranças não estão disponíveis à consciência, mas são repetidas, de maneira inconsciente, por atuações na vida contemporânea dos indivíduos. Freud exemplifica esta compulsão à repetição, observada no tratamento psicanalítico:

O analisando não diz que se lembra de ter sido teimoso e rebelde ante a autoridade dos pais, mas se comporta de tal maneira diante do médico. Não se lembra de que sua investigação sexual infantil não o levou a nada, deixando-o perplexo e desamparado, mas apresenta uma quantidade de sonhos e pensamentos confusos, lamenta que nada dá certo para ele, e vê como seu destino jamais concluir um empreendimento.¹⁶⁶

A repetição reproduz uma vivência não elaborada e impedida de vir à recordação pelo trabalho das resistências. Trata-se de uma atuação não mediada pela linguagem, substituindo a simbolização desta, mas, simultaneamente, presentificando sua existência no inconsciente e na vivência atual.

Posteriormente, em *Além do princípio do prazer*, Freud introduz o trauma e a angústia na problemática da repetição.¹⁶⁷ Ao contrariar o princípio do prazer¹⁶⁸, o psicanalista afirma que a compulsão à repetição deveria ser anterior àquele, por isso ela pode sobrepujá-lo. No

¹⁶⁶ FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar. In: _____. **Obras completas, volume 10:** Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: (“O caso Schreber”): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913) / Sigmund Freud; – São Paulo: Companhia das Letras, 2010j, p. 200.

¹⁶⁷ De acordo com Luiz Roberto Monzani em, *Freud: o movimento de um pensamento*, a noção de trauma está sendo repensada por Freud em *Além do princípio do prazer*. A ideia de traumatismo psíquico, desde os *Estudos sobre a histeria*, envolvia a ruptura de uma barreira protetora, cuja função designa-se a proteger o aparelho mental dos estímulos externos. Até certo ponto, esta noção de trauma de origem externa persevera. Mas a partir de 1920 o efeito traumático no sentido econômico ganha relevo. Doravante, uma vez rompida a barreira, o aparelho psíquico mobilizará os contrainvestimentos (energia psíquica), com a finalidade de bloquear esse *quantum* de energia livre que havia invadido o aparelho, e, em seguida, vinculá-lo psiquicamente. Pode-se dizer, segundo Monzani, que o efeito traumático não consiste tanto no trauma como acontecimento externo, mas deriva da energia livre interna que não fora vinculada psiquicamente, resultando em sua livre dispersão pelo aparelho psíquico (cf. MONZANI, 1989, p. 179).

¹⁶⁸ Segundo o *Vocabulário de Psicanálise* de Laplanche e Pontalis, além da compulsão à repetição, há outro fator que pode sobrepujar o princípio do prazer, colocando-o fora de jogo. Trata-se dos casos de trauma, cujo intenso afluxo de energia livre demanda que o aparelho psíquico deixe de lado o princípio do prazer e priorize o processo de ligação dessas excitações oriundas do evento traumático. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1992, p. 526).

caso dos sonhos traumáticos, o desígnio da repetição seria uma tentativa de elaborar a situação do trauma sofrido no passado, pois naquele momento não havia uma preparação emocional para o indivíduo lidar com o evento. Em outras palavras, o fator da surpresa ou do susto acometido pela situação traumática dispararia uma quantidade de investimento, com a qual o aparato psíquico não estaria pronto para suportar. Consequentemente, a angústia gerada em tais sonhos, ao reviver repetidamente o evento traumático, seria uma tentativa de lidar com a intensidade do estímulo de maneira retrospectiva. Esse intenso *quantum* de energia livre não ligada pelo aparelho psíquico gera repetidamente a angústia proveniente do estado dos neuróticos traumáticos.

De maneira semelhante, Freud afirma que o conteúdo reprimido também impele à compulsão à repetição. Esta é uma das vias de escape das moções pulsionais oriundas do inconsciente sob o efeito repressor das resistências. Ademais, estes impulsos inconscientes, embora não ligados a uma representação, demandam sua entrada na consciência. Em consequência disso, as resistências do Eu tentam impedir a emergência clara daqueles impulsos, mas não impede que a repetição exerça a finalidade de uma saída alternativa para a pulsão não ligada, mantendo-a assim, fora do alcance do Eu. A compulsão à repetição se torna, então, o efeito do irrepresentável no corpo, da pulsão não ligada a uma representação e, por isto, impossibilitada de mirar um objeto. Isto significa que essa moção pulsional está fora da ordem simbólica, pois somente por meio da ligação com uma representação ela pode ser mediada pela linguagem¹⁶⁹.

No entanto, o argumento freudiano a respeito da repetição converge para a ideia da pulsão de morte, por meio da característica conservadora da pulsão, cujo impulso inerente tende “à restauração de um estado anterior”¹⁷⁰. A relação estabelecida por Freud entre a conservação e a repetição consiste na própria preservação da vida, cujos hábitos instintivos deveriam ser preservados (repetidos) para a manutenção das espécies de viventes. Sobre a tendência “à restauração de um estado anterior”, segundo o psicanalista, não se trata de uma busca imediata à morte, mas que o percurso desenvolvido até ela seja o mais natural possível. Importa-nos notar aqui o esforço de Freud em enfatizar a repetição como um comportamento básico, primordial dos seres vivos, presente desde as espécies mais arcaicas até o mais

¹⁶⁹ Por outro lado, ainda no ensaio *Além do princípio do prazer*, a repetição das brincadeiras pelas crianças principalmente após situações desagradáveis possuiria o escopo de lidar com essa situação invertendo sua posição de passiva para ativa. Ao realizarem esta inversão, elas conseguem obter um controle maior sob o acontecimento, tal como no caso do menino do *fort da*, por exemplo. Ou como nos exemplifica Freud, no caso em que uma criança que passou por um exame médico, submete outra criança, na brincadeira, ao mesmo exame. Os exemplos fornecidos pelas crianças não contradizem o princípio do prazer, pois a inversão da posição ativa-passiva também inverte a polaridade da situação desagradável (FREUD, 2010b, p. 175).

¹⁷⁰ FREUD, 2010b, p. 202.

primitivo desenvolvimento psíquico humano. Colocado nestes termos, Freud pode a partir daí, justificar a prevalência da repetição sobre o princípio do prazer.¹⁷¹

Realizada a digressão sobre o conceito de repetição na obra freudiana, podemos a partir de agora, abordar essa questão n' *O amor nos tempos do cólera* e analisar o processo subjetivo subjacente a ela em nosso personagem. Retomemos o romance com a imagem da feira livre descrita anteriormente no primeiro capítulo dessa dissertação.

Naquela ocasião, Fermina Daza retorna à sua antiga cidade após alguns anos exilada em Rioracha. Tal como afirmamos anteriormente, apesar de mantidas as correspondências entre o casal durante o período de reclusão, o reencontro não fora combinado. O acaso cuidou para que Florentino reencontrasse Fermina Daza no Portal dos escrivães, um espaço compartilhado entre o comércio de especiarias e os produtos de reputação duvidosa. Ademais, o Portal dos Escrivães, embora inapropriado para uma “deusa coroada”, também foi palco de muitas histórias de amor, registradas em cartas pelos escrivães de outrora.¹⁷² Gabriel García Márquez descreve-o da seguinte maneira:

Fermina Daza compartía con sus compañeras de colégio la idea peregrina de que El Portal de los Escribanos era un lugar de perdición, vedado, por supuesto, a las señoritas decentes. Era una galería de arcadas frente a una plazuela donde se estacionaban los coches de alquiler y las carretas de carga tiradas por burros, y donde se volvía más denso y bullicioso el comercio popular. El nombre le venía de la Colonia, porque allí se sentaban desde entonces los calígrafos taciturnos de chalecos de paño y medias mangas postizas, que escribían por encargo toda clase de agravio o de súplica, alegatos jurídicos, tarjetas de congratulación o de duelo, esquelas de amor en cualquiera de sus edades. No era de ellos, desde luego, de quienes le venía la mala reputación a aquel mercado fragoso, sino de mercachifles más recientes que ofrecían por debajo del mostrador cuantos artificios equívocos llegaban de contrabando en los barcos de Europa, desde postales obscenas y pomadas alentadoras, hasta los célebres preservativos catalanes con crestas de iguanas que aleteaban cuando era del caso, o con flores en el extremo para que desplegaran sus pétalos a voluntad del usuario.¹⁷³

¹⁷¹ De acordo com Mezan em *Freud: a trama dos conceitos*, o pai da psicanálise promove a repetição como fundamento da pulsão por meio do que chamou de “especulação”. No entanto, esse teor biologizante da especulação freudiana sobre o retorno ao inorgânico parece ser motivado pela própria natureza da pulsão, que deve estar aquém do psíquico. Nas palavras de Mezan: “O constante apelo de Freud à biologia, no *Além do princípio do prazer*, sugere um esforço para ultrapassar o meramente psicológico, e talvez mesmo a dimensão inicial do metapsicológico, tal como se apresentava nos artigos de 1915” (MEZAN, 2006, p. 259).

¹⁷² Florentino Ariza, seguindo essa tradição, também escrevia cartas àqueles que não tinham condições de fazê-lo (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 208).

¹⁷³ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 136-137. Tradução: “Fermina Daza compartilhava com suas companheiras de colégio a idéia estranha de que o Portal dos Escrivães era um lugar de perdição, vedado é claro, às senhoritas decentes. Era uma galeria de arcadas diante de um largo onde paravam os carros de aluguel e as carretas de carga puxadas por burros, e onde se tornava mais denso e ruidoso o comércio popular. O nome lhe vinha dos tempos da Colônia, porque ali se sentavam desde então os calígrafos taciturnos, de paletós de lã e meias mangas postiças, que escreviam por profissão toda classe de documentos a preços de pobre: requerimentos de agravo ou de súplica, arrazoados jurídicos, cartões de cumprimentos ou de luto, missivas de amor em qualquer das suas idades. Não era dos escrivães, diga-se logo, que vinha a má reputação daquele mercado fragoso, e sim de bufarinheiros mais atuais, que ofereciam por baixo do balcão os muitos artificios equívocos que chegavam de

Como vimos acima, este local de perdição não era o mais indicado às senhoritas de boa índole, devido ao comércio de produtos imorais. Entretanto, não apenas os artigos de luxúria, mas a variedade de especiarias e mercadorias importadas inscrevem em si os encantos e mistérios do mundo. A fascinação proporcionada em sua primeira compra na feira – além dos múltiplos sabores, cores e aromas – deixou Fermina como que absorvida por aquela atmosfera. Florentino rompe esse encanto, essa vontade de viver em Fermina, ao abordá-la de surpresa, ao pé do ouvido, dizendo-lhe: “Este não é um bom lugar para uma deusa coroada”¹⁷⁴.

A partir daí, quem toma um susto maior é Florentino, ao ser rechaçado sem clemência pela antiga namorada. Tal como destacamos anteriormente, o impacto da notícia, sem qualquer aviso prévio da parte de Fermina, e sem uma preparação emocional do protagonista, causa nele uma reação desesperada, cujo efeito García Márquez define como: “à beira da loucura”¹⁷⁵. Podemos supor que, diante da intensidade do susto provocado pelo infortúnio, Florentino Ariza produz um *quantum* de energia, cuja elaboração é dificultada pela falta de representantes que signifiquem o evento vivenciado. Há então algo do irrepresentável produzido no momento do trauma, não somente pela sua intensidade, mas por remeter à situação de desamparo, aquela que Freud concebe como a separação mãe-bebê decorrente do nascimento. Esta primeira vivência, comparável a um perigo de morte ou de aniquilação, torna-se o modelo de traumas posteriores na vida de um sujeito. Ao mesmo tempo, sabemos que para nosso personagem perder Fermina seria equivalente a perder a própria vida, haja visto o investimento emocional depositado nessa relação, bem como a intensidade do sentimento que ele nutria pela antiga namorada. Ademais, naquele momento tão esperado do reencontro, havia demasiada expectativa por uma recepção positiva por parte dela. Por isso, podemos conjecturar que a produção de energia não-ligada naquele momento seria proporcional à intensidade de investimento emocional depositado momentos antes do fatídico reencontro.

De acordo com o que discutimos há pouco, podemos conceber o investimento não-ligado oriundo do trauma como pulsão de morte, cujo destino incide na atuação em forma de repetição. A fim de diminuir a angústia acionada pela pulsão de morte –energia não ligada – a

contrabando nos navios da Europa, dos postais obscenos às pomadas tônicas e até aos célebres preservativos catalães com cristas de iguanas que pulsavam quando era o caso, ou com flores na extremidade para que soltassem pétalas de acordo com a vontade do usuário.”(GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 129-130).

¹⁷⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 130.

¹⁷⁵ Ibid., p. 131.

repetição surge como tentativa retrospectiva de lidar com o evento traumático. Por esta razão, Florentino tenta preencher o desamparo em que se vê imerso desde então, repetindo compulsivamente suas relações fugazes. Contudo, um detalhe importante a ser considerado nestas repetições seria o fato de Florentino sempre inverter a posição da situação sofrida no momento traumático, da passividade para a atividade. Ou seja, após ser repudiado por Fermina Daza, Florentino sempre, ou pelo menos na maioria das vezes, procurava ficar com a última palavra quando dos términos de suas relações, posicionando-se como ativo, ao invés de sofrer passivamente. Há uma passagem no romance em que o narrador cita o efeito do impacto que a ocasião do rompimento com Fermina infundira em Florentino. A cena sucede na casa de Sara Noriega, cujo relacionamento com Florentino já datava cinco anos. Após uma breve discussão com Florentino, Sara Noriega repele-o e ele é obrigado a se retirar. A fim de resguardar o pouco de orgulho que ainda lhe restara, saiu sem insistir:

Desde que fue rechazado por Fermina Daza, Florentino Ariza había aprendido a reservarse siempre la última decisión. [...] había pasado por encima de todo aun en los negocios más sucios del amor, con tal de no concederle a ninguna mujer nacida de mujer la oportunidad de tomar la decisión final.¹⁷⁶

O excerto acima nos oferece uma ideia de como Florentino enfrentava suas situações de rompimento. Embora, tal como no caso exposto, não fosse sempre que Florentino conseguisse ser o agente do término, pode-se perceber que ele fazia o possível para ocupar uma posição ativa. Trata-se, pois, do efeito do choque sofrido pelo repúdio de Fermina, cuja atuação consiste na repetição como forma de elaboração daquela vivência sofrida passivamente.

Até esse ponto, a leitura da teoria freudiana da pulsão de morte e sua expressão na compulsão à repetição vêm ao encontro da repetição atuada por Florentino no romance. No entanto, nossa intenção é interrogar esse viés teórico a partir dos acontecimentos narrados por García Márquez. Dito de outra maneira, de que modo a narrativa nos permitiria vislumbrar, na conduta do personagem o seu giro em círculo, ou, mais diretamente, a questão da repetição tal com concebida nos textos freudianos?

Decerto, podemos vislumbrar um limite encontrado na conjectura teórica a que remontamos há pouco, a qual está vinculada à atuação conjunta das pulsões de vida e de morte. Se por um lado, a última se sobrepõe à primeira, não há possibilidade de retificação da

¹⁷⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 263. Tradução: “Desde que foi repudiado por Fermina Daza, Florentino Ariza aprendera a ficar sempre com a última palavra. [...] tinha passado por cima de tudo mesmo nos negócios mais sujos do amor, com o fim de não conceder a nenhuma mulher nascida de mulher a oportunidade da última palavra” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 249).

condição de Florentino ante o desamparo da perda, porquanto a pulsão de vida, em sua função simbolizante, proporcionaria uma saída saudável ao luto. Isso, no entanto, não ocorre. Por outro lado, tal como afirmamos anteriormente, a supremacia da pulsão de morte atua pela repetição na sombra desses representantes. Não obstante, a questão que surge diz respeito ao caráter disjuntivo da pulsão de morte, que deveria exercer seu papel sobre as representações existentes des-ligando o vínculo entre elas, a fim de que algo novo surgisse, ou seja, propiciando o desvinculamento entre a pulsão e o investimento objetal (Fermina). Ao invés disso, a compulsão à repetição como expressão da não representação petrifica Florentino na relação com Fermina Daza, o que impede a circulação do desejo. A disjunção da pulsão com seu representante demandaria o sentimento de ódio, a fim de auxiliar a elaboração do luto e, por conseguinte, a ação de Eros. Porém, como vimos no subitem anterior, Florentino não desenvolve esse sentimento por Fermina, descarregando essa carga de sentimentos negativos de outra forma.

Essa conjuntura teórica que acabamos de explicitar refere-se a grande parte da trajetória de Florentino. Porém, um fragmento do romance pode lançar luz à questão do aspecto disjuntivo da pulsão de morte. Se este não atua sobre o vínculo entre Florentino e Fermina, podemos observar sua atuação sobre outro relacionamento de nossa personagem. Na cena em questão, Florentino percebe que o relacionamento de cinco anos com Sara Noriega o faz se sentir bem, conquanto nesse período nunca tenha abandonado a atividade de “caçador solitário”. Essa percepção sobre o bem-estar proporcionado por esse relacionamento já longo incita nele o incremento da procura por outras “passarinhas”:

La relación con Sara Noriega fue una de las más largas y estables de Florentino Ariza, aunque no fué la única que él mantuvo en aquellos cinco años. Cuando comprendió que se sentía bien con ella, sobre todo en la cama, pero que nunca lograría sustituir con ella a Fermina Daza, se recrudieron sus noches de cazador solitario, y se las arreglaba para repartir su tiempo y sus fuerzas hasta donde le alcanzaran.¹⁷⁷

A partir da passagem citada acima, percebemos o aumento da compulsão à repetição, no momento em que Florentino começa a vislumbrar uma possibilidade de recomeço (atuação da pulsão de vida por meio da ligação do investimento ao objeto). Ele se sente bem no relacionamento estável que já datava cinco anos e, a partir daí, surge uma possibilidade de

¹⁷⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 264. Tradução: “A relação com Sara Noriega foi uma das mais longas e estáveis de Florentino Ariza, embora não fosse a única que manteve naqueles cinco anos. Quando compreendeu que se sentia bem com ela, sobretudo na cama, mas que jamais conseguiria substituir Fermina Daza por ela, recrudesceram suas noites de caçador solitário, e dava um jeito de repartir seu tempo e suas forças para que bem rendessem” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 249-250).

superar a perda de Fermina Daza. No entanto, ao perceber esse movimento de Eros, a compulsão à repetição é intensificada e, com isso, o desenvolvimento da relação – simbólica – com Sara Noriega é prejudicado. Em outras palavras, o movimento de compulsão à repetição é acionado no momento em que se inicia alguma elaboração, conseqüentemente, o efeito disso é a disjunção entre a pulsão e a representação objetal, o que resulta na anulação dessa tentativa de simbolização e possível saída ao luto. Florentino fica então estagnado na repetição, devido à prevalência da pulsão de morte sobre a de vida.

A situação de nosso personagem não se altera até a tão esperada morte de Juvenal Urbino, marido de Fermina. Somente a partir de então, o comportamento do protagonista começa de fato a sofrer mudanças: abre-se para ele a possibilidade de reconciliação com a recente viúva.

Seguindo a narrativa, assistimos, primeiro, o corte no relacionamento com América Vicuña, uma adolescente de quatorze anos que viera de uma cidade do interior para estudar no internato, sob os cuidados de Florentino. Nessa época, era o único e último caso de Florentino, cujo desfecho iniciou-se assim que os sinos dobraram por Juvenal Urbino.¹⁷⁸ A partir de então, América continuou a passar os finais de semana com Florentino, mas sem a intimidade de outrora. O afastamento imposto por Florentino à jovem estudante era necessário, pois ele nutria sentimentos por ela e sabia que invariavelmente aquela relação não poderia continuar se sustentando. Foi o que ele tentou lhe comunicar no final de semana seguinte ao Pentecostes: “sem deixar de olhá-la, disse de repente: – Vou me casar”¹⁷⁹. América Vicuña respondeu-lhe sem se afetar: “– Está brincando – disse. – Os velhinhos não se casam”¹⁸⁰. Ainda, na volta ao internato, o ancião e a jovem percorreram “a cidade várias vezes no automóvel de capota arriada para que ela fosse se acostumando à ideia de que ele era seu tutor, e não mais seu amante.”¹⁸¹ Nessa passagem o narrador deixa clara a intenção de Florentino, cuja organização começa a apontar na direção de Fermina; daí que ele necessite posicionar-se, e recolocar América Vicuña em seu lugar original. De todo modo, podemos considerar este o fim da lista de Florentino, pois ela já não possuía a função à qual era

¹⁷⁸Juvenal Urbino falece justamente num domingo de Pentecostes. Apesar de parecer sombrio, era um acontecimento necessário e que Florentino esperou por mais de meio século. Ademais, o fato do acontecimento ocorrer nesta data, suscita uma impressão de um acontecimento divino, uma graça alcançada por Florentino. No cristianismo, o Pentecostes representa a celebração da descida do espírito santo sobre os apóstolos. Isto é, um dia sagrado, de celebração e de “inspiração do espírito Santo sobre os fiéis”. Expressão esta utilizada por García Márquez ao longo do romance, quando algum personagem age de maneira demasiadamente convicta, resoluto, ele age “inspirado pela graça do espírito santo” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 68).

¹⁷⁹ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 357.

¹⁸⁰ Idem.

¹⁸¹ Idem.

destinada: dar forma à compulsão à repetição, e por isto, o comportamento donjuanesco encerra-se.

Nem América Vicuña, nem nenhuma outra mulher seria necessária na vida de Florentino Ariza senão, Fermina Daza. O abandono da repetição vem acompanhado de uma necessidade de amparo feminino, mas sem o contato sexual de que outrora era acompanhado. Exploremos esse desenvolvimento na sequência da narrativa.

Na noite do velório de Juvenal Urbino, Florentino, numa avaliação impetuosa, reitera seu amor incondicional à Fermina Daza, segundo a qual aquela oportunidade, tão aguardada, jamais se repetiria. Esse momento, notemos, conecta-se com o início do romance, fechando a circularidade antes deixada em aberto, visto que o romance começa pelo fim, com a morte de Jeremiah de Saint-Amour e Juvenal Urbino, no mesmo dia, para então retroceder aos anos de juventude dos personagens de maneira cronológica.¹⁸² Após a reiteração dos votos de amor eterno de Florentino, no fim do velório do médico, Fermina o expulsa da residência cega de raiva. Este segundo rechaço causou um abatimento em Florentino que durou por duas semanas de agonia. Durante esse período, a lembrança da mãe – Trânsito Ariza – irrompeu na psique do personagem que, aliás, dorme então em sua cama: “cuja alcova conservava intacta, e onde costumava dormir para se sentir menos só nas poucas ocasiões em que a *solidão* o inquietava.”¹⁸³ Notemos que o quarto da mãe nesse excerto alude ao aconchego materno, buscado nos momentos de desamparo. Indo mais além, a imagem metafórica do quarto remete ao útero materno, a um retorno à segurança que o corpo da mãe proporcionava.

A fim de acalantar o desamparo, Florentino procurou refúgio na casa de Prudência Pitre, uma viúva com quem se relacionou em outros tempos, mas dessa vez com a intenção de receber apenas o acolhimento. Beberam vinho do porto e comeram pão caseiro, Florentino “continuou falando no passado, nas boas lembranças do passado que eram seu tema único há tanto tempo, mas ansioso por encontrar no passado um caminho secreto para desabafar”¹⁸⁴. Prudência Pitre queria saber o porquê da visita, depois de tantos anos sem vê-la e àquela hora da noite, disse: “Isso a gente só faz quando procura alguém com quem chorar”¹⁸⁵. Diante do perigo da revelação de seu segredo, nosso personagem bate em retirada. Nessa passagem,

¹⁸² Cabe assinalarmos esse ponto, onde morrem duas formas de amor opostas à de Florentino, para dar início a deste último. Se, como dissemos anteriormente, o casal Juvenal Urbino e Fermina Daza constituíam um matrimônio clássico burguês, Jeremiah de Saint-Amour (Santo amor) representava um amor narcísico, ele amava a si mesmo, e suicidou-se para não atingir a velhice, pois esta para ele era o fim da vida. Para Florentino, por outro lado, era o começo. Assim, duas concepções de amor morrem no mesmo dia, abrindo caminho para a concepção de Florentino: o amor como possibilidade de vida.

¹⁸³ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 356.

¹⁸⁴ Ibid., p. 355.

¹⁸⁵ Ibid., p. 356.

podemos perceber a mudança de postura de Florentino, uma vez que a necessidade de amparo emocional já não tem por extensão a busca de prazer sexual.

Na terceira semana, o protagonista recebe uma carta de Fermina, contendo todos os impropérios e ofensas a que tinha direito. Ele a toma como uma chance de reatar a relação e apagar a má impressão causada no dia do velório. Doravante, escreve para ela uma resposta, mas sem responder diretamente às suas injúrias. Florentino enviou não apenas essa resposta, mas durante um ano inteiro foram enviadas reflexões sobre a vida, a morte, a velhice, oriundas do seu não publicado Secretário dos enamorados.

Durante esse período, o protagonista não procurou retomar o antigo hábito de “caçador solitário”. A única com quem manteve um contato sexual foi Andréia Varón, “apenas para não perder a regularidade do amor.”¹⁸⁶ Mas com esta era diferente: “de todas da lista era a única que vivia de seu corpo”¹⁸⁷. Podemos perceber nessa passagem que aqui há apenas o contato sexual com a cortesã, sem o afeto que, por exemplo, sentia por América Vicuña. Esta, após o afastamento infligido pelo seu tutor, tentou seduzi-lo sem sucesso, no entanto, notemos que diante da oportunidade surgida, Florentino mantém seu posicionamento sem se render à provocação da jovem. Vejamos esse excerto:

*Una tarde de sábado, Florentino Ariza la encontró tratando de escribir a máquina en su dormitorio, y lo hacía bastante bien, pues estudiaba mecanografía en el colegio. [...] Florentino Ariza se inclinó sobre su hombro para leer lo que escribía. Ella se turbó con su calor de hombre, su aliento entrecortado, el perfume de su ropa, que era el mismo de su almohada. Ya no era la niña recién llegada que él desnudaba pieza por pieza con engañosas de bebé: primero estos zapatitos para el osito, después esta camisita para el perrito, después estos calzoncitos de flores para el conejito, y ahora un besito en la cuquita rica de su papá. No: ahora era una mujer hecha y derecha a la que le gustaba llevar la iniciativa. Siguió escribiendo con un solo dedo de la mano derecha, y con la izquierda buscó a tientas la pierna de él, y lo exploró, lo encontró, lo sintió revivir, crecer, suspirar de ansiedad, y su respiración de viejo se volvió pedregosa y difícil. Ella lo conocía: a partir de ese punto él iba perder el dominio, se le desarticulaba la razón, quedaba a merced de ella, y no había de encontrar los caminos de regreso hasta no llegar al final. Lo fue llevando de la mano hasta la cama, como a un pobre ciego de la calle, y lo descuartizó presa por presa con una ternura maligna, le echó sal a su gusto, pimienta de olor, un diente de ajo, cebolla picada, el jugo de limón, una hoja de laurel, hasta que lo tuvo sazonado en la fuente y el horno listo a la temperatura justa. No había nadie en la casa. Las sirvientas habían salido, y los albañiles y los carpinteros de la reconstrucción no trabajaban los sábados: tenían el mundo entero para ellos dos. Pero él salió del éxtasis al borde del abismo, le apartó la mano, se incorporó, dijo con voz trémula: - Cuidado, no tenemos cauchitos.*¹⁸⁸

¹⁸⁶ Ibid., p. 364.

¹⁸⁷ Ibid., p. 334.

¹⁸⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 384. Tradução: “Uma tarde de sábado, Florentino Ariza a encontrou escrevendo a máquina no seu quarto de dormir, e bastante bem, pois estudava datilografia no colégio. [...] Florentino Ariza se inclinou sobre seu ombro para ler o que escrevia. Ela se perturbou com seu calor de homem, seu alento entrecortado, o perfume de sua roupa, que era o mesmo de seu travesseiro. Não era mais a menina recém-chegada que ele despia peça por peça com gracinhas de bebê: primeiro estes sapatinhos para o ursinho,

A passagem citada acima desvela-nos um Florentino não mais dominado pela necessidade de satisfação imediata da pulsão ou do desejo – a satisfação parece agora ser passível de adiamento – e tampouco pela repetição obsessiva que outrora exercia sua soberania. Notamos, assim, se seguimos o fio desta leitura freudiana do romance, uma diminuição na atuação da pulsão de morte – no embate entre as pulsões – e um aumento da pulsão de vida, o que resulta numa possível retificação e direcionamento do sujeito para uma efetiva mudança. Além disso, também na não se verifica a compulsão à repetição paralisadora e sem sentido, tal como enunciada pelo narrador nessa passagem: “não sabia mais dizer se seu costume de fornicar sem esperanças era uma necessidade da consciência ou simples vício do corpo”¹⁸⁹. A antiga compulsão parece ceder lugar, nesse momento, à dedicação exclusiva para tornar feliz Fermina Daza.

Tampouco há, após a morte de Juvenal Urbino, a necessidade de revanche com relação à Fermina Daza, cuja discussão promovemos anteriormente. Florentino sai vitorioso do conflito edípico, cujo posicionamento, naquele triângulo amoroso, era o de terceiro excluído. A partir daí, livre do obstáculo que lhe obstruía o caminho, ele agora está pronto para reatar com a recém-viúva, tal como foram as várias viúvas que passaram por sua vida, inclusive sua mãe, Trânsito Ariza, modelo paradigmático de amparo feminino, e cuja busca é tão cara para o personagem. Eis um quadro que clama ainda uma vez pela incursão em textos freudianos.

2.4 A Fragmentação do sujeito e a sutura da fantasia

Vimos no subitem anterior o embate entre as pulsões de morte e de vida, bem como a prevalência de uma sobre a outra e seus respectivos efeitos sobre Florentino Ariza. A seguir, abordaremos a questão da fantasia e sua relação com o trauma, procurando vislumbrá-lo tal

depois esta blusinha para o cachorrinho, depois estas calcinhas de flores para o coelhinho, e agora um beijinho na pombinha linda do papai. Não: agora era uma mulher feita e direita e que gostava de tomar a iniciativa. Continuou escrevendo com um só dedo da mão direita, e com a esquerda pegou às apalpadelas a perna dele, bateu, encontrou, sentiu-o reviver, crescer, suspirar de ansiedade, e sua respiração de velho se tornou áspera e difícil. Ela o conhecia: a partir desse ponto ele ia perder o domínio, sua razão se desarticulava, ficava à sua mercê, e não encontraria os caminhos da volta sem chegar ao final. Ela o foi levando pela mão até a cama, como se fosse um pobre cego da rua, e o trinchou bocado a bocado com uma ternura maligna, pôs sal a seu gosto, pimenta de cheiro, um dente de alho, cebola picada, o suco de limão, uma folha de louro, até que ficou temperado na travessa diante do forno pronto na temperatura exata. Não havia ninguém em casa. As criadas tinham saído, os pedreiros e carpinteiros não trabalhavam aos sábados: tinham o mundo inteiro para eles dois. Mas ele saiu do êxtase à beira do abismo, afastou a mão dela, se recompôs, disse com voz trêmula: – Cuidado, não temos camisinhas” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 365.)

¹⁸⁹ Ibid., p. 216.

como ocorre esse processo em Florentino Ariza. Esforço interpretativo, lembremos ainda uma vez, que jamais esgota as possibilidades de sentido que emanam da experiência concreta, no caso, o texto literário.

Tudo o que foi interpretado e teorizado até este momento de nosso estudo aponta para a ideia de um sujeito fragmentado, cindido em sua unidade, tal como afirmáramos no primeiro capítulo dessa dissertação. Após o advento da Psicanálise, não há como deixar de lado os aspectos inconscientes que exercem grande influência sobre a subjetividade. Nesse sentido, pretendemos apontar algumas passagens do romance nos quais essa ruptura da unidade do sujeito irrompe e é explorada pelo autor. Contudo, antes de nos debruçarmos sobre a narrativa em si, problematizemos a relação entre o trauma e a fantasia na teoria psicanalítica.

Nos primórdios da psicanálise Freud se depara com uma relação de oposição entre o trauma e a fantasia na equivalência entre realidade e imaginação, respectivamente. Em um primeiro momento, o psicanalista acredita que o trauma gerado na infância constituía-se como fator preponderante na etiologia da histeria. O trauma identificado por meio da hipnose deveria ser ab-reagido com a finalidade de catarse do afeto ao qual estava relacionado. No entanto, anos mais tarde, a hipótese da “teoria da sedução” como explicação geral para a etiologia da histeria é abandonada, e o papel da fantasia ganha espaço na teoria psicanalítica *in statu nascendi*.¹⁹⁰ Os relatos das pacientes não eram eventos ocorridos durante a infância,

¹⁹⁰ As primeiras investigações de Freud sobre a histeria apontavam para uma etiologia cujo fator preponderante, relatado pelas pacientes, envolvia um trauma sexual na infância, vivenciado de maneira passiva (sedução). Esta cena seria esquecida e posteriormente resgatada, após a puberdade, por meio de outra situação, cujos traços associativos pudessem evocar a primeira. Em *Contribuição à história do movimento psicanalítico*, Freud nos conta que naquele período, ainda “sob influência da teoria traumática da histeria, relacionada a Charcot, inclinamo-nos a tomar por verdadeiros e etiologicamente significativos os relatos dos pacientes que faziam remontar seus sintomas a vivências sexuais passivas na primeira infância – expresso cruamente, à sedução” (FREUD, 2012a, p. 259). De acordo com Peter Gay, paulatinamente, Freud se deu conta de que sua hipótese era um tanto problemática. Não seria concebível que tantos adultos cometessem abuso contra crianças. Além disso, ao generalizar a etiologia das neuroses, ele deveria colocar o pai como abusador, inclusive o dele, e isso lhe parecia ser uma ideia absurda (GAY, 1989, p. 101). Ao colocar em dúvida a veracidade da cena narrada por suas pacientes, Freud abre caminho em direção à criação fantasmática, ao papel da fantasia e da sexualidade infantil na etiologia da histeria. Por fim, cabe ressaltar que embora a hipótese de sedução tenha sido descartada, o que de fato foi abandonado foi a veracidade do relato da histórica, em prol de uma construção destituída de fundamentos fáticos. Por outro lado, tal como assinala Laplanche citando os *Três ensaios*, não deixa de haver um certo tipo de sedução, muito diferente do abuso, durante os cuidados maternos ao lactante. Nas palavras de Freud: “O trato da criança com a pessoa que a assiste é, para ela, uma fonte incessante de excitação e satisfação sexuais vindas das zonas erógenas, ainda mais que essa pessoa - usualmente a mãe - contempla a criança com os sentimentos derivados de sua própria vida sexual: ela a acaricia, beija e embala, e é perfeitamente claro que a trata como o substituto de um objeto sexual plenamente legítimo” (FREUD, 1992, p. 203). Monzani em, *Freud: o movimento de um pensamento*, corrobora essa posição. Para o autor, apoiado em Freud, é por meio dos gestos simples como o toque ou o atrito entre o corpo da mãe e do bebê, que a criança introjeta os fantasmas e o desejo da mãe. Nisto constitui-se a sedução, ao mesmo tempo real pelo fato de ser vivenciada, mas inconsciente, pois é apreendida neste registro pela criança e pela mãe. Desse encontro entre desejo e fantasia na relação mãe/criança que culminará a sexualidade do adulto, e o alicerce sob o qual a subjetividade irá se estabelecer. Assim, Monzani questiona essa radicalização do abandono da teoria da sedução, para ele o que ocorre de fato é uma retificação

mas uma fantasia imaginada. A partir dessa retificação, a fantasia passa a ser articulada com os futuros conceitos que surgiriam posteriormente. Por exemplo: o Complexo de Édipo, a sexualidade, o sintoma e o recalque. Ademais, a noção de fantasia é ampla e serve aos diversos modos de funcionamento do psiquismo. Pode ser entendida como ideias conscientes/inconscientes associadas a determinados temas, ocorrendo de forma voluntária ou involuntária. Segundo Garcia-Roza, em *Freud e o inconsciente*, essa virada na teoria foi o que permitiu a Freud a descoberta da sexualidade infantil e, conseqüentemente, todo o desenvolvimento posterior da psicanálise. Sem a refutação da teoria da sedução, a etiologia da histeria continuaria condicionada a um acontecimento traumático real¹⁹¹.

Desde *A interpretação dos sonhos*, Freud enfatiza a relação estreita entre a fantasia e as demandas de satisfação pulsional do sujeito. E o faz postulando que na imaginação dos autores literários e dos leitores – cuja não conformidade com a vida os faz transcender para além dela –, no devaneio ou no sonho diurno/noturno, ou na via das formações sintomáticas é sempre o desejo que está implicado na trama da fantasia.

Marco Aurélio Coutinho Jorge em *Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan*, nomeia os textos do período de 1906 a 1911 como: “ciclo da fantasia”. Segundo o comentador, nesse período, são várias as obras cujo tema da fantasia é abordado, como se fossem capítulos de uma única obra sobre o tema. Elenquemos os mais importantes: *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*, *O escritor e a fantasia*, *Fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade*, *O ataque histérico*, *Teorias sexuais infantis*, *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental*.

Neste último texto, datado de 1911, Freud nos fornece uma metapsicologia da fantasia. O artigo inicia sua reflexão a partir da constatação do afastamento de um fragmento da realidade nos neuróticos devido à ação da repressão. Esse processo obedece ao princípio de prazer-desprazer, cujo objetivo visa à manutenção de uma homeostase, ou seja, manter o aparato psíquico longe do desprazer oriundo dos estímulos internos e externos. Freud o explica da seguinte maneira:

Ao introduzir o processo de repressão na gênese das neuroses pudemos discernir esse nexos. Os neuróticos dão as costas à realidade por considerá-la – no todo ou em parte – insuportável. O tipo mais extremo desse afastamento da realidade aparece em alguns casos de psicose alucinatória, nos quais se procura negar o acontecimento que provocou a loucura (Griesinger). Mas, na verdade, todo neurótico faz o mesmo

dessa hipótese teórica no pensamento freudiano, ao levarmos em consideração o papel da fantasia e da sexualidade infantil. (MONZANI, 1989, p. 53)

¹⁹¹ Garcia-Roza, 1992, p. 94-95.

com algum fragmento da realidade. E assim nos defrontamos com a tarefa de investigar, em seu desenvolvimento, a relação do neurótico e do próprio ser humano com a realidade, desse modo admitindo, no corpo de nossas teorias, a significação psicológica do mundo externo real.¹⁹²

Na sequência, o psicanalista menciona o processo primário e sua relação com o princípio do prazer, o que culmina na retirada (repressão) do que é desprazeroso:

É fácil distinguir a tendência principal a que estes processos primários obedecem; ela é designada como princípio do prazer-desprazer (ou, mais sinteticamente, princípio do prazer). Tais processos se empenham em ganhar prazer; daqueles atos que podem suscitar desprazer a atividade psíquica se retira (repressão).¹⁹³

Em seguida, Freud retoma a ideia desenvolvida na *Interpretação dos sonhos*, sobre a identidade perceptiva, cuja função consiste em satisfazer de modo alucinatório as necessidades internas que perturbam o bebê. Contudo, a necessidade persiste e a alucinação não consegue atender completamente as demandas internas. Essa insuficiência faz com que o sujeito se volte para o mundo exterior. Então, nesse momento, o princípio de prazer que dominava o aparato psíquico é substituído pelo princípio de realidade. Os órgãos dos sentidos ganham importância fundamental nessa mudança, pois conferem acesso ao mundo externo, bem como a atenção que visa percebê-lo. Além disso, seria necessário o registro de tais percepções da realidade, tarefa realizada pela memória. De acordo com Freud, o juízo imparcial toma lugar da repressão nesse funcionamento, resolvendo se determinada ideia constitui parte da realidade ou não e comparando-a com o que fora armazenado na memória. Esse teste de realidade possuiria a função de verificar os fatos do mundo externo apreendidos pela consciência. Quando a busca pela satisfação deixa de ser interna e passa a depender do exterior, a atividade de pensamento surge para suportar a suspensão da descarga da tensão dos estímulos e, conseqüentemente, efetuar o adiamento da ação¹⁹⁴. Da renúncia do prazer envolvido nesse processo, uma parte da atividade de pensamento resultará no que Freud conceitua como fantasia:

Com a introdução do princípio de realidade, dissociou-se um tipo de atividade de pensamento que permaneceu livre do teste da realidade e submetida somente ao princípio do prazer. É a atividade da *fantasia*, que tem início já na brincadeira das

¹⁹² FREUD, S. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico. In: _____. **Obras completas, volume 10:** Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: (“O caso Schreber”): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). São Paulo: Companhia das Letras, 2010k, p. 109-110.

¹⁹³ Ibid., p. 111.

¹⁹⁴ A descarga motora era imediata quando apenas o princípio de prazer operava.

crianças e que depois, prosseguindo como *devaneio*, deixa de lado a sustentação em objetos reais.¹⁹⁵

O que há em comum nos textos desse período, como salientamos a pouco, “é que a fantasia representa a busca de satisfação da pulsão que se acha submetida ao princípio do prazer”¹⁹⁶. Freud postula, assim, o papel da fantasia como suporte do desejo nas variadas formas de satisfação da pulsão, mas principalmente quando esta última não ocorre.

No entanto, tal como nos esclarece o autor no ensaio de 1908, a fantasia nunca está completamente separada da realidade exterior. Certo contato é mantido entre a fantasia e os conteúdos da realidade, mas de forma distorcida, uma vez que o fantasiar atende ao que fora frustrado ou negligenciado ao sujeito. Freud se expressa nestes termos: “Pode-se dizer que somente a pessoa insatisfeita fantasia, jamais aquela feliz. Desejos não satisfeitos são as forças motrizes das fantasias, e cada fantasia é uma realização de desejo, uma correção da realidade insatisfatória.”¹⁹⁷ Nesse ensaio, Freud pontua que o mundo próprio criado pela imaginação da criança e, externalizado nas brincadeiras, encontra apoio “nas coisas palpáveis e visíveis do mundo real”.¹⁹⁸ Assim também o é para o adulto, que substitui o brincar pelo devaneio, sem que suas aspirações concretas sejam deixadas de lado, pelo contrário, elas ganham forma e realização no exercício da fantasia. Freud esclarece:

Portanto, o indivíduo em crescimento para de brincar, aparentemente renuncia ao ganho de prazer que retirava da brincadeira. Quem conhece a vida psíquica do ser humano, porém, sabe que nada é tão difícil para ele quanto renunciar a um prazer que já experimentou. Na verdade, não podemos renunciar a nada, apenas trocamos uma coisa por outra; o que parece ser uma renúncia é, na realidade, uma formação substitutiva ou um sucedâneo. Assim, também a pessoa em crescimento quando para de brincar, apenas abandona o apoio em objetos reais; em vez de *brincar*, ela *fantasia*.¹⁹⁹

Nas *Conferências Introdutórias à Psicanálise*, mais especificamente, na conferência XXIII, o autor retoma a relação entre fantasia e trauma na formação do sintoma. No entanto, o trauma aqui não é entendido como um evento de grande intensidade e perigo para a vida e nem como o fora na teoria da sedução, momento em que a gravidade do trauma sexual era determinante. Nessa conferência, o sentido proposto pelo psicanalista é o de uma vivência, que pode até ser cotidiana, mas cujos efeitos são traumáticos. O exemplo fornecido pelo autor

¹⁹⁵ FREUD, 2010k, p. 114-115.

¹⁹⁶ JORGE, M. A. C. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan**, vol. 2: a clínica da fantasia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 69.

¹⁹⁷ FREUD, 2015c, p. 330.

¹⁹⁸ Ibid., p. 327.

¹⁹⁹ Ibid., p. 328.

é o do desmame, cuja satisfação outrora atribuída ao leite materno, posteriormente, pode gerar repugnância ao se consumir laticínios, devido ao efeito traumático decorrente dessa vivência de separação. Em outras palavras, o conflito psíquico instaurado a partir da vivência traumática (desmame), causa o repúdio *a posteriori*, quando o sujeito entra em contato com um elemento que remete àquela satisfação anteriormente frustrada.

A análise do sintoma desvela essas vivências da infância. Porém, o problema colocado por Freud se situa na inconstância da veracidade de tais cenas infantis. Segundo o psicanalista, não há uma regularidade na ocorrência dessas cenas, seja ela um acontecimento imaginado, seja um acontecimento real, ou até mesmo uma mistura de ambas. Nas palavras do autor:

Na realidade, pode-se demonstrar que as lembranças infantis construídas ou lembradas em análise são, algumas vezes, indubitavelmente falsas, outras vezes, absolutamente verdadeiras e, outras ainda – ou na maioria das vezes –, uma mescla de lembranças verdadeiras e falsas.²⁰⁰

Interessa-nos sublinhar esse trecho, pois aqui há um entrelaçamento entre o real do trauma e a realidade psíquica da fantasia.²⁰¹ A construção da imagem da vivência infantil na psique do sujeito utiliza as duas matérias-primas amalgamadas, por assim dizer, sem que isso resulte num impasse. Pelo contrário, o fato de alguns elementos que constituem a lembrança infantil serem falsos, não invalida a legitimidade da construção dessa vivência, como produção psíquica do sujeito:

Também elas têm uma espécie de realidade; é e permanece sendo fato, afinal, que essas fantasias foram criadas pelo próprio doente, e seu significado para a neurose não se faz menor por ele não as ter vivido no âmbito da realidade. Se não se apresentam dotadas de realidade *material*, essas fantasias decerto revelam realidade *psíquica*, e pouco a pouco aprendemos que, *no mundo das neuroses, a realidade psíquica é a decisiva*.²⁰²

As vivências, sejam elas traumáticas ou não, engendram consequências na subjetividade. No entanto, no trecho citado, Freud chama a atenção para a forma como o

²⁰⁰ FREUD, 2014, p. 488.

²⁰¹ Elisabeth Roudinesco ao abordar o tema da fantasia em *Dicionário de psicanálise*, remete-nos ao texto de 1915, intitulado: *Comunicação de um caso de paranoia que contradiz a teoria psicanalítica*. Segundo a autora, neste escrito, Freud introduz o conceito de “fantasia originária” para designar as formações fantasísticas, cujos temas perpassam a cena da relação sexual parental, a castração, à sedução, entre outras. Ainda, de acordo com a psicanalista francesa, Freud parece estar interrogando a origem dessas “fantasias originárias” a partir de uma hipótese filogenética, ou seja, elas estariam aquém da história individual do sujeito. Essa hipótese de herança filogenética, na esteira de Roudinesco, pode ser vislumbrada, por exemplo, no mito da horda primitiva, em *Totem e Tabu*. (PLON; ROUDINESCO, 1998, p. 225).

²⁰² *Ibid.*, p. 489-490.

sujeito elabora esses eventos em consonância com a construção de suas fantasias²⁰³. Nesse sentido, os efeitos de determinada vivência infantil dependem mais de um trabalho psíquico a ser assimilado sobre ela e por cada sujeito, do que pelo trauma em si²⁰⁴. Por isto, a existência imaginária da cena primária no sujeito prescinde presenciá-la na realidade; na verdade, ela pode ser construída a partir de elementos diversos.²⁰⁵

Sem perder de vista essas considerações a respeito da fantasia e sua relação com o trauma na psicanálise, podemos a partir de agora perscrutar o modo pelo qual a narrativa de Gabriel García Márquez responde às questões referentes ao papel da fantasia inserida na subjetividade de Florentino.

2.5 A travessia da fantasia a bordo da “Nova Fidelidade”

Vimos no primeiro capítulo dessa dissertação, a passagem em que Florentino viaja de navio para uma cidade distante, onde iria ocupar um cargo na empresa de seu tio, a pedido de Trânsito Ariza. O intuito do afastamento era apaziguar o sofrimento causado pela notícia do casamento de Fermina Daza com Juvenal Urbino, o que concretizava permanentemente a perda da ex-pretendente. Duas fantasias desse excerto nos chamam a atenção: a fantasia de aniquilamento por meio de um castigo divino sobre Fermina Daza; e a fantasia da cena primária.

A primeira, como sublinhamos anteriormente, Florentino roga um castigo àquela que escolheu outro como marido, num casamento de conveniência tipicamente burguês, em detrimento ao amor. Ele fantasia essa cena de castigo divino, imaginando a morte da noiva no

²⁰³ O comentário de Laplanche e Pontalis no *Vocabulário de Psicanálise*, ressalva a recusa de Freud em conceber a fantasia dividida entre “uma concepção que faria da fantasia uma derivação deformada da recordação de acontecimentos reais fortuitos, e outra concepção que não concederia qualquer realidade própria à fantasia e não veria nela mais do que uma expressão imaginária destinada a mascarar a realidade da dinâmica pulsional” (LAPLANCHE; PONTALIS, 1992, p. 170). Ambas podem ser concebidas como fantasia, e demonstram a extensão do termo na utilização freudiana. Segundo os autores, a extensão do termo compreende diversos níveis: 1) os sonhos diurnos, cenas, episódios, romances ficções que o sujeito forja na vigília; 2) fantasia inconsciente, às quais o indivíduo pode ou não torná-la consciente; 3) Mais ligadas ao desejo inconsciente na formação do sonho; 4) A relação estabelecida entre a fantasia e os demais processos psíquicos, tais como a conexão entre o material do devaneio diurno e o núcleo inconsciente do sonho. Destarte, Freud vê um ponto privilegiado da fantasia na passagem entre os sistemas psíquicos, por exemplo, o recalque e o retorno do recalçado (Ibid., p. 170-171).

²⁰⁴ Cabe esclarecer que o texto mencionado é do ano de 1917. Apenas em 1920 o trauma adquire os contornos da pulsão de morte, tal como discutido no subitem anterior, no ensaio: *Além do princípio do prazer*. Contudo, independente da formulação dos efeitos do trauma intenso (quantum de energia livre) e sua associação com a pulsão de morte, a questão da fantasia com efeito traumático permanece sem alterações, pois é ela quem fornece suporte à possibilidade de resignificação do trauma (simbolização por meio da ligação entre energia livre e representação).

²⁰⁵ Um exemplo disso é a fantasia da cena primária, cuja construção deriva tanto de elementos psíquicos em contato com a realidade exterior, como as vivências do Complexo de Édipo, quanto de elementos da realidade material, tais como a observação da relação sexual de animais (FREUD, 2010b).

altar. Esta é uma das raras expressões de ódio que afloram no personagem. A pulsão de morte encontra satisfação por meio de uma representação na qual se apóia; a fantasia, consciente, mas involuntária, oferece suporte ao desejo de vingança. O texto fala por si:

*Rogaba a Dios que la centella de la justicia divina fulminara a Fermina Daza cuando se dispusiera a jurar amor y obediencia a un hombre que sólo quería para esposa como un adorno social, y se extasiaba en la visión de la novia, suya o de nadie, tendida bocarriba sobre las losas de la catedral con los azahares nevados por el rocío de la muerte, y el torrente de espuma del velo sobre los mármores funerarios de catorce obispos sepultados frente al altar mayor.*²⁰⁶

Nessa passagem, não se trata apenas da realização do desejo – satisfação da pulsão – de exterminar a noiva, *sua* ou de *ninguém*, mas, de uma tentativa de juntar os estilhaços de seu Eu, decorrentes da destruição de sua fantasia de amor com Fermina Daza. É por meio da fantasia de aniquilamento que Florentino tenta se reestruturar, eliminando o objeto da fantasia para, com isso, elaborar o real traumático, cujo impacto o dilacera. Sobre este desejo de morte do outro durante um processo de separação, Roland Gori, em obra mencionada anteriormente, diz o seguinte:

A separação tenta colocar um termo a este movimento que excede os limites através de uma morte real, imaginária ou simbólica do outro, daquilo que ele representa. Começa então o trabalho de luto e o sepultamento do objeto sagrado, por sua vez dedicado ao sacrifício. Esse sacrifício pode se operar na cena psíquica: “Você não existe mais para mim” e “Eu me esqueço de você”.²⁰⁷

A solução final do luto seria o esquecimento, a indiferença, não sem antes passar pela via do ódio. É justamente esse o movimento que a psique de Florentino parece encenar nessa fantasia de aniquilamento, porém sem sucesso, como veremos a seguir. O protagonista não consegue sustentar tal imagem de aniquilamento e o sentimento de culpa o faz retificar a fantasia de pronto: “*Sin embargo, una vez consumada la venganza, se arrepentía de su propia maldad, y entonces veía a Fermina Daza levantándose con el aliento de intacto, ajena pero viva, porque no le era posible imaginarse el mundo sin ella.*”²⁰⁸

²⁰⁶GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 192-193. Tradução: “Rogava a Deus que a centelha da justiça divina fulminasse Fermina Daza quando se dispusesse a jurar amor e obediência a um homem que só a queria para esposa como um enfeite social, e se extasiava na visão da noiva, ou sua ou de ninguém, estendida de costas sobre as lousas da catedral, a flor de laranjeira nevada pelo orvalho da morte, e a cascata de espuma do véu sobre os mármores fúnebres de quatorze bispos sepultados diante do altar-mor” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p.182).

²⁰⁷GORI, 2004, p. 36.

²⁰⁸GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 193. Tradução: “No entanto, uma vez consumada a vingança, arrependia-se da própria malvadez, e então via Fermina Daza levantando-se com seu alento de sempre, alheia, mas viva, pois não conseguia imaginar o mundo sem ela.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 182).

Notemos, em primeiro lugar, que a satisfação dessa pulsão pela fantasia não pôde perdurar por muito tempo. Aniquilar Fermina é aniquilar a falta. Por isso, não é possível imaginar um mundo sem ela, nos diz o narrador. Para Florentino, um mundo sem Fermina é um mundo sem desejo e, portanto, sem fantasia, pois, como vimos, elas estão intrinsecamente relacionadas. A resolução do luto por meio da simbolização, em direção ao esquecimento e a indiferença, apenas seria possível se houvesse o desvinculamento da libido ao seu objeto. Vimos no primeiro capítulo que isso não ocorre, todavia, é a esperança e, porque não chamar de fantasia, de reatamento com Fermina que irá nortear toda a trajetória de Florentino, dando sustentação ao seu desejo, afinal: “recuperar Fermina Daza foi o objetivo único de sua vida”²⁰⁹.

Em segundo lugar, na primeira parte da fantasia de aniquilamento, Florentino sente um êxtase ao ver a imagem de Fermina fulminada pelo raio divino. Há nesse prazer um componente sádico, oriundo da pulsão de morte, como sabemos.²¹⁰ Além disso, outro termo que nos permite sugerir essa fantasia como sádica, é utilizado por García Márquez na sequência: malvadez. A malvadez percebida por Florentino revela o sentimento de culpa sobre a face do arrependimento sentido na consumação da vingança, e, onde há culpa, há ação do Super-Eu. Esta instância psíquica irá reprimir a ideia da morte de Fermina, por considerá-la imoral (malvadez). Do contrário o sentimento de culpa e o arrependimento não se manifestariam, nem dariam origem à continuação da cena, o ressuscitamento. A retificação da fantasia proporciona alívio e afasta a cena do castigo divino da consciência. Uma vez que a fantasia de aniquilação fracassa e é recalçada pelo Super-Eu, outra fantasia, dessa vez mais amena, irrompe em sua consciência:

*A veces se consolaba con la certidumbre de que en la embriaguez de la fiesta de bodas, y aun en las noches febriles de la luna de miel, Fermina Daza había de padecer un instante, uno al menos, pero uno de todos modos, en que se alzara en su consciencia el fantasma del novio burlado, humillado, escupido, y lechara a perder la felicidad.*²¹¹

²⁰⁹ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p.215.

²¹⁰ No texto, *O problema econômico do masoquismo*, Freud conceitua o sadismo e o masoquismo como oriundos da pulsão de morte. O primeiro constitui-se como parte dessa pulsão que foi externalizada nos objetos e colocada a serviço da função sexual. O segundo permanece como um resquício, e internamente, liga-se a libido, bem como têm seu próprio ser como objeto. (FREUD, 2011d, p. 192).

²¹¹ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p.193. Tradução: “Às vezes, se consolava com a certeza de que na embriaguez da festa de bodas, e até nas noites febris da lua-de-mel, Fermina Daza havia de padecer um instante, um ao menos, mas um de todas as maneiras, em que se ergueria em sua consciência o fantasma do noivo burlado, humilhado, cuspidor, o que a faria perder a felicidade” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 182).

Nesse excerto, parece-nos que o desejo contido na fantasia refere-se menos à perda de felicidade que Fermina poderia padecer ao lembrar-se do antigo namorado, do que à possibilidade, mínima que fosse, dela se lembrar de Florentino no meio do casamento, o que conferiria a ele alguma importância. No entanto, temos nessa representação fantasmática uma diminuição significativa da violência em relação à fantasia anterior. Aqui o fantasma, digamos assim, se contenta em estragar a festa de Fermina pelo menos por um momento.

Outro elemento que chama a atenção na leitura desse trecho é o termo “noivo burlado”, o que nos remete diretamente ao Don Juan, cuja principal prática era burlar as donzelas que lhe apeteçiam. Contudo, a situação aqui é inversa, Florentino está mais identificado com as mulheres enganadas por Don Juan. Embora a situação seja muito diferente, já que Fermina não age como o personagem de Tirso de Molina. No entanto, o abandono sentido por Florentino, pode ser equivalente, ao das mulheres enganadas pelo conquistador: a imagem sentida é a mesma. É dessa imagem de noivo humilhado, cuspidor e abandonado que Florentino pretende se livrar, como dissemos anteriormente, de modo a nunca mais sofrer a humilhação do noivo burlado.

Um último ponto sobre essa passagem do romance. Podemos notar que a fantasia está evoluindo, ela parece ter uma direção. Primeiro, a cena da cerimônia de casamento, cujo resultado aniquilou Fermina. Em seguida, outra fantasia dá continuidade aos ritos matrimoniais, a festa de bodas e a imagem da noiva lembrando com certo pesar, de Florentino. Consequentemente, a próxima fantasia, de acordo com a sequência lógica de acontecimentos, irá culminar na cena da noite de núpcias. García Márquez não entra em detalhes quanto à intimidade do casal imaginada por nosso protagonista, todavia, deixa claro que Florentino visualizou todas as etapas da lua de mel, repetidas vezes:

*Había despertado a las cinco de la mañana, como despierta el condenado a muerte en la madrugada de la ejecución, y em todo el sábado no había hecho nada más que imaginar minuto a minuto cada una de las instancias de la boda de Fermina Daza.*²¹²

Apesar da concisão, a narrativa transmite-nos a sensação desesperadora de um condenado diante de um terror sem representação, um terror de morte. Entretanto, esse terror toma forma numa construção imaginária que permite a Florentino visualizar a cena de seu tormento. Ademais, o devaneio se estendeu o dia todo, inclusive com uma lentidão explícita e

²¹² GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p.193-194.. Tradução: “Despertara às cinco da manhã, como desperta o condenado à morte na madrugada da execução, e em todo o dia nada fizera além de imaginar minuto a minuto cada uma das fases das núpcias de Fermina Daza.” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 183).

carregada (minuto a minuto), digna de uma verdadeira tortura. Se a fantasia de aniquilamento possuía um teor sádico, parece-nos agora que a fantasia das núpcias é masoquista, pois o objeto da dor é o próprio sujeito.

Mas entre a primeira fantasia e essa última, temos a fantasia da festa de bodas funcionando como uma transição entre o sadismo e o masoquismo. Notemos que nessa transição, Florentino é o noivo burlado, esquecido por Fermina Daza. Constrói-se, assim, uma imagem de desamparo e de humilhação, próprias de um funcionamento com traços masoquistas. Não obstante, a construção dessa imagem de fracasso somada àquela da imoral aniquilação, geram um conflito com o Ideal do Eu, cujas rígidas exigências morais e idealizações a que aspira não são atendidas devidamente. A partir daí, abre-se o caminho para a fantasia da noite de núpcias, cuja atuação do Super-Eu sádico incide na punição do sujeito, pelo fato deste não corresponder à imagem esperada pelo modelo do Ideal do Eu. Contudo, outros motivos podem ser atribuídos à fantasia da noite de núpcias, além dos mencionados a pouco: o conhecimento sexual e os conteúdos edípicos.

No primeiro capítulo, tratamos dessa passagem do romance, cuja representação alude à cena primária. Nela, Florentino ocupa a posição de terceiro excluído da tríade edípica, perante o casal Fermina-Juvenal. Naquele momento, apontamos o ataque a Florentino, realizado por Rosalba, como fundamental na fantasia da cena primária, devido à intensidade da experiência sexual inédita ao nosso personagem. No entanto, esse conhecimento sexual despertou conteúdos edípicos inconscientes, tal como observamos no surgimento da fantasia em questão. Esses conteúdos edípicos, irão se ligar às fantasias do casamento e seus prolongamentos, atingindo assim a fantasia da noite de núpcias. É por meio desta última, que o Super-Eu sádico castiga Florentino, fazendo-o assistir a cena de núpcias, o que equivale – metaforicamente – à cena primária de seus próprios pais, tal como observamos no primeiro capítulo. Temos então uma via de mão dupla. Por um lado o Super-Eu sádico pune Florentino, tanto pelo não atendimento do modelo estabelecido pelo Ideal do Eu, quanto pela evocação do desejo edípico inconsciente impresso na imagem da noite de núpcias. Por outro, o masoquismo voltado ao Eu, simultaneamente, frui a visualização da cena proibida e reivindica a aplicação do castigo, ou seja, o próprio castigo se torna uma espécie de satisfação. Dessa forma, supre-se as demandas do Super-Eu sádico e do masoquismo, pois ambos são produtos da pulsão de morte, o que as posiciona para além do princípio do prazer, não obedecendo à lógica deste.

A fantasia, por sua vez, oferece suporte ao desejo e à satisfação do par sádico/masoquista. Apesar da fantasia da cena primária e das fantasias do casamento de

Fermina constituírem-se como construções imaginadas, podemos observar como elas possuem efeitos traumáticos *a posteriori*, sem que, de fato, tenham ocorrido como trauma vivenciado. O resultado dessa construção fantasística é o efeito traumático oriundo da pulsão de morte que, embora amalgamada à pulsão de vida, carrega em si uma parte irrepresentável. Por essa razão, a imagem construída não precisa ser real, ela possui sua própria realidade psíquica tão impactante quanto a realidade do trauma.

Consideramos importante nos debruçarmos sobre essa sequência de fantasias, pois elas revelam um funcionamento de tamponamento sobre as fissuras do sujeito diante de seus conflitos, dos embates entre as diversas instâncias que governam o psiquismo. A seguir, selecionamos outra passagem, na qual o sujeito vivencia a sustentação de sua fantasia ruir, revelando assim, as cisões de sua subjetividade.

Voltemos ao domingo de Pentecostes, na parte final do romance. Nesse momento, há uma passagem em que a fantasia é rompida de modo abrupto, diferente daquele encadeamento progressivo de fantasias, como vimos há pouco. Esse trecho ocorre da seguinte maneira: Florentino e América Vicuña tomavam o carro para voltar ao internato, onde América ficaria o resto da tarde. No entanto, Florentino estava curioso para saber quem havia morrido, pois havia ouvido, pouco tempo antes, os sinos dobrarem em sinal de um luto na cidade. Além disso, não era costume badalar os sinos da catedral por qualquer finado, mas apenas por pessoas muito importantes, figuras da alta sociedade. Nosso personagem dirige sua pergunta ao motorista, que lhe respondeu: “– É por aquele médico da pastora de cabras”²¹³. Florentino havia esperado essa notícia a vida inteira, mas, em vez de sentir a “comoção do triunfo”²¹⁴, tal como tantas vezes imaginara em suas insônias, foi sacudido por um golpe de terror: “a lucidez fantástica de que ele podia ser o morto por quem tocavam os sinos.”²¹⁵ Em primeiro lugar, a lucidez fantástica à qual se refere García Márquez rompe com a alienação do sujeito; ela se contrapõe à fantasia, se esta for entendida como máscara ou maquiagem da realidade. Com efeito, é fantástica essa lucidez revelada pelo autor, que exhibe a nudez escondida por detrás da fantasia em que o sujeito vivencia a realidade.

Em segundo lugar, nesse excerto, o encontro com o real é tão repentino que não há tempo hábil para levantar nenhuma defesa. Poderíamos dizer, de maneira metafórica, que este acontecimento inesperado escancara as fissuras da subjetividade do sujeito cindido, bem

²¹³ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 340. No original: “– *Es por el médico ese de la chivera*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 359).

²¹⁴ *Ibid.*, p. 340

²¹⁵ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 341. No original: “*la lucidez fantástica de que lo mismo habría podido ser él por quien tocan a muerto.*” (GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 359).

como revela a falta de domínio da razão, em relação ao próprio Eu. Por um breve momento, Florentino não distingue por quem os sinos dobram, por mais que ele tenha fantasiado esse momento diversas vezes e de diferentes maneiras; o gozo, como satisfação da pulsão, extrapola a preparação psíquica para o evento. Em outras palavras, o que está diante de Florentino escapa ao campo do simbólico, não é inteligível, está para além do princípio do prazer, é o lugar do não-sentido, o umbigo do sonho. O retorno do reprimido emerge imediatamente, pelo desejo edípico de morte de Juvenal Urbino, con-fundido com o terror que o invade. Se para Freud o sujeito alucina o desejo, temos nessa passagem a satisfação do desejo alucinando o sujeito. Não se trata aqui de questionar a identidade perceptiva descrita na *Traumdeutung*, mas de assinalar o furo na sustentação da subjetividade em seu abrupto encontro com o real. O efeito alucinatório exhibe o não-sentido desse lugar inconsciente, dessa falha na cadeia de significantes.

Se a realidade tal como a conhecemos é mediada pela fantasia, a notícia da morte de Juvenal, recebida por Florentino, vem a romper essa mediação. Rompe a fantasia com a qual Florentino está imerso em seu desejo, desejo de morte do outro. Há um excesso produzido nessa satisfação instantânea, cuja mediação da fantasia não deu conta. Por isso é Florentino quem morre, mesmo que por um instante, morre ao se aproximar de um gozo absoluto, um gozo de morte.

A fim de contextualizar nosso próximo recorte, realizaremos uma breve digressão em torno de alguns acontecimentos do romance, dando continuidade na narrativa e direcionando-nos ao seu encerramento.

O falecimento de Juvenal Urbino infundiu novas esperanças e novos tormentos em Florentino. O segundo rechaço efetuado por Fermina como resultado da abordagem canhestra de nosso personagem na noite do velório não apagaram seu ânimo. Ele passou um ano escrevendo à recém-viúva reflexões sobre a vida, a morte, o amor e a velhice sem receber nenhuma resposta durante um período considerável. Apesar disso, decidiu comparecer à missa de um ano de falecimento de Juvenal e lá recebeu da viúva o agradecimento pelo comparecimento. De fato, Fermina estava agradecida, não apenas pela presença de Florentino na missa, mas pelas cartas que ele havia lhe enviado, pois elas a ajudaram a suportar o luto. Duas semanas depois Florentino arriscou fazer uma visita à Fermina, e a partir daí, tornou-se uma rotina semanal para ambos. No início, as visitas possuíam um tom formal, as lembranças do passado causavam incômodo, principalmente para ela. Florentino por sua vez, se esforçava para agradar e, com algum tato, tentava avançar na relação com temas relacionados ao passado comum a ambos. No entanto, essa estratégia não funcionaria; e logo ele entenderia

que o certo seria concentrar-se não nas lembranças do passado, mas nas possibilidades abertas no presente em direção ao futuro. Florentino continuou frequentando a residência de Fermina durante quatro meses e o clima entre eles se tornou mais amigável. O filho de Fermina apoiava as visitas, que acalentavam a solidão de sua mãe. Outra a reação da filha, que, mais perspicaz, criticou as reuniões, percebendo-as com malícia, o que gerou um desentendimento entre as duas. Somado a isso, um jornal sensacionalista intitulado *A Justiça*, divulgou um suposto caso extraconjugal entre Juvenal Urbino e Lucrécia del Real del Obispo, amiga de Fermina Daza. O jornal também publicou sobre os negócios ilícitos de Lorenzo Daza, pai de Fermina. Esses dois acontecimentos a aniquilaram emocionalmente, suscitaram um desgosto com a vida. Quando o momento oportuno se desenhou, explodiu o seu desabafo:

*– Lo que quisiera es largarme de esta casa, caminando, derecho, derecho, derecho, y no volver más nunca – dijo. – Vete en un buque – dijo Florentino Ariza. Fermina Daza lo miró pensativa. – Pues fíjate que podría ser – dijo*²¹⁶

E assim foi. Florentino e Fermina embarcaram juntos no navio da C.F.C., chamado Nova Fidelidade. De fato, há um recomeço para ambos, para Fermina, tratava-se de se desligar dos escândalos envolvendo o pai e o marido, das mentiras e omissões que ambos lhe haviam escondido e do desentendimento com a filha. Para Florentino, como acompanhamos, a mudança tem início com a morte de Juvenal Urbino e vai se desenvolvendo até embarcar no navio, ponto onde estava prestes a concretizar sua paixão de juventude.

Encerramos essa digressão para, a partir de agora, nos concentrarmos nos recortes das imagens do fim do romance, e, sobretudo, no que virá a ser essa Nova Fidelidade em Florentino Ariza. Como ele reagirá diante da iminência de sua realização?

Logo no primeiro dia de viagem, vislumbramos uma alteração visceral na conduta externa do nosso personagem. Ele havia abandonado o antigo modo sombrio de se vestir, substituindo-o por uma forma mais amena, transmitindo leveza em seu existir. O narrador nos informa, pelos olhos de Fermina, que de fato, algo havia mudado:

Le pareció distinto, no sólo porque ella lo veía entonces con otros ojos, sino porque en realidad había cambiado. En lugar de los atuendos fúnebres de toda la vida llevaba unos zapatos blancos muy cómodos, pantalón y camisa de hilo concuello abierto y manga corta y su monograma bordado en el bolsillo del pecho. Llevaba además una gorra escocesa, también blanca, y un dispositivo de lentes oscuros superpuesto a sus eternos espejuelos de míope [...] Al verlo así, vestido para ella de

²¹⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 421. Tradução: “– O que eu gostaria de fazer era me soltar desta casa, andando em linha reta, reta, reta, e não voltar nunca mais – disse.– Vá num navio – disse Florentino Ariza. Fermina Daza o olhou pensativa.– Pois olhe que podia ser – disse”. (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 400).

*un modo tan ostensible, no pudo impedir el rubor de fuego que le subió a la cara. La consciencia de que se comportaban como novios los ofuscó más aún[...]*²¹⁷

A passagem acima indica-nos que Fermina abandonara a resistência que havia erguido durante as visitas semanais de Florentino à sua residência. Outrora, ela o considerava como um amigo que o ajudara num momento difícil de sua vida e jamais imaginara que pudesse iniciar outro relacionamento. Agora, olha-o com outros olhos, e Florentino percebe isso. Há também a impressão de que ambos se comportavam como noivos. Esses dois fatores apontam para o surgimento de um interesse da parte de Fermina, e o fato de Florentino ter percebido isso será importante para as passagens a seguir.

A evolução natural da relação entre ambos continuou a progredir, desde o encontro das mãos ao primeiro beijo, cuja felicidade foi descrita por Florentino como “tão intensa que lhe causava medo”²¹⁸. Segundo o narrador, essa intensa felicidade Florentino não sentia desde quando recebeu a primeira carta de Fermina Daza, dentro do livro de missa e entregue a ele pelas mãos da tia Escolástica. Trata-se, da felicidade de ser aceito, ou como dissemos a pouco, da felicidade decorrente do fato de Fermina agora o ver com outros olhos. A concretude dessa realização, tantas vezes ensaiada na fantasia, causa medo, pois o personagem tem ainda a expectativa negativa de não conseguir corresponder à demanda do outro. Como veremos na passagem abaixo descrita.

Os dias se passaram e os dois, agora recente casal, “viviam horas inimagináveis de mãos dadas nas poltronas da amurada, beijavam-se devagar, gozavam a embriaguez das carícias sem o estorvo da exasperação”²¹⁹. Na terceira noite, sob os efeitos de aguardente de anis no corpo, Florentino arriscou carícias mais ousadas, às quais Fermina aceitou, dizendo: “– Se temos de fazer safadezas, vamos a elas – disse – mas que seja como gente grande”.²²⁰ Em seguida levou-o para o quarto e se despiu com as luzes acesas e sem falsos pudores. Florentino, por sua vez, viu-se aturdido diante da concretização de seu desejo, ou seja, o desejo de Fermina por ele: “Florentino se estendeu de costas na cama, procurando recobrar o

²¹⁷ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 428-429. Tradução: “Pareceu-lhe diferente, não só porque ela o via agora com outros olhos, como porque havia de fato mudado. Em lugar da fúnebre indumentária da vida inteira usava sapatos muito cômodos, calça e camisa de linho branco de colarinho aberto e manga curta e seu monograma bordado no bolso do peito. Usava além disso um gorro escocês, também branco, e um dispositivo de vidros escuros superposto a seus eternos óculos de míope [...] Ao vê-lo assim, vestido para ela de um modo tão ostensivo, não pode impedir o rubor de fogo que lhe subiu o rosto. Perturbou-se ao cumprimentá-lo, e ele se perturbou mais ainda com a perturbação dela. A consciência de que se comportavam como noivos perturbou-os ainda mais [...]” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 408).

²¹⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 413.

²¹⁹ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 417.

²²⁰ Idem.

domínio, de novo sem saber o que fazer com a pele do tigre que havia matado.”²²¹ Ao alcançar o desejo perseguido ao longo de sua vida, consumir seu amor por Fermina, por assim dizer, Florentino não logra avançar. Como revelam algumas figuras emblemáticas da literatura universal, ele fracassa e a cena termina em um episódio de impotência. Segundo Freud, há aqueles que fracassam no triunfo, devido ao sentimento de culpa por lograr êxito em determinada aspiração.²²² Esse sentimento de culpa, assevera o psicanalista, é oriundo do conflito edípico que se estabelece quando se alcança um objetivo, mas sua fruição é impedida pela punição do Super-Eu. No entanto, apesar dessa consideração freudiana possuir algum sentido na conjectura do complexo de Édipo, no trecho que selecionamos não há indícios de culpa ou de punição do Super-Eu. Por isso, não seria seguro ir por este caminho; consideramos que o fracasso talvez se deva a outros motivos.

Voltemos àquele medo sentido por nosso protagonista acompanhado da felicidade após o primeiro beijo. Está surgindo aí uma demanda do outro, o que conseqüentemente, culmina na expectativa de corresponder à essa demanda. Florentino foi convocado a satisfazer o desejo de Fermina; ela, como vimos, toma a iniciativa e ele se defronta com esse desejo, que também é o seu. Joel Dor em *Estruturas e clínica psicanalítica* coloca a questão da impotência sexual como uma incapacidade fálica de sustentar o gozo feminino. O sujeito é então levado à prova, naquela lógica discutida anteriormente, entre ter ou ser o falo. Nas palavras do autor:

Com bastante evidência, isto supõe, em contrapartida, que o dito objeto não seja excessivamente desejante, com o risco de ver os negócios ideais se complicarem. Se a mulher se põe a desejar, e sobretudo se ela deseja seu mais fiel admirador histérico, então começam as chateações. Com efeito, o desejo da mulher remete então, abruptamente, o interessado, à questão da posse do objeto fálico.²²³

Não se trata aqui de diagnosticar Florentino como um histérico, mas de identificar um modo de funcionamento psíquico, cujos traços remetem à essa estrutura, no que se refere a uma resposta à demanda desejante do outro. Temos na sequência, outro episódio semelhante. Transcrevemos:

Pero volvió el mismo día, a la hora insólita de las once de la mañana, fresco y restaurado, y se desnudó frente a ella con una cierta ostentación. [...] Estaba con la

²²¹ Idem.

²²² FREUD, S. Alguns tipos de caráter encontrados na prática psicanalítica. In: _____. **Obras completas, volume 12**: Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010l.

²²³ DOR, J. **Estruturas e clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Livrarias Taurus-Timbre Editores, 1991, p. 59.

*guardia en alto, y ella se dio cuenta de que no se dejaba ver el arma por casualidad, sino que la exhibía como un trofeo de guerra para dar se valor. Ni siquiera le dio tiempo de quitarse la camisa de dormir que se había puesto cuando empezó la brisa del amanecer, y sorpresa de principiante le causó a ella un estremecimiento de compasión.*²²⁴

A distância entre a impotência e a ejaculação precoce não é grande. Se antes a atribuição fálica é ausente, na manhã seguinte, Florentino exhibe a virilidade do órgão, mas há aí uma confusão, entre o órgão e o falo. Possuir o órgão não é a mesma coisa que possuir o falo, por isso o resultado da segunda tentativa é semelhante ao fracasso anterior, perante a expectativa do desejo de Fermina. Em suma, enquanto o objeto de desejo estava longe de seu alcance, idealizado, inatingível – tal como fora Fermina para Florentino durante mais de cinquenta anos – ele permanece como objeto da falta. Ao se aproximar dela, primeiramente, surge, num crescendo, o medo. Em seguida, quando Florentino está diante da realização propriamente dita, ocorre uma inversão no lugar ocupado pelo objeto do desejo, ou seja, por Fermina: ela passa de desejada para desejante, ou, em outros termos, o que falta a ela será buscado nele.

Não obstante, a falta conferida à Fermina não se reduz à relação sexual. Ela fora levada pelas circunstâncias a realizar o ato pela primeira vez “em mais de vinte anos, e o fizera embargada pela curiosidade de sentir como podia ser, em sua idade e depois de um recesso tão prolongado.”²²⁵ E, ainda, após o primeiro incidente, “ela continuou pensando nele até o amanhecer, convencida por fim de seu amor”²²⁶. Embora ambos estivessem arrependidos pela tentativa frustrada, estavam mais próximos do que nunca, e tanto ela quanto ele souberam suprir suas demandas, que não eram sexuais, mas de amor, pois: “bastava-lhes a ventura simples de estar juntos.”²²⁷

A viagem chega ao seu ponto final, no décimo primeiro dia. O navio deveria, então, retornar à cidade de origem. Porém, alguns passageiros embarcaram para a viagem de volta e, dentre eles, muitos amigos e conhecidos de Fermina. Ela se encerrou no camarote, pois não queria ser vista desfrutando de uma viagem de prazer, com menos de dois anos do falecimento de seu marido. Foi então que Florentino teve a ideia de realizar a viagem de volta sem paradas, sem passageiros e sem carga. Segundo o comandante, isso seria possível se fosse

²²⁴ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 441. Tradução: “Mas voltou no mesmo dia, à hora insólita das onze da manhã, fresco e restaurado, e se desnudou na frente dela com uma certa ostentação. [...] Estava de guarda alta, e ela percebeu que não deixava ver a arma por acaso e sim que a exibia como um troféu para se dar coragem. Nem lhe deu tempo de tirar a camisola que tinha posto quando começou a brisa do amanhecer, e sua pressa de principiante provocou nela um arrepio de compaixão” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 417).

²²⁵ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 419.

²²⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 419.

²²⁷ Idem.

estizada a bandeira amarela, indicando caso de cólera a bordo. Mais uma vez, percebemos, nessa passagem, a sutil comparação realizada por García Márquez entre o cólera e o amor. Se em outros momentos, a semelhança entre um e outro se concentrava nos sinais físicos, nesta, a navegação sob a bandeira do cólera sinaliza passageiros doentes de amor. E assim o fizeram, aproveitaram a viagem com a comodidade do navio só para eles:

*Era como si se hubieran saltado el arduo calvario de la vida conyugal, y hubieran ido sin más vueltas al grano del amor. Trancurrían en silencio como dos viejos esposos escaldados por la vida, más allá de las trampas de la pasión, más allá de las burlas brutales de las ilusiones y los espejismos de los desenganos: más allá del amor.*²²⁸

Esse excerto ressalta a crítica ao casamento burguês, realizada por Julio Ortega em texto mencionado anteriormente. Entretanto, também há uma contraposição ao amor jovem e trágico, ao exaltar o amor na velhice. Nesse sentido, o autor colombiano contradita a tradição literária. Ademais, o romance, com efeito, celebra a vida: “é a vida mais que a morte, a que não tem limites”²²⁹.

A iminência da volta passou a incomodar o casal. Não podiam eles conceber uma vida que não fosse aquela dos últimos dias. Assim que chegassem, teriam de enfrentar “o horror da vida real”. Somado a isso, a patrulha da Saúde do Porto exigiu que o navio ficasse em quarentena, não poderiam retornar. Diante desse novo problema, Florentino encontrou uma solução e a comunicou ao comandante: “Sigamos em linha reta, reta, reta, outra vez até Dourada”²³⁰. A resolução é replicada pelo comandante: “E até quando acredita o senhor que podemos continuar neste ir e vir do caralho?”²³¹ Florentino responde o que para ele constituiu-se como o objetivo havia mais de meio século, e responde: “Toda a vida”²³².

García Márquez encerra o romance com a renúncia de Florentino àquele “horror da vida real”, da realidade do cotidiano – sentido também por Fermina – para enfim, vivenciar o desejo que o norteou desde seus anos de juventude. A fantasia edificada pelo desejo de Florentino de reconquistar Fermina, agora dá lugar a fantasia de uma viagem sem fim ao lado dela, viagem cujo destino é a própria vida.

²²⁸ GARCÍA MÁRQUEZ, 2001, p. 447. Tradução: “Era como se tivessem saltado o árduo calvário da vida conyugal, e tivessem ido sem rodeios ao grão do amor. Deixavam passar o tempo como dois velhos esposos escaldados pela vida, para lá das armadilhas da paixão para lá das troças brutais das ilusões e das miragens dos desenganos; para lá do amor” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 425).

²²⁹ Ibid., p. 429. Sobre a leitura da narrativa como um exercício de celebração da vida, ver a Introdução desse texto.

²³⁰ GARCÍA MÁRQUEZ, 1994, p. 428.

²³¹ Op. Cit., p. 429.

²³² Idem.

Para finalizar, assinalemos um breve comentário a respeito dessa última passagem do romance, afim de não deixarmos esse desfecho em suspenso. Lembremos com Freud em *Introdução ao narcisismo*, que, salvo as devidas diferenças, todos nós em certa medida abandonamos a relação com a realidade. No entanto, o investimento libidinal não é suspenso, mas mantido na fantasia, e, conseqüentemente, é neste terreno que a pulsão encontra os seus representantes. Doravante, no campo da fantasia, a pulsão pode se direcionar aos seus vários destinos – dentre eles a criação ou novos ideais –, segundo a constituição subjetiva de cada sujeito, e de acordo com a temática que a fantasia lhe confere. Ao se ver diante do retorno à Cartagena das Índias, Florentino prefere negar a realidade cotidiana e continuar vivenciando a realidade que preparou para si e para Fermina. O que vislumbramos nos últimos momentos da narrativa, sob uma lente psicanalítica, configura-se como uma reorientação daquela pulsão de morte, que causava, primeiramente, a repetição, aprisionando o desejo. Doravante, liberta do círculo do repetir, a pulsão reencontra seu objeto (Fermina). A repetição cessa, pois, e dá lugar à construção de outro desejo, pautado sempre na fantasia. Com isto, podemos perceber a circulação do desejo *im-pulsionado* como potência criadora, originando uma nova perspectiva na vida de Florentino.

Ao longo desse trabalho, realizamos a leitura do romance de García Márquez procurando entender os movimentos subjetivos de Florentino Ariza, suas fissuras que revelam a fragmentação do sujeito, influenciado por instâncias que o ultrapassam. Além disso, ao abordarmos as passagens do romance, foi possível problematizar a teoria psicanalítica, por meio do olhar do escritor colombiano exposto na obra, cujo alcance vai além da psicanálise. A teoria, inequivocamente, auxiliou-nos no diálogo a que nos propusemos. O método psicanalítico, por sua vez, foi utilizado como nossa principal ferramenta interpretativa, cuja função consiste em promover a saída de uma leitura convencional. Assim, foi com a ancoragem nesse instrumento teórico-metodológico que pudemos nos arriscar, com algum fundamento, a perscrutar novos possíveis sentidos ao romance, principalmente no que concerne a uma possível desestabilização da teoria.

Ressaltamos ainda a impossibilidade de abordar todos os aspectos referentes ao nosso protagonista d'*O amor nos tempos do cólera*, cujos sentidos reverberariam *ad infinitum*. Por isso, é preciso mais uma vez deixar claro que não foi nossa intenção reduzir o conteúdo do romance às interpretações contidas neste estudo, mas fazer surgir, com esse nosso singular e não excludente trabalho de leitura, novas significações.

O capítulo seguinte abordará a relação fecunda entre a Psicanálise e a Literatura na obra freudiana. Além de ressaltar a importância da literatura para o desenvolvimento teórico

da psicanálise, nosso intuito consiste em demonstrar seja os modos pelos quais a segunda pode produzir novos sentidos sobre a primeira, seja o auxílio e a contestação transformadora que a literatura pode oferecer ao desenvolvimento da teoria psicanalítica. Ademais, apoiados nos comentadores pós-freudianos que discutem esse tema, demonstraremos a metodologia utilizada para a elaboração dessa dissertação.

3 – O método psicanalítico e a análise da literatura

3.1 Introdução

Neste terceiro capítulo, procuramos explicitar de que modo funciona o método psicanalítico, suas implicações, seus limites e abrangências na análise de uma obra literária. Para isto, torna-se necessário entender a relação que se estabelece entre a Psicanálise e a Literatura na obra freudiana, bem como o pensamento e o posicionamento do próprio Freud em relação a esta questão. Esse destaque, notemos, deve-se ao fato de que foi sob a égide do pensamento freudiano que realizamos essa investigação. Trata-se então de acompanhar suas reflexões em alguns de seus textos acerca dessa problemática.

No ensaio, *O escritor e a fantasia*²³³, Freud volta-se para a criação artística dos escritores e indaga de onde lhes viria a inspiração. Para o pensador, o brincar de uma criança é o início de um ato criativo, pois na brincadeira o indivíduo se apropria de um mundo “imaginado” que pode ser inventado ou adequado de acordo com seu desejo. Posteriormente, não há mais espaço para as brincadeiras na idade adulta, o que resulta no direcionamento da fantasia para o devaneio ou sonho diurno. O escritor, em particular, utiliza a fantasia como na infância, porém, no lugar da atividade lúdica, ele dá forma ao seu desejo por meio de sua obra literária. Esta proporciona prazer ao leitor porque também realiza seu desejo no campo fantasioso, ou seja, a leitura do desejo/fantasia inconsciente do autor – presente na narrativa de maneira oculta ou modificada – satisfaz da mesma maneira, o desejo inconsciente do leitor. É esta uma das razões pelas quais a literatura nos agrada. Freud conclui que as fantasias subjacentes dos escritores representadas nas histórias “permite-nos desfrutar nossas próprias fantasias sem qualquer recriminação e sem pudor”²³⁴.

Esta reflexão sobre o processo criativo dos autores literários é reencontrada em *O Delírio e os sonhos na Gradiva de Jensen*. Neste ensaio, Freud não esconde um certo espanto ao constatar que os grandes poetas conseguem confeccionar a subjetividade de seus personagens de forma tal que venham ao encontro dos achados da sua própria teoria.

²³³FREUD, S. O escritor e a fantasia. In: _____. **Obras completas, volume 8: O Delírio e os sonhos na Gradiva de Jensen, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)** / Sigmund Freud;.- São Paulo: Companhia das Letras, 2015c.

²³⁴ FREUD, 2015c, p. 338.

Retomaremos esse texto. Por ora, é importante que nos voltemos para esta perplexidade freudiana. Interroguemos, pois a encruzilhada em que se unem a literatura e a psicanálise.

3.2 Diálogos entre Psicanálise e Literatura

A partir do outono de 1902, iniciam-se as reuniões da Sociedade Psicológica das Quartas-feiras. Tratava-se de um grupo formado por Freud e outros jovens médicos vienenses interessados em aprender a psicanálise. De acordo com Peter Gay²³⁵, os primeiros integrantes deste círculo foram Wilhelm Stekel, Max Kahane, Rudolf Reitler e Alfred Adler. Naquele momento, a psicanálise ainda buscava seu reconhecimento no meio científico, ao mesmo tempo, Freud começava a sair de seu isolamento e necessitava de adeptos que estivessem dispostos a promover e defender a psicanálise. A criação de um espaço de divulgação com o intuito de expandir a psicanálise se fazia então imprescindível para o psicanalista vienense.

No texto *Contribuição à História do Movimento Psicanalítico*, Freud discorre sobre a origem destas reuniões e sobre os objetivos deste grupo, que possuía “a intenção manifesta de aprender, praticar e difundir a psicanálise”.²³⁶ Contudo, o que mais nos interessa frisar com a alusão a esse momento e a esse texto é que nestas reuniões informais eram discutidos não somente temas relativos à teoria, mas outros assuntos pertinentes à cultura como, por exemplo: religião, arte, história, mitologia e literatura. Desde seu primeiro grupo, pois, Freud estabelece que os assuntos além-clínica são fundamentais à Psicanálise, revelando o elo entre essa ciência e a cultura e, sobretudo, descortinando o auxílio que a teoria psicanalítica poderia fornecer na investigação dos diversos objetos culturais e nas demais áreas científicas.

Alguns anos mais tarde, a publicação dos *Escritos de psicologia aplicada*²³⁷ (*Schriften zur angewandten Seelenkunde*) vêm endossar a intenção de Freud em ampliar o diálogo da psicanálise com outras áreas do saber, além de proporcionar alguma visibilidade ao seu trabalho. O próprio autor inaugura o primeiro volume com o ensaio: *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*. No posfácio da edição, Freud observa:

Os *Escritos de psicologia aplicada*, cujo primeiro volume é agora publicado, dirigem-se àquele amplo círculo de pessoas instruídas que, sem serem filósofos ou médicos, podem apreciar o significado da ciência da psique humana para a compreensão e o aprofundamento de nossas vidas. Os trabalhos aparecerão, sem

²³⁵ GAY, P. **Freud**: uma vida para nosso tempo. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

²³⁶ FREUD, S. Contribuição à história do movimento psicanalítico. In: _____. **Obras completas, volume 11**: Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914) / Sigmund Freud; - São Paulo: Companhia das Letras, 2012a, p.69.

²³⁷ FREUD, S. **Schriften zur angewandten Seelenkunde**. Viena: Hugo Heller, 1907.

ordem predeterminada, e a cada vez apresentarão um só estudo, que buscará a aplicação de conhecimentos psicológicos a temas de arte e literatura, de história da civilização e da religião, e esferas análogas.²³⁸

Diante desta passagem, é possível verificar que o autor almejava a incursão em outros campos afins à psicanálise. Além disso, cabe ainda ressaltar que os textos estavam sendo dirigidos para um público diversificado, não necessariamente para especialistas da filosofia ou da medicina, mas para os possíveis interessados nos temas que pretendia abordar, demonstrando desta forma, sua intenção em estabelecer um diálogo com outras disciplinas. Após um breve período, houve um aumento das publicações deste gênero, e com isto, a demanda de uma expansão destes escritos. Assim, Otto Rank e Hanns Sachs, fundam em 1912, a revista *Imago*²³⁹, periódico especializado nos temas da psicanálise aplicada. Nela, foram publicados importantes textos de Freud, como: *Totem e Tabu*, em 1913, e *O Moisés de Michelangelo*, em 1914.

Nestes primeiros anos da psicanálise podemos perceber um esforço de Freud na conquista de novos territórios. As publicações científicas citadas anteriormente, de alguma forma auxiliaram o projeto de expansão da psicanálise que, a partir de então, começa a vislumbrar uma ascensão. Esta empreitada, um tanto ambiciosa, consistia em defender que o método de análise que Freud havia criado para o tratamento das neuroses também poderia, salvo as devidas diferenças, permitir um entendimento profundo sobre a psique humana a partir de suas produções culturais, artísticas, religiosas, históricas, entre outras. Não obstante, ele não deixará de pontuar que tanto as contribuições clínicas quanto não clínicas atuam como complementares uma à outra, estão interligadas e são indissociáveis²⁴⁰. Este seu posicionamento frente à análise além-clínica permaneceu ao longo de toda a sua obra, é intrínseco a ela e está também na raiz de seu pensamento.

Essas considerações fornecem-nos a base necessária para que possamos enveredar mais especificamente pela aproximação que, nesse processo além-clínica, a psicanálise estabelecerá com a literatura.

²³⁸ FREUD, 1907/2015, p. 429.

²³⁹ Freud encarava a inauguração da revista com certo receio, pois ao mesmo tempo em que possuía o desejo de expansão de sua ciência, preocupava-se igualmente com sua banalização. Segundo Peter Gay, o psicanalista vienense manifestava certa irritação com reducionismos realizados em análises superficiais de alguns discípulos, o que poderia colocar a psicanálise em descrédito, além de não acrescentar nada ao desenvolvimento da teoria. Notadamente, essa preocupação freudiana tinha sua pertinência, visto que a expansão da psicanálise não poderia ocorrer de forma imprudente. Todavia, bem ou mal como sublinha o comentador, o empreendimento seguiu em frente e em junho de 1912 a revista já contava com 230 assinantes, indicando assim algum sucesso e uma crescente aceitação dos leitores (GAY, 1989, p. 291).

²⁴⁰ Sobre este tema discorreremos mais adiante.

Ao nos debruçarmos sobre a obra freudiana, é possível perceber seu intenso diálogo com os escritores e suas obras. São inúmeras as citações presentes em seus textos que fazem menção a poemas, tragédias e romances de diversos autores tal como podemos destacar, por exemplo: “Shakespeare, Goethe, Schiller, Heine, Hoffmann, Dostoievski, [...] Stefan Zweig, Arthur Schnitzler, Romain Rolland, Thomas Mann”²⁴¹. As obras destes e de outros autores aparecem nos escritos de Freud ora como ilustração de seu pensamento, ora como constatação de sua teoria, sem que a utilização da literatura como certo tipo de evidência, descaracterizasse seu discurso. O exemplo máximo desta prática, segundo Mezan²⁴², é a *Interpretação dos Sonhos*. Nesta obra foi postulado o Complexo de Édipo²⁴³, conceito central e pilar da psicanálise. A semelhança desta fase do desenvolvimento psíquico com a tragédia que lhe rendera o batismo, já apontava a intersecção realizada por Freud entre a ciência *in statu nascendi* e a obra literária, no caso, a tragédia de Sófocles, o *Édipo-Rei*. Neste sentido, podemos perceber de que forma a contribuição do conteúdo literário endossa as observações clínicas sobre a subjetividade dos indivíduos. Em outras palavras, com suas alusões recorrentes as imagens literárias, Freud não estava meramente ilustrando uma situação, mas demonstrando como esta pode ser observada nos diversos meios da cultura – em particular a literatura – e, portanto, reafirmando o caráter universal do inconsciente.

Mas em que consistiria essa universalidade do inconsciente? Para Renato Mezan, em *Interfaces da psicanálise*, a resposta a esta questão reside no próprio processo de tornar-se humano, o que implica ao indivíduo estar inserido na cultura. Para que isto ocorra, a passagem por cada estágio de desenvolvimento é necessária: desde a aprendizagem da fala, a socialização, a internalização de regras e proibições²⁴⁴, dentre outros. Estes aspectos, necessários em todas as civilizações, são permeados pelo inconsciente e por seus processos. Sem eles, o indivíduo fica aquém do humano. É neste sentido que o inconsciente pode ser entendido como universal, sem excluir, como nos lembra Mezan, a particularidade e a singularidade das modalidades subjetivas e inseridas em seu contexto histórico/social. Por outro lado, o autor observa que na criação das obras de arte “o universal se expressa como potencialidade de e como disposição para, sem que esteja predeterminado o conteúdo daquilo

²⁴¹PONTALIS, J.-B.; MANGO, E. G. **Freud com os escritores**. 1ª ed. São Paulo: Três Estrelas, 2013, p. 9.

²⁴²MEZAN, R. **Freud, pensador da cultura**. 7ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2006, p. 157.

²⁴³Na *Interpretação dos Sonhos* (1900) Freud ainda não o define como “complexo”. Porém, cita a tragédia de Sófocles e descreve claramente o processo do que viria a ser o Complexo de Édipo.

²⁴⁴Para o antropólogo Lévi-Strauss, diferente da concepção de Freud em *Totem e tabu*, a proibição do incesto funda a cultura, não no sentido edípico, mas nas relações de troca entre grupos. Para essa discussão ver: LÉVI-STRAUSS, C. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.

em que elas vão se materializar”²⁴⁵. Há, pois um ponto de convergência entre o inconsciente e as obras de arte, posto que ambos são, simultaneamente, universais e singulares. O primeiro é universal pela sua estrutura e singular pelas peculiaridades de cada indivíduo e sua história de vida. As segundas, produções da subjetividade singular desse indivíduo, se tornam universais tanto pela sua inscrição como ato de liberdade, como por sua construção em forma de linguagem, cuja estrutura é permeada pelo inconsciente.²⁴⁶

O pioneirismo de Freud neste período de desenvolvimento da psicanálise rendeu-lhe menos erros do que acertos. Todavia, parece-nos importante citar alguns engodos que logo foram descartados por ele, mas não esquecidos pela crítica e pelos pós-freudianos. No momento histórico a que nos referimos, Freud estava testando os limites do método psicanalítico no trato com a cultura, o que culminou em análises superficiais e a reducionismos. Por exemplo, em *Leonardo da Vinci e uma lembrança de infância*, segundo os críticos e estudiosos da psicanálise,²⁴⁷ temos um exemplo de análise cuja obra torna-se sintoma do autor, ou seja, a partir da análise da obra tenta-se realizar uma psicobiografia cujo foco é a personalidade de seu criador.²⁴⁸

O estudo a que nos referimos, de acordo com Freud, trata-se de uma tentativa de preencher as lacunas da vida de Leonardo da Vinci a partir de uma lembrança de infância registrada nos *Cadernos* do artista.²⁴⁹ Além dela, o autor fundamenta seu argumento em informações de algumas biografias, nas anotações do próprio Leonardo, bem como em suas produções artísticas e científicas. O exercício especulativo de Freud gira em torno da suposta

²⁴⁵ MEZAN, 2002, p. 270.

²⁴⁶ Mezan converge, assim, para a ideia de universal singular de Sartre, cuja questão foi problematizada a partir de seu comentário sobre Kierkegaard, no texto *Lo universal singular*. Sartre aponta o homem como irremediável singularidade, lugar pelo qual o universal vem ao mundo. A subjetividade (pessoal) sucede inserida no contexto histórico e social, mas se destaca desse universal singularizando-o. (SARTRE, 1973).

²⁴⁷ Villari (2000); Mezan (2006); Freitas (2001).

²⁴⁸ Por um lado Freud, nos ensaios mencionados, aborda a obra de arte com a finalidade de tentar entender a formação inconsciente da personalidade do autor. Por outro, no *Seminário 23: O Sinthoma*, Lacan resgata a antiga grafia “*sinthome*” a fim de sublinhar não mais uma formação do inconsciente, mas uma suplência. É a partir da análise do uso que James Joyce fez de sua obra e dos seus efeitos de criação, que o psicanalista francês irá tecer suas considerações sobre o *sinthoma*. Sob a sua perspectiva, a carência paterna de Joyce o leva a construir, por meio de sua obra, uma pai-versão (versão em direção ao pai), cuja função consiste em dar sustentação aos três registros (Imaginário, Simbólico e Real). Em outras palavras, o *sinthoma* é introduzido como o quarto elemento da cadeia, funcionando como elo unificador dos três registros. Assim, o *sinthoma* de Joyce corrige o desenodamento do nó borromeano, suprindo a função do Nome-do-Pai por meio da invenção de sua obra literária e garantindo-lhe alguma estabilização psíquica. (LACAN, J. J. **O seminário, livro 23: O sinthoma**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007).

²⁴⁹ A lembrança registrada nos *Cadernos* e citada por Freud é a seguinte: “Parece que estava em meu destino me ocupar assim do abutre, pois me vem uma recordação muito antiga, de quando eu ainda estava no berço, em que um abutre desceu até mim, abriu-me a boca com sua calda e bateu muitas vezes a cauda contra meus lábios” (FREUD, 2016c, p. 142). James Strachey no prefácio desse texto, da edição da *Standard* inglesa, informa o leitor sobre um erro de tradução que passou despercebido a Freud, a palavra *nibbio* corresponde, em português a “milhafre”, uma ave diferente do “abutre” (*Geier*), citada anteriormente. Um equívoco deste tipo é apenas um exemplo dos riscos a que uma psicobiografia pode estar subordinada.

homossexualidade do artista, da sublimação de suas pulsões sexuais e da curiosidade sexual infantil, transformada em vetor de suas criações e pesquisas. Freud relaciona estes dados, utilizando o arcabouço teórico da psicanálise para esboçar algum entendimento, tanto da obra, como da vida de Leonardo. E, por mais de uma vez, o psicanalista se indaga: “Por que haveria mais dificuldade com uma fantasia infantil do que com um sonho?”²⁵⁰ Como se a possibilidade de interpretação dos sonhos legitimasse o exercício de “psicobiografia” realizado sobre a vida e a obra de Leonardo, a partir de uma lembrança. De fato, não deveria haver problemas, se a questão fosse apenas com relação à natureza do fenômeno (sonho/fantasia). A crítica, no entanto, aponta o caráter reducionista dessa tentativa de análise sob dois aspectos. O primeiro é metodológico, o sonho é interpretado com o auxílio das associações do sonhador e sob circunstâncias definidas *a priori*. Ao contrário do ocorrido com a lembrança de Leonardo da Vinci, cujas associações estavam ausentes. Ademais, a interpretação do sonho não pretende abarcar a totalidade da personalidade, mas revelar o desejo subjacente ao conteúdo onírico. O segundo aspecto relaciona-se com a própria análise, cujos nexos e interpretações a respeito da obra e da personalidade do artista, tendem a reduzir a pluralidade de sentidos de ambos. Tomar a obra apenas como um sintoma explicativo da personalidade do autor, e vice-versa, é pressupor uma causalidade simplista diante de um fenômeno complexo, cujos limites estão muito além do alcance da psicanálise.

Além da psicobiografia, também era comum a prática da “aplicação”²⁵¹ da psicanálise, ou seja, a aplicação da teoria sobre a obra literária. Desse *modus operandi* duas consequências se produziam. A primeira trazia à tona algum entendimento sobre a obra, de modo que a ela vinha se somar uma explicação psicanalítica da narrativa. Porém, como assinala Herrmann²⁵², este tipo de análise não acrescentava nada à psicanálise, pois se traduzia em mera ilustração dos conceitos e nenhum novo alargamento da teoria. A segunda, de acordo com a crítica de Villari²⁵³ não produzia mais do que uma confirmação dos pressupostos teóricos, a qual poderia ser observada na ficção diante da narrativa em questão. Como ocorria

²⁵⁰ FREUD, S. Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci (1910). In: _____. **Obras completas, volume 9:** Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910) / Sigmund Freud; – São Paulo: Companhia das Letras, 2016c, p. 157.

²⁵¹ Frayze-Pereira (2006) contrapõe este termo “psicanálise aplicada”, com o termo “psicanálise implicada”, na última o intérprete está implicado na observação e, conseqüentemente, no objeto de análise seja ele qual for. Podemos considerar a análise que Freud realiza em “O Moisés de Michelangelo” um exemplo de “psicanálise implicada”.

²⁵² HERRMANN, F. & LOWENKRON, T. S. (Org.). Pesquisando com o método psicanalítico. In: _____. **Pesquisando com o método psicanalítico.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

²⁵³ VILLARI, R. A. Relações possíveis e impossíveis entre a psicanálise e a literatura. **Psicol. cienc. prof.**, Brasília, v. 20, n. 2, p. 2-7, June 2000.

com os exemplos ilustrativos, também aqui o esforço interpretativo nada acrescenta à teoria psicanalítica. Naquele momento histórico de divulgação e defesa da Psicanálise, como afirma Peter Gay, Freud estava mais preocupado em demonstrar como a Psicanálise poderia ser útil às demais áreas do saber do que com o modo pelo qual a Literatura poderia contribuir com a psicanálise.²⁵⁴ Embora, como vimos desde os primórdios da psicanálise, Freud se valesse dos registros literários enquanto campos férteis para a exploração da subjetividade. Outros escritos freudianos saem do campo da alusão teórica e/ou argumentativa e surgem como objeto de análises minuciosas, emergindo a partir delas novas conclusões teóricas. Destaquemos dois textos freudianos que tratam da relação entre psicanálise e literatura de maneiras distintas, mas igualmente relevantes: *O Delírio e os sonhos na Gradiva de Jensen* e *O estranho*.

Observemos que, esta incursão pelos textos de Freud talvez pareça, a princípio, um desvio de nosso objetivo principal nesta dissertação. No entanto, consideramos importante percorrê-los. Primeiramente, porque esta investigação elege como tema não apenas a interpretação de uma obra literária a partir da psicanálise freudiana, mas supõe, outrossim, uma reflexão acerca da relação entre este saber e a literatura. Em segundo lugar, pontuemos que este movimento nos permitirá esclarecer a base teórica e metodológica da análise de *O amor nos tempos do cólera*. Ademais, como anteriormente mencionado, a incursão de Freud sobre a literatura foi crucial para o seu pensamento bem como para o desenvolvimento da Psicanálise. São estes os motivos que justificam um olhar mais atento à relação psicanálise e literatura. Veremos então, de forma mais detalhada, de que maneira o pai da psicanálise utilizou a literatura a favor de sua ciência.

Não é nosso intuito, nem seria possível neste espaço uma recapitulação pormenorizada da parte teórica concernente ao delírio e ao sonho na análise freudiana. Sublinhemos então, o que este pioneiro artigo de Freud – *O Delírio e os sonhos na Gradiva de Jensen*²⁵⁵ – pôde trazer como contribuição para o diálogo entre psicanálise e literatura.

²⁵⁴ GAY, 1989, p. 291.

²⁵⁵ Para melhor situarmos o ensaio freudiano, “*O Delírio e os sonhos na Gradiva de Jensen*”, inserimos um breve resumo da *Gradiva: uma fantasia pompeiana* de Wilhelm Jensen, romance publicado originalmente em 1903, e comentada por Freud posteriormente. Norbert Hanold, o protagonista, é um jovem arqueólogo que se encanta com um baixo-relevo em uma coleção de antiguidades, sua admiração foi tal que fez com que conseguisse adquirir uma cópia para si. A escultura retrata uma jovem, caminhando de maneira peculiar, com seus pés à mostra. Tem início aí o delírio do personagem que alimenta uma fantasia de que a moça retratada chamava-se Gradiva²⁵⁵ e seria de origem grega. Norbert, a vê em um de seus sonhos, em meio à destruição de Pompéia. Posteriormente, em uma rua de sua cidade, avista uma jovem que lhe recorda Gradiva e decide viajar para Pompéia com um pretexto científico, mas suas intenções eram de fato outras. Entre suas andanças pela cidade, encontra Gradiva e pensa estar vendo um fantasma. Encontra-a mais algumas vezes e o próprio

O ensaio publicado em 1907 advém num período em que a psicanálise encontra-se em fase de experimentação. Notadamente, apesar da fundamentação das bases da Psicanálise tenham sido consolidadas, desde a publicação da *Interpretação dos Sonhos*²⁵⁶, os usos da ciência de Freud fora do contexto clínico ainda estavam sendo fundamentados na primeira década do século, dentre eles, a análise da cultura e a utilização da psicanálise como auxiliadora das demais ciências. Os psicanalistas em geral, e principalmente o fundador da nova ciência, buscavam, neste período, alcançar dois objetivos. Um deles consistia em delimitar o alcance da psicanálise, sua abrangência com relação às outras ciências e seus diversos objetos de estudo. O outro objetivo consistia em encontrar as descobertas da psicanálise inseridas no conteúdo fornecido pelo material cultural. Estes dois objetivos parecem estar presentes em *O Delírio e os sonhos na Gradiva de Jensen*, uma vez que este ensaio pode ser considerado a primeira análise mais minuciosa de Freud sobre a literatura. Ou seja, trata-se de um estudo inaugural que suscitou tanto ao autor quanto aos seus seguidores, reflexões a respeito dos avanços e limites da psicanálise no trato com a literatura.

Desde o início deste ensaio, Freud delimita o alcance de sua análise, deixando claro que ao tomar como ponto de partida os conhecimentos teóricos já postulados pela Psicanálise para realizar a leitura da *Gradiva*, estaria apenas ilustrando seus conceitos na obra literária. Esta ressalva enfatiza que o exercício realizado pelo autor neste momento não acrescenta conhecimentos à teoria psicanalítica²⁵⁷, visto que é apenas ilustração de uma teoria pronta. Por outro lado, sua reflexão acrescenta conhecimentos e uma possível explicação das inúmeras leituras possíveis do romance. Ainda assim, o psicanalista está interessado no texto de Jensen, pois esta obra tal como *Édipo-rei* ou *Hamlet*, por exemplo, apresentam material em suas narrativas que coincidem com a teoria freudiana. É importante frisar que esse teor da narrativa destacado pela perspectiva freudiana constitui uma leitura realizada sob um vértice determinado, o que não exclui outras possibilidades de abordagem da obra.

arqueólogo não consegue discernir se ela é real ou algum tipo de espírito. A *Gradiva* de nosso herói é ZoéBertgang, sua amiga e vizinha de infância. A jovem logo percebe o “estado mental” de Norbert e decide tentar resgatá-lo desta situação de maneira gradual, com diálogos ambíguos, trazendo-o para a realidade, tentando fazê-lo recordar quem ela realmente é. Este processo é análogo ao procedimento de análise que tem por objetivo “resgatar” aquilo que está inconsciente para a consciência e, com isto, resolver o “conflito psíquico”. Por fim, ao perceber ligeiro progresso em Norbert, Zoé revela sua identidade, era uma amiga de infância que nutria fortes sentimentos pelo protagonista, mas neste meio tempo, houve um afastamento quando Norbert começou a estudar, ao ponto de não mais reconhecê-la na rua, o arqueólogo se isolou mergulhado em sua ciência, não havia mais outros interesses para ele. Por “coincidência”, o pai de Zoé, estava em Pompéia realizando pesquisas em Zoologia e sua filha o acompanhava nesta viagem. É por este motivo que Norbert e Zoé acabaram se encontrando. Após a revelação de Zoé e, solucionado o conflito, os dois personagens se casam.

²⁵⁶ FREUD, S. (1900). **A interpretação dos sonhos**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012, p.535.

²⁵⁷ Cf. FREUD, 2015a, p. 16.

De pronto, ao debruçar-se sobre o sonho do personagem, o autor pondera acerca de uma importante diferença. Por um lado, a análise de um sonho contado por um paciente em análise, no qual o narrador pode ser questionado sobre suas associações; por outro, o sonho textualmente narrado que deve ser interpretado somente com os dados fornecidos pelo autor, conferindo assim, um limite ao conteúdo a ser abordado. Referindo-se à limitação proveniente desta segunda situação, Freud explicita sua precaução metodológica: “[...] teremos que nos contentar com a referência a suas impressões, e apenas timidamente colocar nossas próprias associações no lugar das suas [do herói]”²⁵⁸. Ora, este é justamente o princípio para a inversão da psicanálise teórica meramente “aplicada” sobre uma obra para, partindo da obra literária e por meio do método psicanalítico centralizado nas associações do receptor, realizar uma análise que acrescente conhecimentos à teoria psicanalítica, a chamada “psicanálise implicada”, tal como defendida por Frayze-Pereira.²⁵⁹ É importante observar que no ensaio *O Moisés de Michelangelo* Freud parece de fato adotar essa postura metodológica. Neste texto, o psicanalista priorizou a fruição da obra de arte sem se apoiar em nenhum de seus conceitos; limitou-se, pois a utilizar o método psicanalítico na sua incursão pela obra. Sua ferramenta foi a observação aos detalhes, além de sua própria percepção em contato com a estátua, o que possibilitou que o impacto emocional suscitado no espectador – ou no leitor – se tornasse objeto de análise. Vale destacar que é esta propriamente a forma pela qual opera o método da psicanálise, seja no contexto clínico ou fora dele. Ou seja, a interpretação deve levar em conta a percepção do analista em contato com seu objeto, sem que a teoria esteja colocada antecipadamente. Nesse sentido, podemos afirmar que, a partir de sua percepção emocional²⁶⁰, Freud pôde obter indícios de um possível entendimento da escultura que ultrapassasse o contexto bíblico em que ela estava “supostamente” inserida. É exatamente sob

²⁵⁸ FREUD, 2015a, p. 95.

²⁵⁹ Frayze-Pereira adota o termo “psicanálise implicada” do autor Alain Grosrichard (Grosrichard, A. Torquato Tasso com Rousseau (*Una MagnanimaMenzogna*) [*Psychanalyseimpliquée*]). Conferência pronunciada no Instituto de Estudos Avançados, USP, 05.12.1990 (video tape)). Notemos que esta expressão adotada por Frayze-Pereira, em nada difere do conceito de psicanálise “extramuros” de Laplanche, “clínica extensa” de Fábio Herrmann ou quando Mezan a chama de “psicanálise aplicada”. Ou seja, o autor se refere à análise psicanalítica em um contexto não clínico. A intenção de Frayze-Pereira ao utilizar este termo é endossar a participação (implicação) do espectador/analista na análise da arte. Neste sentido, seja qual for o termo utilizado para a psicanálise fora do contexto clínico, o que é fundamental é que esta análise seja realizada por meio do método psicanalítico, onde as interpretações serão realizadas pela percepção do intérprete. O que se torna problemático nestas terminologias é que a psicanálise fora do contexto clínico sempre é carregada de um estigma negativo, herdado das psicobiografias e de análises reducionistas onde somente a ilustração dos conceitos é enxergada na obra, sem que o método psicanalítico esteja de fato, operando. Portanto, ao preferir utilizar o termo “psicanálise implicada”, Frayze-Pereira visa deixar claro de que se trata de uma análise por meio do método psicanalítico e não uma aplicação da teoria psicanalítica sobre a obra.

²⁶⁰ Cabe salientar que a percepção emocional, ao fruir a obra utilizando-se o método psicanalítico, deve estar aliada à atenção fluente. Esta técnica psicanalítica será abordada mais adiante neste capítulo.

esta perspectiva que, alguns anos mais tarde, Freud irá analisar *O Moisés de Michelangelo*²⁶¹. Mas isso não impede que, por outro lado, o autor proceda a uma “comprovação” das descobertas da psicanálise por meio da análise da obra literária. E Freud o faz agrupando dados revelados em momentos esparsos por Jensen, dando a eles uma organização própria ao mesmo tempo em que procura explicar passo a passo o sonho e o delírio de Norbert. A análise freudiana opera como sempre, segundo Mezan²⁶², a partir do detalhe, das pistas, e do significado ambíguo dos significantes presentes no texto, ligando-os ao fio da narrativa. Neste sentido, mesmo sem formular esquematicamente o *modus operandi*, Freud trabalha de certa forma, de acordo com o método investigativo e interpretativo da psicanálise.

A hipótese do psicanalista de Viena era a de que os sonhos criados nas narrativas obedeciam aos critérios estabelecidos na *Interpretação dos Sonhos*. Isto quer dizer que não haveria diferença substancial entre um sonho real e um sonho criado por escritores. Mas na realidade, no texto sobre a *Gradiva*, Freud vai além da teoria dos sonhos utilizando-se de grande parte do arcabouço teórico da psicanálise até então desenvolvida. Mezan elenca alguns dos principais conceitos com que Freud trabalha neste ensaio:

A lista das equivalências é impressionante: Jensen opera com a repressão, o retorno do reprimido, a importância da sexualidade infantil, o mecanismo das fantasias, a elaboração onírica e seus processos básicos, a formação de um delírio, a relação entre este e os sonhos, os procedimentos da técnica analítica [...]²⁶³

Portanto, o modo como ocorre o sonho em indivíduos reais revela-se semelhante ao modo como sonham os personagens fictícios. A ideia implícita aqui reside no fato de que, para Freud, não é apenas o sonho que tem seu conteúdo similar na realidade e na ficção, mas toda a experiência subjetiva “real” é, de certo modo, muito próxima das descritas nas criações literárias. Nas palavras do pai da psicanálise: “os escritores são aliados valiosos e seu testemunho deve ser altamente considerado, pois sabem numerosas coisas do céu e da terra, com as quais nem sonha nossa filosofia”²⁶⁴. Neste momento do desenvolvimento da psicanálise, Freud parece estar interessado – e um tanto surpreso – em entender como os escritores possuem um conhecimento sobre o homem e conseguem chegar às mesmas

²⁶¹ Neste texto, Freud analisa a estátua de Michelangelo a partir de suas percepções ao recepcionar a obra. Não é a teoria que está em jogo no ensaio de Freud, mas o que a fruição da figura de Moisés desperta em seu inconsciente, revelando assim novos conhecimentos sobre a obra de arte. É por esta razão que utilizaremos este ensaio no próximo subitem desta dissertação, pois constitui um exemplo de análise realizada por meio do método psicanalítico.

²⁶² MEZAN, 2006, p. 277.

²⁶³ Idem.

²⁶⁴ FREUD, 2015, p. 16.

conclusões que a psicanálise sem qualquer formação psiquiátrica ou conhecimento da teoria psicanalítica. O psicanalista elucida esta questão da seguinte maneira:

Nosso procedimento consiste na observação consciente dos processos psíquicos anormais de outras pessoas, a fim de poder descobrir e enunciar suas leis. O romancista faz de outro modo; dirige a atenção para o inconsciente em sua própria psique, espreita os possíveis desenvolvimentos dele e lhes proporciona uma expressão artística, em vez de suprimi-los com a crítica consciente. Assim, chega a saber a partir de si o que aprendemos em outros: as leis que a atividade desse inconsciente tem de seguir. Mas ele não precisa enunciar estas leis, nem mesmo discerni-las claramente; devido à tolerância de sua inteligência, elas se acham contidas, incorporadas em suas criações.²⁶⁵

Nesta citação, o autor diferencia o escritor e o psicanalista, no que concerne ao conhecimento da psique humana. O primeiro possui este saber “de forma intuitiva, o segundo as conhece de modo objetivo e as formula explicitamente”²⁶⁶. É por este motivo que o poeta é um “aliado” da psicanálise, permanecendo então como um precursor da psicologia científica. Não obstante, Freud observa que os escritores descrevem o sonho de seus personagens como uma continuação dos pensamentos e afetos vividos durante a vigília. Ainda, “buscam retratar os estados de alma de seus heróis mediante os sonhos que eles têm”²⁶⁷. Estas características dos sonhos criados pelos autores de obras literárias são condizentes com os achados da psicanálise na clínica com indivíduos reais. Entretanto, isto não impede a psicanálise de realizar suas intervenções sobre a literatura, ao contrário, é exatamente o que legitima sua incursão no terreno da *ars poetica*. Além disso, é possível observar a partir desta citação de Freud, o início de uma indagação estética sobre o processo criativo do escritor. Poderíamos dizer, pois, que o artigo da Gradiva introduz a teoria da criação poética na psicanálise, o que endossa o caráter pioneiro deste ensaio, como sugere Mezan²⁶⁸.

Em suma, Freud ao realizar o estudo da Gradiva de Jensen, estabelece a literatura como objeto de estudo legítimo da psicanálise, ao mesmo tempo em que esta ciência é apresentada como uma das possibilidades metodológicas de entendimento do universo literário. Nessa via de mão dupla, em que se consolida a solidariedade entre ambas, não seria exagero considerar que o psicanalista abre caminho ao estudo aprofundado da cultura “como paradigma privilegiado para o estudo dos processos psíquicos”²⁶⁹, conquanto não esteja ainda de fato sistematizada uma metodologia para este tipo de investigação.

²⁶⁵Ibid., p. 117-118.

²⁶⁶MEZAN, 2006, p. 277.

²⁶⁷FREUD, 2015, p. 16.

²⁶⁸MEZAN, op. cit., p. 277.

²⁶⁹Ibid., p. 278.

Ulteriormente, outros escritos freudianos explorarão as lacunas metodológicas e os limites que o texto sobre a Gradiva não elaborou, desenvolvendo aspectos complementares da relação entre psicanálise e literatura. Destarte, se o artigo da “Gradiva” não abordou o tema da recepção estética, em *O Inquietante*²⁷⁰, este específico efeito emocional produzido sobre o espectador ao entrar em contato com as obras literárias emerge como tema central da análise freudiana.

O autor trata, em primeiro lugar, do termo *unheimlich* que se pode traduzir por “não familiar”.²⁷¹ É o antônimo, devido ao prefixo de negação “un”, do familiar, do conhecido. Não obstante, o uso deste termo não remete apenas ao conhecido/desconhecido, mas possui uma conotação de “estranhamento” que pode gerar uma sensação de angústia. A fim de aprofundar o significado do vocábulo, Freud recorre a traduções em outros idiomas do termo *unheimlich* e obtém alguns dos seguintes significados: estranho, sinistro, misterioso, lúgubre, etc. Então, Freud retoma os dicionários alemães e confere os possíveis significados para o termo em pesquisa. Ao analisar o resultado, o autor conclui que o *unheimlich* é, de certo modo, ou foi em algum momento, *heimlich*. Defende assim o caráter ambíguo do *heimlich* e o

²⁷⁰ Em alemão: *Das Unheimliche*. A tradução do termo é complexa e não há equivalente em português. Na primeira tradução brasileira da editora Imago, o termo foi traduzido por “estranho”. Preferimos utilizar a tradução da editora Companhia das Letras que traduz o conceito por “inquietante”. De qualquer forma, Freud se refere a um sentimento de não familiar, de estranhamento, um desconforto ou angústia. O verbete contido no *Dicionário comentado do alemão de Freud* de Luiz Alberto Hanns nos informa, em primeiro lugar, sobre o adjetivo *heimlich*: a) Familiar, conhecido (já na época de Freud pouco usado); b) Secreto, oculto; c) Inquietante, estranho (atualmente pouco usado). Segundo o autor, o ponto de torção entre o *heimlich* e seu antônimo *unheimlich*, ou seja, a passagem do “familiar e conhecido” para o “inquietante e estranho” ocorre no sentido “b”, nas palavras de Hanns: “aquilo que é ‘secreto e oculto’ pode ser ‘familiar, íntimo, recôndito’ para aquele que participa do segredo (pois acontece entre quatro paredes, no ‘lar’ = *heim*)” (p. 231). Dessa forma, os dois adjetivos se aproximam, a argumentação freudiana segue este caminho, demonstrando que aquilo que está oculto, anteriormente era familiar e conhecido. Para o adjetivo “*unheimlich*” Hanns o define como: d) Levemente estranho, levemente assustador, inquietante, sinistro, esquisito, incômodo, mal estar (semelhante ao sentido c de *heimlich*). *Esta pessoa me parece esquisita (sinistra, inquietante).*; g) Indefinível, indeterminado, ansiógeno, inquietante. Hanns afirma que a conotação desse termo remete a algo desconhecido, que causa estranhamento, desconforto e que se arma sorrateiramente em torno do sujeito, o que é diferente de um pânico cuja origem é conhecida. O modo subjetivado, *Das Unheimliche*, possui significado muito próximo de seu adjetivo: estranho, esquisito, fantasmagórico, sinistro, assustador, macabro, entre outros. Sua conotação também gira em torno de algo desconhecido; que não se sabe a origem, imprevisível, deixa o sujeito indefeso, sorrateiro, conteúdo fantasmagórico inapreensível. A partir destas definições, podemos perceber que tanto o adjetivo quanto o substantivo do termo em questão, quando traduzidos para o português, não abarcam de modo satisfatório o significado e o sentido de *Das Unheimliche* ou de *unheimlich*.

²⁷¹ Segundo Luiz Alberto Hanns, no dicionário mencionado na nota anterior, a tradução para o português do termo *unheimlich* para “o estranho” (segundo a tradução da Imago, única existente em 1996, data de publicação da obra de Hanns) não abrange o significado real do termo em alemão, pois se perde conotações que existem apenas para o *unheimlich*, tais como: nos deixa indefesos, não se sabe quando chega, se arma em torno de nós, proximidade, insidioso/súbito, fantasmagórico, proveniência indeterminada. Além disso, “o estranho”, quando traduzido para o português, remete à ideia de estrangeiro, forasteiro, enquanto o termo original em alemão *Das Unheimlich* transmite “uma sensação inquietante e fantasmagórica de que algo cerca o sujeito sorrateiramente”. (HANNIS, 1996, p. 235).

fato deste poder de alguma forma estar contido no *unheimlich* de maneira oculta. Adiante veremos que esta explicação terminológica não é ociosa.

Apesar da sensação inquietante poder ser produzida a partir da realidade, em alguns momentos da vida, o pensador de Viena considera que estas condições não são tão frequentes se comparadas à leitura da literatura fantástica. Freud problematiza essa experiência a partir destes elementos do conto de Hoffmann. O autor de *O homem da areia*, E.T.A. Hoffmann, assinala ele, produz em sua narrativa a sensação do inquietante por meio de diversos elementos: a boneca viva Olímpia (autômato), a lenda do homem da areia ao arrancar os olhos das crianças desobedientes e o *Doppelgänger* ou o duplo na figura de Coppola e Coppelius. O principal dentre eles seria a lenda do “homem da areia”. Para Freud, embora a boneca viva e o *Doppelgänger* sejam inquietantes, o núcleo de terror da narrativa é a lenda do homem da areia, pois é nela que se encontra a ameaça de ter os olhos roubados.²⁷² O fator angustiante em si é a ameaça de perder os olhos como uma metáfora da castração:

A experiência psicanalítica nos diz, por outro lado, que o medo de ferir ou perder os olhos é uma terrível angústia infantil. Muitos adultos a conservam e, mais que qualquer outra lesão física, temem a lesão ocular. Não há o costume de dizer que uma pessoa cuida de algo como ‘a menina de seus olhos’? O estudo dos sonhos, das fantasias e dos mitos nos ensinou que o medo em relação aos olhos, o medo de ficar cego, é frequentemente um substituto para o medo da castração.²⁷³

Freud exemplifica com o castigo do próprio Édipo que se cega, perfurando seus olhos. A equivalência castração-cegueira é, para o psicanalista, uma metáfora. Na tragédia em questão, a perda da visão foi representada como “uma forma atenuada do castigo da castração”²⁷⁴, pois seria apenas este último o equivalente ao seu crime, de acordo com a lei de Talião. O terror causado pela lenda do homem da areia e sua ameaça de castração ativam conflitos edípicos referentes à própria criança e seu respectivo pai. Na análise do conto de Hoffmann, Freud ainda elucida esta relação entre o pai e o homem da areia. Para Nathaniel, protagonista do conto, seu pai está representado simbolicamente nas figuras “maléficas” do professor Spallanzani, do advogado Coppola e do vendedor Coppelius.

O primeiro e o segundo são os criadores e, portanto os “pais” da boneca Olímpia. Coppelius aparece em um momento mais avançado do conto, mas parece ser o próprio Coppola disfarçado ou uma espécie de duplo, de qualquer forma, ambos surgem no conto para

²⁷² Esta lenda foi contada na infância do protagonista, Nathaniel, por sua mãe, quando ela desejava que o menino fosse dormir, amedrontando-o. Caso desobedecesse, o homem da areia viria lhe pegar durante o sono e arrancaria seus olhos. Em uma noite, o advogado Coppelius visitou o pai de Nathaniel e o menino presenciou o encontro, concluindo que se tratava do homem da areia.

²⁷³ Ibid., p. 346.

²⁷⁴ Idem.

aterrorizar Nathaniel, na figura de pais castradores. O sócia ou o duplo também é um recurso utilizado por Hoffmann em outra obra, *O elixir do diabo*. Segundo Freud, a aparição do *Doppelgänger* gera certa estranheza, pois em um primeiro momento, a duplicação serve como uma negação da morte diante de uma possível ameaça. O psicanalista recorre ao estudo de Otto Rank sobre “O Duplo”. Neste trabalho o autor utiliza como exemplo o Egito antigo, que produzia imagens dos mortos, e também do conceito de alma como duplicação do corpo ou ainda, como nos sonhos, cuja análise do material onírico revela que a duplicação de algo acontece quando este está ameaçado.

Sob a ótica freudiana, a aparição do duplo possui dois momentos no desenvolvimento do indivíduo. O primeiro de negação da morte ou da aniquilação por meio de uma duplicação do próprio corpo realizado pelo narcisismo primário, tal como afirmamos no parágrafo anterior. No segundo momento, que figura em um período posterior do desenvolvimento, o duplo se transforma em um anunciador da morte, pois a censura psíquica projeta para fora do Eu esta defesa como algo que lhe é “estranho”. O pai da psicanálise aponta que é a superação deste estágio do narcisismo primário que leva a instância de censura – o super Eu²⁷⁵ – a rejeitar este tema do duplo, da esfera do Eu. É por isto que a impressão do inquietante açula em nós uma sensação de algo familiar ou conhecido, há neste movimento, o retorno do reprimido, ou seja, o conteúdo seja ele qual for, que está reprimido no inconsciente, retorna e sua consequência é a produção de um sentimento de estranhamento e angústia, pois aquilo que veio à tona deveria ter continuado oculto.

Para finalizar essas considerações sobre este ensaio e para retomar nosso ponto, notemos, ainda em consonância com o autor, que a presença de elementos fantásticos tais como mãos decepadas que adquirem vida ou autômatos com igual característica, fantasmas, duplos – apenas para citar alguns exemplos – não são suficientes para gerar o estranhamento. Muitos contos de fadas possuem estes elementos e não constituem nenhuma inquietação, isto acontece devido ao mundo de fantasia criado pelo escritor corresponder coerentemente aos elementos “mágicos” inseridos no texto. É por isto que não despertam um sentimento de ameaça ao leitor, pois estes elementos fantásticos fazem parte de um “faz de conta” e, portanto, não condizem de antemão, com a realidade. Por outro lado, nos contos fantásticos, o universo da narrativa é bastante fiel à realidade desde o princípio, o que atribui uma atmosfera mais verossímil à história. A partir daí, quando já estamos convencidos de que a história narrada poderia ser real, o elemento fantástico é inserido no texto causando uma dúvida: Será

²⁷⁵ Ou Superego, como ficou conhecido o conceito freudiano pela tradução de Strachey para o português.

o elemento fantástico real? Esta história pode ter acontecido de fato? Isto ocorre porque o leitor está imerso numa narrativa que não se divorcia por completo de um registro realístico, acreditando assim que o enredo poderia se concretizar na experiência de qualquer um, inclusive na dele próprio. A aparição do elemento fantástico rompe, pois, com a realidade cotidiana e faz com que o julgamento do leitor vacile, abrindo uma brecha para que conteúdos reprimidos já superados em sua infância venham à tona. Nas palavras de Freud:

O mundo das fábulas, por exemplo, abandona o terreno da realidade desde o princípio, e toma abertamente o partido das crenças animistas. Realizações de desejo, forças ocultas, onipotência dos pensamentos, animação de coisas inanimadas, que são tão comuns nos contos de fadas, não podem ter influência inquietante neste caso, pois para que surja o sentimento inquietante é necessário, como sabemos, um conflito de julgamento sobre a possibilidade de aquilo superado e não mais digno de fé ser mesmo real [...]²⁷⁶

De acordo com a citação acima, além do mundo criado pelo escritor estar em contato com a realidade, deve em alguns momentos, propiciar a dúvida, para que nosso julgamento com relação ao conteúdo fantasioso que deveria ter sido superado na infância vacile, fazendo emergir assim, o *Unheimlich*.

Não obstante, *O Inquietante* não pode ser considerado apenas uma ilustração do conceito de “retorno do reprimido”²⁷⁷. Embora o eixo central do argumento de Freud gire em torno deste conceito, a análise do conto apresenta uma importante contribuição da psicanálise no que concerne ao estudo das obras literárias, indicando como é possível investigar os conteúdos que despertam algum tipo de sensação no leitor. É neste sentido que este ensaio inaugura uma discussão da recepção estética – no sentido da experiência do eu – no contexto psicanalítico²⁷⁸.

Ainda que de maneira incerta e um tanto comedida, ressalvas do próprio Freud, o ensaio aborda algumas questões que eram “até então inalcançáveis pela estética”²⁷⁹ e somente poderiam vir à luz por meio do instrumental psicanalítico. Sem dúvida a reflexão sobre o

²⁷⁶ FREUD, op. cit., p. 372.

²⁷⁷Cf. De Martini, A.; Coelho Junior, N. E. Novas notas sobre o estranho. **Tempo psicanalítico**, Rio de Janeiro, v.42.2, 2010, p. 376.

²⁷⁸ Ainda resta outra condição para o surgimento do inquietante. A aparição de um elemento estranho em uma ficção realista deve estar vinculada à presença de um personagem em relação ao qual podemos “nos colocar no lugar” dele. Sem esta condição, o elemento pode estar presente em outro personagem, por exemplo, mas não exercerá efeito emocional algum no espectador. Para explicar este ponto, o autor não menciona o termo “identificação”, embora esteja implícito que o espectador deve estar identificado com o herói para que sejam suscitadas as emoções correspondentes. Dito em outros termos, para que haja a sensação inquietante no leitor, o personagem com o qual estão relacionados os elementos fantásticos deve possuir características que permitam que o espectador se enxergue no herói.

²⁷⁹ De Martini, A.; Coelho Junior, N. E, 2010, p. 376.

“estranho” esteve presente em toda a filosofia e literatura alemã da época, entretanto, a contribuição específica da psicanálise para este tema, circunda as seguintes questões: a gênese do inquietante, a ligação entre a sensação de inquietante e os conteúdos reprimidos da infância, e o seu modo de funcionamento na psique. Contudo, Freud assinala, tal como demonstramos nos parágrafos anteriores, que por meio de uma leitura da teoria psicanalítica sobre o *Unheimlich* podemos entender a gênese deste fenômeno tanto nas vivências como na literatura.

O psicanalista conclui o artigo com duas ressalvas: a primeira enfatiza que suas considerações não esgotam o tema da liberdade de criação do escritor, uma vez que cabe a ele direcionar a narrativa conforme seu desejo e assim, provocar efeitos diversos no leitor, o que, segundo Freud, os especialistas em estética já conhecem a fundo. A segunda refere-se também à intenção do pai da psicanálise de não pretender encerrar o assunto no que diz respeito a todos os exemplos literários que possam contrariar o que foi dito sobre a teoria do inquietante. Essas ressalvas de Freud no final do ensaio deixam claro que a liberdade do escritor e os privilégios da ficção em evocar a sensação inquietante vão além das considerações realizadas pelo intérprete. Isto nos indica uma vez mais a precaução do psicanalista ao pisar no vasto terreno da literatura, ou seja, mesmo que concentrado apenas em um tipo de sensação que as obras podem causar nos leitores, ele não negligencia o quanto é ultrapassado pela obra²⁸⁰.

²⁸⁰ Em *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia (“O caso Schreber”)*, Freud analisa a autobiografia escrita por Daniel Paul Schreber, intitulada como *Memórias de um doente dos nervos*. Nesta obra, o ex-presidente da Corte de Apelação da Saxônia relata com detalhes seu surto psicótico (paranoia) e os delírios a que esteve submetido. É a partir destes dados que o estudo de Freud se apoia para investigar o mecanismo da paranoia, tentando, de maneira simultânea, entender a patologia de Schreber e preencher as lacunas da psicanálise com relação à paranoia, até então pouco estudada. Notemos a diferença de enfoque deste texto se comparado à *Gradiva*. No ensaio sobre a obra de Jensen, a ideia era confirmar a teoria confrontando-a com a literatura. No *caso Schreber*, Freud parte da obra para pensar sua teoria realizando justamente o caminho inverso. Este tipo de abordagem sobre o material literário, defendida por Villari (2000, p. 6), visa utilizar a literatura para complementar a teoria psicanalítica, chegando a territórios que a psicanálise não conseguiu explorar por si só. A descrição detalhada da alucinação acometida em Schreber permitiu a Freud traçar os caminhos que a libido percorreu até a manifestação dos sintomas, bem como entender o funcionamento do mecanismo de repressão presente na paranoia. Em suas *Memórias*, o autor narra a fantasia de “redentor” da humanidade, em uma progressão que, a princípio, era uma persecutoriedade projetada em seu médico dr. Flechsig, evoluindo, posteriormente, para uma união com Deus, Schreber se tornaria a mulher de Deus para dar início a uma nova humanidade. Para Freud, há uma equivalência simbólica no desenvolvimento do delírio onde Flechsig (médico), o pai de Schreber (também médico) confluem para o aparecimento de Deus no delírio, que comumente sabemos também é de certa forma, pai (Deus-pai). A transformação de Schreber em mulher de Deus está assim justificada, em prol de uma causa maior, seu corpo será o receptáculo da nova humanidade, engendrada por ele e Deus. Freud afirma que esta alucinação é um mecanismo de defesa contra o desejo homossexual inserido no “complexo paterno” e que o conflito entre o desejo homossexual e a defesa resultou na elaboração da psicopatologia. Sem dúvida, as contribuições desta análise constituem até hoje uma referência para os estudiosos da paranoia. Freud demonstrou em seu ensaio, o papel da repressão, da projeção, os caminhos e fixações da libido na constituição psíquica do indivíduo. Para nós, importa frisar o modo pelo qual essas questões podem ser pensadas a partir de uma obra literária que, tomada como um caso clínico, atua como material complementar à teoria psicanalítica. Aludimos a este texto de Freud para exemplificar as diferentes possibilidades de diálogo que se estabelece na relação psicanálise e literatura. De todo modo, não pretendemos –

Na discussão subsequente, procuraremos deslindar o funcionamento do Método Psicanalítico na análise da Cultura a partir do ensaio de Freud intitulado: *O Moisés de Michelangelo*. Ao mesmo tempo, pretendemos demonstrar a importância deste texto na análise além-clínica e como ele se diferencia das demais incursões de Freud sobre a Cultura.

3.3 O método psicanalítico como instrumento de análise das artes e da Literatura

Nas páginas anteriores realizamos uma análise de alguns textos onde Freud aborda a relação entre psicanálise e literatura. Além disso, apontamos algumas das contribuições do autor em ambos os campos do conhecimento, bem como a legitimidade do diálogo estabelecido entre elas, temas fundamentais para nosso trabalho. No entanto, pretendemos apresentar ainda, outra forma metodológica de incursão da psicanálise sobre as obras de arte, cujo exemplo está presente no artigo: *O Moisés de Michelangelo*.

O trabalho de interpretação que realizamos, por intermédio do método psicanalítico, assemelha-se à metodologia adotada no ensaio freudiano que iremos abordar a seguir, *O Moisés de Michelangelo*. Nele, o que é levado em consideração é o caráter heurístico da análise, sem que a teoria esteja pré-estabelecida. O que é priorizado é a obra em si e o que ela pode nos revelar quando utilizamos o método psicanalítico. No caso desse estudo, a operação com o método psicanalítico visa o constante, mas imprevisível confronto entre o texto e a teoria. Na última seção retomaremos o embate teórico que alicerça nossa proposta central de leitura do romance. Antes disso, permitamo-nos uma pequena digressão.

Um exemplo de análise literária deste tipo foi realizado por Noemi Moritz Kon, em seu artigo *De Poe a Freud – O gato preto*²⁸¹. Nele, a autora propõe uma análise psicanalítica, utilizando uma leitura flutuante como instrumento de investigação do conto de Edgar Allan Poe, *O gato preto*. Com efeito, a leitura realizada neste estudo problematiza a imagem que o protagonista do conto deixa transparecer, a de um homem-fantástico cuja existência entra em choque com sua subjetividade e conseqüentemente com a inevitabilidade de seu destino e suas repetições. É o homem moderno pré-psicanalítico que está em jogo, no auge dos avanços

e nem poderíamos – com base na análise freudiana, esgotar teoricamente a análise do texto sobre Schreber. Há ainda, outros textos freudianos importantes que de alguma maneira tangenciam esta relação, dentre eles: *O romance familiar dos neuróticos, O escritor e a fantasia, Dostoievski e o parricídio, Uma lembrança de infância, Personagens psicopáticos no palco, O tema da escolha dos cofrinhos*. Embora estes escritos não figurem uma análise tão detalhada de uma obra, acrescentam importantes contribuições e reflexões tanto à psicanálise quanto à cultura, e propiciaram aos pós-freudianos novos desenvolvimentos e críticas.

²⁸¹ KON, N. M. DePoe a Freud – O gato preto. In: BARTUCCI, G. (org.). **Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

científicos e técnicos, ele se sente ainda perdido e em conflito diante do sobrenatural, ou melhor, diante das coisas até aquele momento, inexplicáveis. É a noção de inconsciente, de uma parte oculta e inapreensível da mente humana, que começa a emergir no *geist* da época e que a literatura revela por meio de suas obras. Não é nossa intenção nos aprofundarmos neste artigo, mas apenas apontar uma possibilidade de trabalho realizado por meio do método psicanalítico na análise da literatura.

Ainda, a título de exemplo, podemos citar o estudo de Luiz Alberto Pinheiro de Freitas cuja pesquisa incide sobre as principais personagens femininas na obra de Machado de Assis. O pesquisador utiliza o método psicanalítico a fim de deslindar as personagens existentes na obra machadiana. Freitas percorre os escritos do literato e mapeia as várias representações míticas de mulher, representadas em seu próprio contexto social e histórico, porém, sem perder de vista uma possível universalidade destas representações. Estes dois trabalhos citados demonstram possibilidades de diferentes interseções entre psicanálise e literatura, além de contribuições exímias para ambos os campos de conhecimento, prática comum a Freud desde os primórdios da psicanálise. Encerramos este parêntese e retomemos a questão do método psicanalítico no ensaio *O Moisés de Michelangelo*.

A fim de esclarecermos melhor esta questão, o artigo da “Gradiva” pode outra vez nos servir de exemplo. Neste ensaio Freud utiliza o romance de Jensen para enxergar nele sua teoria, ilustrando seus conceitos com passagens do romance e, simultaneamente encontrando semelhanças entre o conteúdo da obra e a psicanálise. Esta prática era necessária naquele contexto, disto sabemos. Mas, de qualquer forma, suas análises não acrescentaram nada de inédito à teoria, apenas a reproduziram de outro modo. Em outras palavras, a ressalva de Freud neste ensaio, tal como expomos anteriormente, propunha uma leitura da obra de Jensen a partir da teoria dos sonhos, ou seja, tomando a última como referencial para o entendimento dos sonhos do personagem Norbert. Este exercício de ilustração da teoria era justamente o que pretendia o autor. Todavia, trata-se de um tipo de análise que, para nós, cabe antes como um contraponto, se a comparamos com a metodologia adotada em *O Moisés de Michelangelo*.

Ao contrário da “Gradiva”, o ensaio sobre o *Moisés de Michelangelo* lança luz sobre o modo de funcionamento do método da psicanálise na análise dos objetos culturais. Nele Freud prioriza a obra de arte sem que a teoria esteja imposta em um primeiro momento.²⁸² Contudo,

²⁸² Além do efeito descrito por Freud durante a fruição do mármore, é importante notar um fator identificatório do psicanalista com o Moisés retratado. Frayze-Pereira aponta que esta relação estabelecida com a estátua, uma mistura de admiração e terror, deve-se ao fato de Freud ser também um judeu “infiel”, uma vez que é fundador de uma “escola” e instaurador de uma nova teoria cuja transgressão é desvendar o inconsciente, e, por isto, estaria à mercê do Moisés colérico junto ao povo de sua índole, os adoradores do bezerro de ouro. A publicação

seu escrito também não constitui mera ilustração dos conceitos e teoria freudianos, a análise do psicanalista é realizada de acordo com o que o intérprete sente diante da obra, no caso, a escultura, ou seja, sob o fator emocional diante do fruir artístico.

O autor do artigo confessa o poder de fascínio que a efígie de Michelangelo exerce sobre ele, e indaga acerca do processo pelo qual esse efeito ocorre.²⁸³ A hipótese freudiana considera que o enigma da obra pode estar presente no desejo criador do artista que é transposto para o espectador ao recepcionar a obra. A fim de rastrear este desejo, e consequentemente elucidar seu efeito no espectador, o psicanalista acredita ser necessário de antemão perscrutar as significações emanadas pela obra. Nas palavras de Freud: “para perceber essa intenção, devo primeiramente descobrir o *sentido e conteúdo* do que é representado na obra de arte, ou seja, poder *interpretá-la*”²⁸⁴. Dito em outros termos, para Freud, deve-se entender o que aquela obra representa e qual o sentido daquilo que se mostra e que não é, de pronto, revelado. No início do ensaio, Freud revela o efeito que a efígie lhe proporcionava:

anônima do ensaio denuncia uma espécie de sentimento de “culpa” decorrente desta autocritica. Por outro lado, na época da publicação do artigo, os conflitos no interior da Sociedade Psicanalítica estavam intensificados, principalmente entre Jung e Freud. As divergências teóricas e a falta de subordinação do “príncipe herdeiro” impulsionavam a exclusão do mais promissor dos discípulos de Freud da Sociedade Psicanalítica. Freud se identificava com o legislador hebraico, pois é ele próprio o pai da psicanálise (legislador) cujo descontentamento com seus seguidores infiéis (Jung e Adler) despertou semelhante ira. O próprio Freud, em outubro de 1912, escreve a Ferenczi: “No meu estado de ânimo, comparo-me antes com o Moisés histórico do que com o Moisés de Michelangelo que interpretei” (GAY, 1989, p. 295). Isto porque Freud se espelhava no herói bíblico de personalidade menos tolerante, embora descreva em seu ensaio, como veremos mais adiante, um Moisés mais controlado emocionalmente. Para Peter Gay, a vida de Freud “foi uma luta por autodisciplina, por controle sobre seus ímpetos especulativos e sua raiva, – raiva pelos inimigos e, ainda mais difícil de controlar, pelos adeptos que ele considerava falhos ou desleais” (Idem). Mas principalmente neste momento delicado da Sociedade Psicanalítica, é que Freud buscava um autocontrole, desejava ser como o Moisés retratado por Michelangelo, que, no auge da fúria, conseguiu manter a calma e refrear o ímpeto de sua raiva. Embora talvez fosse este o seu desejo, Freud mantém sua postura em relação ao conflito com Adler e Jung e, em 1914 com a publicação de *A história do movimento psicanalítico* fulmina os antigos discípulos dando um ultimato na situação. Freud, no texto mencionado, refere-se a Jung da seguinte forma: “Eu não desconfiava, naquele tempo, que apesar de todas as vantagens listadas essa escolha era infeliz, que ela recaía sobre alguém que, incapaz de suportar a autoridade de outro, era tanto menos capacitado a criar uma autoridade própria, e cuja energia se voltava para a perseguição implacável de seus interesses.” (FREUD, 2012a, p. 295). É lícito supor que este contexto do movimento psicanalítico coincide com a publicação do ensaio freudiano não por acaso. A posição de Freud como líder de um grupo de seguidores é análoga a de Moisés com o povo hebreu e, tal como na narrativa bíblica, houve uma “traição” dos fiéis em ambos os casos. Por este motivo, a leitura de Freud sobre a estátua de Michelangelo revela a admiração pelo temperamento comedido deste “novo” Moisés, cujo autocontrole e disciplina sobre-humanos Freud almejava. Contudo, a interpretação freudiana, corroborada pelos detalhes da estátua elucidados pelo autor, segue em direção à sua primeira hipótese ao fruir a estátua: a sensação de um ímpeto de cólera para, em seguida, um domínio de si.

²⁸³ FREUD, S. O Moisés de Michelangelo. In: _____. **Obras completas, volume 11: Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)** / Sigmund Freud; São Paulo: Companhia das Letras, 2012b, p. 374.

²⁸⁴ Ibid., p. 375.

E, de fato, lembro-me de minha decepção, quando, nas primeiras visitas a San Pietro in Vincoli, sentava-me diante da estátua esperando que ela se levantasse rapidamente sobre o pé firmado, deixasse cair as tábuas e desafogasse sua ira. Nada disso acontece; em vez disso, a pedra se tornava cada vez mais rígida, uma calma sagrada e quase opressiva dela emanava, e tive de sentir que ali estava representado algo que poderia permanecer imutável, que aquele Moisés ali ficaria eternamente sentado e enraivecido.²⁸⁵

Além de considerar o aspecto emocional do observador, o autor de *O Moisés de Michelangelo* está atento aos detalhes, à posição da estátua, à expressão do herói, ao “movimento” que o Moisés retratado na escultura parece estar retendo, as tábuas da lei debaixo de seu braço direito, o movimento do rosto mirando o lado esquerdo e ao indicador que segura a barba. Todo detalhe é minuciosamente indagado, na tentativa de entender a figura do Moisés naquele momento representado pela imagem, dialogando com a história bíblica da qual ela faz parte. Mais adiante em seu ensaio, o autor especula que Michelangelo tinha intenção de retratar um Moisés mais “racional” e controlado, diferente do conhecido através dos textos bíblicos, colérico e impulsivo. Para chegar a esta interpretação, Freud lê no mármore os detalhes que indicam um movimento do Moisés, a partir daí remonta ao que ocorreu anteriormente na história bíblica do personagem em questão, da posição inicial até o momento retratado.

Entretanto, Freud não encontra estes detalhes nas críticas sobre a estátua de Michelangelo: “As descrições dos autores consultados são, às vezes, curiosamente inadequadas. O que não foi compreendido foi imprecisamente percebido ou relatado.”²⁸⁶ A opinião destes é contraditória, pois se deixam levar pela história e pelo contexto bíblico em que Moisés se encontrava, a saber: a visão de Moisés prestes a quebrar as tábuas da lei diante de seu povo cultuando um ídolo.

Ora, se partirmos de um saber inicial para efetuarmos a interpretação, como nos apontou Freud referindo-se à análise de alguns críticos, este conhecimento prévio – a passagem bíblica – não influenciaria o resultado da análise? É isto o que seus argumentos nos indicam a respeito das demais críticas sobre a estátua de Moisés. Elas tomam o contexto bíblico como referência inicial para realizar a leitura da obra e culminam numa análise parcial, um engodo, no dizer de Freud “descrições incorretas de autores antigos”²⁸⁷, em vez de interpretação. É óbvio que as informações adicionais são necessárias para um melhor entendimento da obra, para contextualizá-la. Todavia, deve-se levar em conta que tomar este

²⁸⁵ Ibid., p. 387.

²⁸⁶ Ibid., p. 378.

²⁸⁷ Ibid., p. 399.

conhecimento prévio como verdade sobre a obra pode levar a equívocos e mesmo ao fracasso do intento interpretativo.

Diferentemente do que a crítica supôs, o pai da psicanálise enxergou no Moisés de Michelangelo outra versão do herói “saído da percepção do artista”²⁸⁸. Isto somente foi possível porque, apesar de consciente da passagem bíblica das escrituras sagradas, seu olhar priorizou a obra de arte, tomando-a em primeiro plano em sua pesquisa, desligando-a do mundo exterior, do pano de fundo em que se inseria, para apenas posteriormente confrontar seus resultados com o contexto em que se inseria. O que Freud conclui é que Michelangelo, de maneira velada, intencionava esculpir um Moisés diferente do conhecido nos relatos bíblicos, ou seja, uma outra versão deste herói. Transcrevemos a conclusão do autor:

[...] o nosso Moisés não se erguerá nem arremessará diante de si as tábuas. O que nele vemos não é o começo de uma ação violenta, mas o resíduo de um movimento que ocorreu. Ele queria, num acesso de ira, erguer-se, vingar-se, esquecendo as tábuas; mas superou a tentação, agora permanecerá sentado, com raiva contida, com dor e desprezo mesclados. Tampouco lançará fora as tábuas, que então se quebrariam no chão de pedra, pois justamente por causa delas dominou sua ira, para salvá-las controlou sua paixão. Quando se entregou à apaixonada indignação, inevitavelmente descuidou das tábuas, retirou a mão que as segurava. Elas se puseram a deslizar, correram o perigo de se partir. Isso o fez voltar a si. Lembrou-se de sua missão e por ela renunciou à satisfação de seu afeto. Sua mão voltou e salvou as tábuas que deslizavam, antes que chegassem a cair. Nessa postura ele permaneceu, e assim o retratou Michelangelo como guardião do túmulo.²⁸⁹

Pode-se observar na citação acima que o autor atribui um novo significado à leitura da efígie. Não sabemos se Michelangelo concordaria com a interpretação, nem se era de fato esta a sua intenção ao criar a escultura. O que nos interessa é a interpretação freudiana, cuja construção consiste em uma releitura da obra, uma versão alternativa da narrativa bíblica original. Freud consegue alcançar este novo significado durante a análise da estátua porque está operando de acordo com a metodologia psicanalítica, ou seja, a operação ocorre a partir da observação dos detalhes junto ao impacto emocional que a obra suscita no analista.

Esta atividade “detetivesca” é o cerne do método psicanalítico em desenvolvimento. Frayze-Pereira, para exemplificar, utiliza uma passagem na qual Freud²⁹⁰ faz uma analogia

²⁸⁸ Ibid., p. 401.

²⁸⁹ Ibid., p. 400.

²⁹⁰ “[...] soube que um conhecedor de arte russo, Ivan Lermolieff, cujos primeiros ensaios foram publicados em alemão entre 1874 e 1876, havia causado uma revolução nas galerias da Europa questionando a autoria de muitos quadros, ensinando como distinguir entre cópias e originais de forma segura e construindo novas individualidades artísticas a partir das obras liberadas de adjudicações anteriores. Ele chegou a isso deixando de lado a impressão geral e os grandes traços de uma pintura e sublinhando a importância característica de detalhes secundários, de pequenas coisas como o desenho das unhas, dos lóbulos das orelhas, das auréolas de santos e

entre seu método e a técnica de Morelli, que para diferenciar pinturas originais das réplicas, realizava o trabalho de um detetive, recolhendo pistas nos detalhes que passam despercebidos, mas que fazem parte do estilo do artista. Outro comentador, Luiz Alberto Pinheiro de Freitas concorda que a análise psicanalítica descrita por Freud se realiza por meio destes detalhes significativos que, junto com o impacto emocional sentido pelo analista, faz surgir o material passível de análise. “Ou seja, a psicanálise implicada na arte, metodologicamente, é análoga à que se faz na clínica”²⁹¹.

O que Frayze-Pereira quer enfatizar, comparando a experiência clínica e a psicanálise implicada na arte, é a semelhança metodológica na apreensão do objeto por parte do analista. Este, segundo o autor, deve dirigir seu olhar/escuta em direção à busca e entendimento do sentido do símbolo que se apresenta diante dele – seja a obra de arte ou o discurso do paciente –, ou seja, o material simbólico que lhe é apresentado deve ser percebido, interpretado e (re)construído. É neste sentido que a comparação citada se torna legítima, pois se trata do mesmo método de trabalho analítico em operação cujo esforço em decifrar o enigma do símbolo é realizado pela interpretação do analista/intérprete.

O estudo de Alberto Pinheiro de Freitas em sua obra: *Freud e Machado de Assis: uma interseção entre psicanálise e literatura*, endossa a vinculação do método psicanalítico com a clínica e a literatura, principalmente a esta última, cuja interpretação “vem dar uma realidade ao personagem que, no seu discurso, presentifica a linguagem do desejo inconsciente, possibilitando alguma inteligibilidade sobre as nuances do subjetivo.”²⁹² Para o autor, uma cena literária em nada difere do vivido por qualquer homem, pois em ambos reside um conteúdo simbólico no qual o desejo inconsciente se expressa. É sob esta perspectiva que a psicanálise pode servir como um instrumento de análise das obras literárias, cuja função busca um sentido para o discurso humano contido nas diversas formas de expressão.

A digressão em torno do ensaio de Freud sobre o “Moisés”, bem como a alusão a esses autores que propõem cada um a seu modo uma correlação entre a clínica e a interpretação literária, solicita que olhemos mais de perto a relação entre o método psicanalítico e a literatura, afinal é esta metodologia que dá fundamento à nossa pesquisa.

Do que se trata, então, este método elaborado por Freud? Remontemos ao período pré-psicanalítico. Freud aprendeu com Charcot a importância da observação dos pacientes

outros pormenores não considerados, que o copista descuida ao imitar e que, no entanto, cada artista executa de maneira própria.” (FREUD, 2012, p. 389.); observação: Ivan Lermolieff era o pseudônimo de Morell.

²⁹¹ FRAYZE-PEREIRA, J. Uma visita aos sonhos na arte: Grete Stern e Henri Matisse. In: PASSOS, C. R. P.; ROSENBAUM, Y. (orgs.). **Interpretações**: crítica literária e psicanálise. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2014, p. 71.

²⁹² FREITAS, 2001, p. 25.

neuróticos. A nosografia destes estados patológicos remetia a exaustiva observação dos sintomas até que eles próprios “começassem a falar”²⁹³. Foi por meio deste olhar apurado e diferenciado que o psicanalista de Viena iniciou os primeiros passos do que viria a ser uma investigação com o intuito de entender o que estava por trás da mensagem simbólica do sintoma. Doravante, seria possível interpretar os sintomas que aparentemente nada tinham a ver com sua etiologia.

Este percurso, da observação à interpretação, somente foi viabilizado após a escuta do discurso da histeria. Em um primeiro momento Freud utilizou a sugestão e a hipnose, e posteriormente, o procedimento catártico. Estes procedimentos não atingiram objetivos satisfatórios ou duradouros e logo foram abandonados. Porém, pode-se dizer que o método da hipnose e o método catártico²⁹⁴ foram precursores do desenvolvimento da Psicanálise, pois por meio deles Freud descobriu os primeiros indícios de uma parte inconsciente do psiquismo e da etiologia sexual das neuroses.

Os dois “métodos” precedentes já apontavam a importância da investigação, havia então algo a ser investigado, algo velado no sintoma das histéricas que demandava ser descoberto e conseqüentemente entendido pela via da interpretação.

Com a evolução do pensamento freudiano e suas descobertas, os critérios do método psicanalítico que foram paulatinamente delineados consistem na observação, investigação e interpretação. Todos eles estão relacionados e funcionam conjuntamente. A observação deve ter como objetivo a descrição e a investigação do fenômeno, uma busca pela descoberta do latente e inconsciente, que não se revela de pronto. A partir disso, a interpretação opera de maneira a reunir estes elementos simbólicos desprovidos de sentido, para que façam parte de um contexto coerente. Em outras palavras, o papel da interpretação é o de revelar o que o mecanismo inconsciente deformou ou suprimiu, trazendo à tona sua representação de maneira

²⁹³ FREUD, 2012a, p. 266.

²⁹⁴ Não é nossa intenção destrinchar todo este percurso histórico da psicanálise. Entretanto, cabe salientar que a hipnose foi abandonada por se limitar apenas à remissão dos sintomas, sem explicar sua origem ou formação. O procedimento catártico também compartilhava de certa limitação, pois não alcançava a fonte da histeria. Esta produzia novos sintomas à medida que os antigos eram eliminados. A obra *Estudos sobre a histeria*, de Freud em co-autoria com Josef Breuer, reúne além de casos clínicos, a descrição do “método catártico”. Este consistia em fazer recordar o paciente, por meio da hipnose, a cena do trauma esquecido resgatando-a para a memória consciente. Em seguida, era necessário que o analisando realizasse uma catarse, ou seja, que confrontasse o conflito instaurado, transformando a reminiscência carregada de afeto em palavras. Este procedimento de verbalização da origem do trauma ligado ao sintoma histórico dissipava o último, pois trazia à consciência, o que antes havia sido reprimido no inconsciente. Cabe salientar que tanto a hipnose como o método catártico foram abandonados por se limitarem apenas à remissão dos sintomas individuais, sem explicar a origem da histeria. Esta produzia novos sintomas à medida que os antigos eram eliminados. Além disso, outro fator que corroborou para o abandono do método breueriano foi a impossibilidade de induzir à hipnose alguns pacientes, isto dificultava a aplicação do método da catarse. Embora Freud tenha abandonado estes métodos, eles possuem um papel de extrema importância na fundamentação posterior da psicanálise, pois foi a partir destes procedimentos que Freud chegou à etiologia sexual das neuroses e ao conceito de inconsciente.

inteligível e organizada. Sob essa perspectiva, vem a propósito a passagem em *Cinco lições de Psicanálise*, onde Freud observa que tanto o conteúdo reprimido quanto o sintoma são representações simbólicas distorcidas, cuja ligação mantida com o pensamento original permite à interpretação rastrear seu sentido velado:

O pensamento aparecido no lugar do que era buscado havia ele mesmo se originado como um sintoma, portanto; era uma nova formação substitutiva, artificial e efêmera, para o que fora reprimido, e tanto mais diferente desse quanto maior a deformação que ele sofrera por influxo da resistência. Mas ele tinha de mostrar certa semelhança com o que era buscado, devido à sua natureza de sintoma, e, se a resistência não era muito forte, devia ser possível, a partir do pensamento surgido, chegar ao que era buscado. O pensamento tinha de ser, em relação ao elemento reprimido, como que uma alusão, uma representação dele em discurso *indireto*²⁹⁵.

De acordo com Mezan²⁹⁶, este é o modo freudiano de pensar, nascido na clínica, mas logo transposto para a análise da cultura, tal como descrevemos anteriormente. O discurso, seja ele falado, escrito, moldado ou pintado são todos eles, produções humanas e, portanto, carregam consigo a marca do inconsciente. É esta característica impressa na obra que legitima a utilização do método psicanalítico na Cultura. Afinal, o principal objeto da psicanálise, em qualquer esfera de atuação, é o fenômeno inconsciente. Neste sentido, ao se estabelecer um diálogo com a arte, segundo Frayze-Pereira, o ponto de partida de qualquer pesquisa deve ser a obra de arte, não a teoria. Se partirmos da teoria, apenas repetiremos os achados dela ilustrados na obra, não haveria outro caminho a seguir. Um percurso como esse delimita e reduz o significado da obra em suas diversas possibilidades, destruindo o enigma que ela nos propõe. É por isto que a interpretação se torna essencial, é ela que produzirá outro sentido para a obra, sem a delimitar, mas sim potencializando as diversas maneiras de apreensão do objeto. Sobre este aspecto da interpretação e da teoria, Frayze-Pereira apoiado em Mezan afirma:

Ora, uma interpretação é psicanalítica porque retoma o *modo freudiano de pensar* inventado por Freud. Trata-se de uma “maneira de pensar” que, segundo Mezan, define-se “pela percepção dos efeitos do inconsciente tanto no objeto a analisar como na atividade do analista o que da interpretação não apenas reconstrução do sentido, mas sobretudo *construção* dele”. Uma interpretação só se poderá dizer psicanalítica se obedecer “ao princípio fundamental do método freudiano, que é o da interpretação do singular pelo singular nas condições definidas – *porém não preenchidas a priori* – pelos parâmetros reguladores da teoria”.²⁹⁷

²⁹⁵ FREUD, S. Cinco lições de Psicanálise. In: _____. **Obras completas, volume 9:** Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910) / Sigmund Freud; – São Paulo: Companhia das Letras, 2016a, p. 250.

²⁹⁶ MEZAN, 1988a, p. 72.

²⁹⁷ FRAYZE-PEREIRA, J. A. **Arte, dor.** Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006, p.78.

No que nos concerne, a literatura é um dos tipos de obras de arte e, como todas elas, existem para serem percebidas pelo espectador, ou seja, depende de outra subjetividade, além da do autor. O espectador/intérprete, ao entrar em contato com o conteúdo da obra, que por si só é reflexionante, despertará perplexidades, inquietações, interrogações, oriundas da estrutura simbólica do texto, produzindo dessa maneira, uma “espécie de análogo do próprio inconsciente”²⁹⁸. O resultado deste “choque” entre o material percebido advindo da obra e o efeito na subjetividade do intérprete será, talvez, não decifrado, mas (re) significado e reconstruído, fazendo surgir um novo sentido à obra e seu entendimento.

No que concerne à busca dos elementos significantes a serem interpretados, torna-se necessário destacar dois importantes conceitos freudianos: a atenção flutuante e a associação livre.

Entre as regras fundamentais da psicanálise, Freud coloca como primordial o conceito de atenção flutuante. Esta técnica consiste na escuta do discurso do paciente em análise, sem que se retenha sistematicamente tudo que foi dito. Ao contrário, a escuta deve estar voltada para os elementos que possam vir a fazer parte, posteriormente, de um todo coerente, todavia, estes elementos se revelam de forma esporádica, sem que haja uma linearidade. A tarefa do analista então é juntar estes elementos imersos no discurso do analisando, isto é, formar uma conexão entre um conteúdo e outro, de modo a torná-los inteligíveis. Isto requer que o analista disponha de uma atenção voltada para seu próprio inconsciente, este ao entrar em contato com o que é relatado em análise, faz emergir os conteúdos de sessões anteriores que possuam nexos com os atuais. Nas palavras de Freud:

Os elementos do material que já formam um nexo ficarão à disposição consciente do médico; outros, ainda não relacionados, caoticamente desordenados, parecem primeiro submersos, mas emergem prontamente na consciência, tão logo o paciente traz algo novo, ao qual aqueles podem se ligar e mediante o qual podem ter continuidade.²⁹⁹

De acordo com esta passagem, vemos que os conteúdos vão sendo absorvidos passivamente pelo analista; decerto, ele não realiza uma memorização sistemática dos materiais, mas estas informações, digamos assim, ficam, de certa forma, mnemonicamente armazenadas para uma utilização futura. Assim que surge algum elemento novo na análise,

²⁹⁸ Ibid., p. 58.

²⁹⁹ FREUD, S. Recomendações ao médico que pratica a psicanálise. In: _____. **Obras completas, volume 10:** Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: (“O caso Schreber”): artigos sobre técnica e outros textos(1911-1913) / Sigmund Freud;– São Paulo: Companhia das Letras, 2010e, p. 150.

outros antigos elementos que permaneceram registrados são resgatados para complementar o entendimento deste novo conteúdo. Para facilitar o entendimento deste fenômeno, Freud utiliza uma metáfora:

[o analista] deve voltar seu inconsciente, como órgão receptor, para o inconsciente emissor do doente, colocar-se ante o analisando como o receptor do telefone em relação ao microfone. Assim como o receptor transforma novamente em ondas sonoras as vibrações elétricas da linha provocadas por ondas sonoras, o inconsciente do médico está capacitado a, partindo dos derivados do inconsciente que lhe foram comunicados, reconstruir o inconsciente que determinou os pensamentos espontâneos do paciente.³⁰⁰

Esta metáfora alude ao processo de escuta do analista que utiliza o seu aparelho (o inconsciente) para receber e “transformar” o conteúdo dito pelo analisando, recodificando-o em uma linguagem cujo significado é construído pelo analista de acordo com os conteúdos ouvidos anteriormente. É neste sentido que o autor observa, conquanto brevemente, “que todo indivíduo tem, em seu próprio inconsciente, um instrumento com que pode interpretar as manifestações do inconsciente de outra pessoa”³⁰¹. Veremos adiante, como este tema da atenção flutuante, da recepção dos conteúdos inconscientes e da interpretação é transposto da clínica para além dela pelos pós-freudianos quando analisamos as obras de arte.

No que tange à atenção flutuante, afirma Laplanche e Pontalis, em *Vocabulário de Psicanálise*, consiste em realizar a escuta, ou como no nosso caso, a leitura, sem que haja qualquer atenção focada nos elementos do cotidiano, mas tentar deixar a leitura fluir naturalmente, procurando ler nas entrelinhas, nos detalhes o que aquele discurso realmente versa. Nas palavras de André Green:

A leitura flutuante não é uma leitura negligente – muito pelo contrário. Está atenta a tudo o que pode enganar a expectativa do leitor. Ela segue a trama do texto (texto = tecido, o que já é reconhecido atualmente), embora recusando o fio de Ariadne proposto ao leitor. Esse fio puxa o texto na direção do seu objetivo, é ele que tem a última palavra e que representa o termo do seu sentido manifesto.³⁰²

A citação acima indica que o texto tende a conduzir o leitor pelo fio da narrativa a seus próprios interesses, ao conteúdo manifesto do texto, à trama principal por assim dizer. A leitura a que nos propomos procura apreender este movimento que vai do sentido manifesto

³⁰⁰ Ibid., p. 156.

³⁰¹ FREUD, S. A predisposição à neurose obsessiva. In: _____. **Obras completas, volume 10: Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: (“O caso Schreber”): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913)** / Sigmund Freud; – São Paulo: Companhia das Letras, 2010g, p. 328-329.

³⁰² GREEN, A. **O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994. p. 16-17.

em direção ao latente do texto. Para que isto ocorra, o interprete – tal como o psicanalista em seu trabalho clínico – deve realizar uma leitura flutuante, voltada ao significado simbólico da linguagem, dando “ao texto o tratamento que costuma dar ao discurso consciente que encobre o discurso inconsciente”³⁰³.

O segundo conceito a que nos referimos – e que está intrinsecamente relacionado ao primeiro –, é a associação livre. Freud define o conceito em *A Interpretação dos Sonhos*:

Nós lhe dizemos, portanto, que o êxito da psicanálise depende de ele [o paciente] levar tudo em conta e comunicar o que lhe vai pela mente, sem se deixar levar a reprimir ideias porque lhe parecem sem importância ou desligadas do tema ou ainda absurdas. Ele deve se comportar de maneira inteiramente imparcial em relação as suas ideias [...]³⁰⁴

Na citação acima, pode-se perceber a preocupação freudiana com a importância da técnica de associação livre realizada pelo paciente, principalmente na comunicação deste, sobre temas que aparentemente não possuam qualquer ligação com as ideias originais ou ainda, temas que possam ser absurdos ou vergonhosos. Anos mais tarde, o psicanalista não altera esta regra básica da análise:

Na terapia psicanalítica utilizamos a técnica que os senhores já conhecem, proveniente da interpretação dos sonhos. Fazemos com que o doente se ponha em um estado de tranquila auto-observação, sem refletir, e nos informe tudo o que então lhe ocorre de percepções interiores – sentimentos, pensamentos, lembranças –, na sequência mesmo em que vão surgindo nele. Nós o advertimos também, expressamente, para que não ceda a nenhum motivo que o leve a fazer uma escolha ou exclusão dentre suas associações, seja por tratar-se de coisa *muito desagradável* ou *indiscreta* para ser expressa ou de algo *muito insignificante, não pertinente* ao assunto ou *absurdo*, que não é necessário relatar. Recomendamos que siga apenas a superfície de sua consciência, que abra mão de toda e qualquer crítica ao que encontrar, e lhe confidenciamos que o sucesso do tratamento – e sobretudo sua duração – dependerá da escrupulosidade com que ele seguir esta regra técnica fundamental da análise.³⁰⁵

Vemos, assim, que o paciente se esforça para deixar fluir com naturalidade suas ideias a respeito de determinado tema, sem que estas ideias deixem de ser enunciadas por qualquer motivo. O analista por sua vez, recolhe este material do paciente e tenta por meio de sua percepção, realizar conexões visando vislumbrar um todo coerente, neste emaranhado de ideias. A definição do *Vocabulo da Psicanálise* de Laplanche e Pontalis sobre este termo é a seguinte:

³⁰³ Idem.

³⁰⁴ FREUD, 2012, p. 122.

³⁰⁵ FREUD, S. **Obras completas, volume 13**: Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917) / Sigmund Freud;- São Paulo: Companhia das Letras, 2014, p. 382-383.

Método que consiste em exprimir indiscriminadamente todos os pensamentos que ocorrem ao espírito, quer a partir de um elemento dado (palavra, número, imagem de um sonho, qualquer representação), quer de forma espontânea³⁰⁶.

É o paciente em análise que realiza a associação livre, isto é, deixa seu pensamento fluir de maneira espontânea sobre algum assunto, ideia, sonho, etc, relatando o que lhe vem à mente sem que qualquer tipo de censura o impeça. Ao referir os pensamentos que lhe surgem espontaneamente sobre determinada ideia, o paciente está reunindo mais subsídios ao analista. Em contrapartida, o analista a partir dos novos elementos “associados” por seu paciente, tentará entender de maneira mais adequada a ideia inicial, tecendo uma rede de associações que façam sentido dentro daquele contexto. Mais uma vez Freud explicita o que se deve fazer diante do conteúdo apresentado pelo paciente, em um texto publicado posteriormente:

Seguindo a livre associação, obedecendo à mencionada “regra psicanalítica fundamental”, obtínhamos um rico material de coisas que vinham à mente do paciente, que podiam nos levar à pista do que ele havia esquecido. Embora esse material não trouxesse o que fora esquecido mesmo, continha claras e numerosas alusões a ele, de forma que o médico podia adivinhar (reconstruir) o esquecido com determinadas complementações e interpretações.³⁰⁷

A intenção de Freud, como podemos inferir da citação acima, consiste em apontar para o material fornecido pelo paciente realizando a associação livre. É certo que as “associações” não revelam exatamente o que está velado no inconsciente, mas pode dar indícios que possuam ligações com o conteúdo reprimido. Portanto, estas alusões ao conteúdo inconsciente servem ao analista como pistas, como peças de um quebra-cabeças que se revelam parte a parte, fazendo assim surgir um todo coerente. Sem dúvida, não se pode indagar o texto ou incentivá-lo a associar de maneira espontânea; ele apenas fornece o material a ser recepcionado. Nesse caso, quem realizará a associação livre é o espectador, adotando uma posição de não saber, e a partir daí,

[...] o analista reage ao texto como a uma produção do inconsciente. *O analista transforma-se então no analisando do texto.* Quanto a essa questão, a resposta deve ser encontrada nele mesmo, já que, no caso do texto literário, ele só pode contar com suas próprias associações. A interpretação do texto passa a ser a interpretação que o

³⁰⁶ LAPLANCHE; PONTALIS, 1992, p. 38.

³⁰⁷ FREUD, S. Resumo da Psicanálise (1924). In: _____. **Obras completas, volume 16: O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925)** / Sigmund Freud;- São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 230.

analista fornece sobre o texto, mas, na verdade, trata-se da sua própria interpretação quanto aos efeitos do texto sobre seu inconsciente.³⁰⁸

No trecho acima citado, extraído de *O desligamento*, André Green refere-se à dupla função que o intérprete deverá realizar diante da análise textual; aliando a leitura flutuante à sua própria associação livre a fim de resgatar os elementos relevantes a serem analisados.

A este respeito, ainda na esteira de André Green, o filósofo sublinha que o conteúdo a ser abordado pelo analista constitui-se de uma produção que teve origem no inconsciente e, pela via da representação simbólica foi transcrita:

Em que medida a representação do leitor e aquela que foi a do escritor antes de ser escrita coincidem? Trata-se de uma questão insolúvel. Em primeiro lugar porque, na maioria das vezes, o escritor nunca responderá; e mesmo se responder, nada garante que diga a verdade; finalmente, supondo que ele diga a verdade, ultrapassando os limites de censura do pré-consciente, a censura do inconsciente permanece intacta. No fundo, o mais correto é pensar que ele não pode falar nada, simplesmente porque nada sabe a esse respeito. Ao escrever, o escritor revela algo que ele transcreve com caracteres, convertendo representações em escrituras.³⁰⁹

O receptor deve, pois, diante da enunciação literária, buscar entender as representações por meio de suas próprias associações, construindo assim, sua interpretação. Cabe lembrar que esta interpretação nada tem a ver com a intenção do artista, pois como vimos acima, ela é insondável. Contudo, apesar da infinitude de possibilidades de interpretação de uma obra, a psicanálise pode oferecer uma opção a mais de leitura, dentre outros vieses, sem que se pautem pela expressão de trazer à tona o sentido definitivo da obra.

Nisto consiste a interpretação, para a psicanálise, sobre qualquer manifestação da atividade psíquica, como a escrita e a leitura, por exemplo. Philippe Willemart concorda com esta metodologia de investigação sobre o literário, o autor nos diz que,

[...] o crítico deveria não só interpretar, porém, na ausência do autor do texto, entendido como aquele que assina a narrativa, fazer ele mesmo associações. Construiria um discurso paralelo ou um segundo discurso que, descobrindo as linhas de força que atravessam as bases de prazer do leitor e talvez de seu gozo, certamente aumentaria a compreensão do Simbólico cultural da narrativa.³¹⁰

Para o autor acima citado, o enfoque é direcionado ao analista que faz as associações, é a partir delas que se inicia, ou melhor, se constrói um discurso “outro”, levando a uma outra versão da obra, concebendo uma possível compreensão à narrativa e à teoria psicanalítica.

³⁰⁸ GREEN, 1994, p. 18.

³⁰⁹ Ibid., p. 23.

³¹⁰ Willemart, P. **Além da Psicanálise: A literatura e as artes**. São Paulo: Nova Alexandria: FAPESP, 1995, p. 74.

Mas o que garante que estes elementos encontrados por meio dos recursos apresentados acima possam, de fato, configurar uma legítima interpretação da obra? Poderiam ser mera projeção do intérprete ou uma especulação infundada? O que torna os elementos encontrados pelo espectador válidos para uma possível interpretação e entendimento das obras são, segundo Mezan³¹¹, as emoções suscitadas no interprete/analista e a verificação metapsicológica, tema que abordaremos a seguir.

3.4 A interpretação, a implicação do intérprete e a verificação metapsicológica

Abordamos de maneira tangencial, até o momento, o tema da interpretação. Este componente primordial do método psicanalítico, como vimos, está estreitamente relacionado aos conceitos a que nos referimos anteriormente: a atenção flutuante e a associação livre. É difícil separar os dois conceitos, pois funcionam de maneira conjunta. Contudo, apresentamos em primeiro lugar, estas “técnicas” que fazem surgir, por meio da observação do fenômeno externo e da própria interioridade do intérprete, os elementos simbólicos que serão analisados.

Em segundo lugar, pretendemos nos aprofundar na questão do processo interpretativo, no impacto afetivo/emocional que antecede qualquer interpretação psicanalítica. E, por último, elucidaremos como ocorre a confirmação das hipóteses interpretativas confrontando-as com a teoria psicanalítica, a metapsicologia.

No entanto, antes de abordarmos o procedimento interpretativo, cabe realizarmos algumas considerações sobre os limites da teoria e da interpretação. Cumpre pontuar que a primeira nos auxilia até certo ponto, sem se estender sobre a obra como um todo; seus recursos conceituais servem-nos como um norteador, como uma referência que permite singularizar a leitura da obra sob a égide de um certo campo de conhecimento. A segunda, por sua vez, intenta resgatar outros pontos, alguns inapreensíveis pela teoria, sem com isso reduzir o conteúdo da obra ao sentido. Mais precisamente, a teoria jamais contemplará ou cobrirá toda a produção de sentido que emana da obra; seu destino é o de sempre permanecer aquém do objeto interpretado. Em *A Interpretação dos Sonhos*, Freud já problematizava essa questão ao interrogar o alcance da interpretação do conteúdo onírico. E o faz, distinguindo, inicialmente, dois métodos clássicos e conhecidos em todas as épocas: o método simbólico e o método de decifração. O primeiro método considerava o conteúdo onírico como um todo e tentava substituí-lo por outro conteúdo de teor análogo. O psicanalista exemplifica com o sonho do faraó, cuja interpretação fornecida pelo José bíblico, foi a seguinte: “Sete vacas

³¹¹ MEZAN, 2002, p. 375.

gordas seguidas por sete vacas magras que devoram as primeiras é um substituto simbólico para a profecia de sete anos de fome que devoram toda a fartura produzida por sete anos férteis na terra do Egito”³¹². Contudo, de acordo com o autor, este método – a interpretação simbólica – fracassava quando abordava sonhos confusos ou incompreensíveis, pois se tornava problemática a transposição de um conteúdo para o outro.

O segundo método, o da “decifração”, substitui os elementos oníricos por outros, tal como um dicionário de verbetes, onde cada signo corresponde a uma tradução de significado preestabelecido. Cabe ao sonhador estabelecer os nexos entre os significados dos elementos traduzidos. A diferença essencial deste método, se comparado com o primeiro, é a ênfase nos elementos isolados do sonho e não na totalidade dele. Freud discorda dos dois métodos, pois para ele não é possível conceber o significado do sonho em sua totalidade, haja vista a dificuldade em apreender os sonhos confusos. Não obstante, utilizar um manual onde o simbolismo do sonho já está dado *a priori* não atende as particularidades de cada indivíduo, o que tornaria este tipo de interpretação uma tentativa falsa de generalização.

O método de interpretação proposto por Freud prioriza a realização de desejo como principal objeto do sonho. Sem perder de vista esse aspecto, o psicanalista busca em cada detalhe dos elementos oníricos, seu significado, de acordo com as associações do sonhador. É essa a principal diferença entre o método freudiano e o método de decifração. Freud não opera a partir de elementos simbólicos fixos, ao contrário, o significado simbólico de tais elementos será diferente para cada indivíduo, de acordo com a rede de associações realizadas³¹³. No entanto, o alcance da interpretação, além de poder esbarrar nas resistências ou críticas do sonhador, é limitada pelo que Freud chamou de “umbigo do sonho”. E este é o ponto que aqui nos interessa.

Este termo “umbigo do sonho” aparece na *Interpretação dos sonhos* pela primeira vez em uma nota de rodapé, no capítulo em que o autor explica o “sonho da injeção de Irma”³¹⁴.

Transcrevemos a nota:

³¹² FREUD, 2012, p. 118.

³¹³ Ainda em *A Interpretação dos Sonhos*, o autor, mais propriamente no capítulo V, retomará a questão do simbolismo. Nesse momento, a utilização da associação livre do sonhador alia-se ao conhecimento de símbolos do intérprete, o que se justifica pela prática clínica, na qual Freud identificara a ocorrência de uma série de símbolos que, na maioria das vezes, possuíam um significado unívoco. O intérprete então, munido de um acervo de símbolos, pode, a partir das associações do sonhador, buscar um significado já conhecido e pertencente à cultura da humanidade, mas inconsciente por parte do indivíduo que sonha. O argumento de Freud reside na incidência de interpretações, sobre determinado signo, que convergem num único significado, este fato sugere a universalidade do simbolismo de alguns elementos oníricos. (FREUD, 2012, p. 263).

³¹⁴ No trecho a que Freud se refere, três mulheres estão sendo comparadas: Irma, uma amiga de Irma e Martha (esposa de Freud).

Suspeito que a interpretação desse trecho não foi longe o bastante para seguir todo o sentido oculto. Se quisesse continuar a comparação entre as três mulheres, eu iria longe. – Todo sonho tem pelo menos um ponto em que é insondável, um umbigo, por assim dizer, que o liga ao desconhecido.³¹⁵

Nesta passagem, Freud informa o leitor que a interpretação “não foi longe o bastante” e que poderia continuar interpretando o sentido do conteúdo ao qual está debruçado, “se quisesse”. Certamente, para limitar a exposição de sua subjetividade ele aí se contém. Mas na sequência dessa observação, Freud aponta para o umbigo do sonho, definindo-o sucintamente, mas de modo suficiente para indicar a incompletude da interpretação neste “ponto em que é insondável”. O autor assevera, pois que há sempre uma região intransponível, ante a qual toda interpretação depara-se com seus limites.

A segunda vez em que o umbigo do sonho aparece na obra de 1900 é em uma breve passagem na qual o termo está ligeiramente mais definido. Transcrevemos a seguir:

Nos sonhos mais bem interpretados precisamos muitas vezes deixar um ponto no escuro, pois observamos durante a interpretação que ali começa um novelo de pensamentos oníricos que não se deixa deslindar, mas que também não forneceu outras contribuições ao conteúdo onírico. Este é então o umbigo do sonho, o ponto em que ele se assenta no desconhecido.³¹⁶

Ao debruçar-se sobre essa passagem, Garcia-Roza³¹⁷ observa que Freud não está apenas apontando um conteúdo onírico inacessível, mas delimitando o alcance da interpretação. Esta à medida que se aproxima de esgotar o sentido do sonho, também se aproxima do “novelo de pensamentos oníricos” a que Freud faz alusão na citação acima. Ou seja, as sucessivas interpretações que visam a elucidação dos elementos oníricos se direcionam, paradoxalmente, ao ponto de seu não entendimento: o umbigo do sonho³¹⁸. É essa

³¹⁵ FREUD, *Ibid.*, p. 132.

³¹⁶ FREUD, *Ibid.*, p. 552.

³¹⁷ GARCIA-ROZA, L. A. **Introdução à metapsicologia freudiana**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995, p.115. v. 2.

³¹⁸ Sob outro ponto de vista, Didier Anzieu em *A auto-análise de Freud e a descoberta da Psicanálise*, atenta para a perspicácia de Freud ao escolher o termo “umbigo” para designar a região inapreensível do sonho. Sob a sua ótica, o umbigo consiste na “marca deixada no corpo humano de sua origem no corpo da mãe” (ANZIEU, p. 62). Esta referência à relação mãe-filho não é gratuita. Freud, diz o comentador, está nos indicando que o ponto inapreensível ao qual se refere nasce dessa relação e dela não podemos nos aproximar. Concomitante, Anzieu denuncia um erro de tradução na nota do umbigo, pois Freud não utiliza *Unbekannte* (o desconhecido), mas *Unerkannten* (não reconhecido). Segundo o psicanalista francês, a preferência de Freud pelo segundo termo se deve à evocação da expressão bíblica *ein Weib erkennen* (conhecer uma mulher), a utilização deste termo fortalece a ligação do umbigo do sonho com o não reconhecimento de uma mulher (a mãe). Para Anzieu, nesta nota, uma fantasia se infiltrou no pensamento e na escrita de Freud, de maneira inconsciente e simbólica, revelando o seguinte: “a mulher, pois, com que se sonha é aquela com quem estivemos ligados pelo cordão umbilical e que continua para nós, ‘não conhecida’, no sentido bíblico” (Idem). Em outros termos, é do desejo e do horror ao incesto que estamos falando, pois é o próprio Freud quem destaca o papel do desejo no umbigo do

a marca da incompletude da interpretação, cujo limite se impõe no deslizamento infinito da série significativa de pensamentos oníricos. Por este motivo, a verdade última da interpretação não pode ser alcançada, ela se perde no fim – e na origem –, e se espalha “em todas as direções na rede emaranhada de nosso mundo de pensamentos.”³¹⁹ Nesse sentido, Garcia-Roza alerta, apoiado em Freud, para o risco de ultrapassar esse limite da interpretação, pois se a interpretação visa produzir algum sentido, o aprofundamento exaustivo do exercício interpretativo “pode significar a ruptura da própria interpretação”³²⁰.

Se pensarmos na obra de arte como um produto humano, cuja interpretação por meio da psicanálise é possível, seria também plausível afirmar que toda obra de arte possui um umbigo. Isto delimitaria um limite à interpretação, pois tratar-se-ia de um ponto inapreensível da obra, cujo deslizamento da cadeia de significantes impossibilita reduzir seu entendimento à uma verdade definitiva. Ademais, tomar como crível a existência de um umbigo na obra de arte é reafirmar seu caráter produtor de sentido, bem como sua singularidade diante de cada releitura.

No entanto, não podemos nos esquecer da crítica de Wittgenstein a Freud e à Psicanálise, registrada por Rush Rhees e outros alunos e publicada sob o título: *Estética, Psicologia e Religião*. Nessa obra, Wittgenstein critica a associação livre como procedimento de análise dos sonhos, pois nunca se sabe quando parar a interpretação. Para o filósofo, as interpretações realizadas por Freud carecem de uma demonstração mais evidente de seu *modus operandi*, pois nunca se sabe ao certo qual solução é a correta. Por exemplo, ora o resultado de uma análise é correta e satisfaz o paciente, ora o último está equivocado e apenas o analista conhece a análise correta do sonho. Esta falta de critério para estabelecer um resultado “fidedigno” é o que Wittgenstein acredita ser, em suas palavras, “esquisito”. Segundo o autor das *Conversações*, trata-se de uma especulação e, sobretudo, de uma sugestão do analista a fazer com que o paciente esteja inclinado a aceitar as explicações dos psicanalistas. O argumento do filósofo consiste na ideia de que a explicação fornecida ao analisando possui origem em algo que ocorrera anteriormente, o que serve como sugestão atrativa para o último. Porém, a aceitação da sugestão do analista para o paciente não confere autenticidade alguma, tanto ela pode ser verdadeira quanto pode ser qualquer outra coisa. A indução argumentativa da psicanálise se torna interessante para o analisando como uma

sonho, de onde surge uma rede emaranhada de pensamentos e que do “ponto mais denso desse emaranhado, o desejo onírico se eleva como o cogumelo de seu micélio” (FREUD, 2012, p. 552).

³¹⁹ Idem.

³²⁰ GARCIA-ROZA, 1995, p.115.

explicação porque ela é lógica, ou melhor, porque o analista torna-a lógica. A partir de um dado ou de um motivo qualquer, a cadeia de associações se encarregaria de vincular todos os outros elementos da interpretação tornando-os lógicos, relacionados.

Nesse sentido, não caberia neste espaço nem seria nosso intuito refutar as críticas de Wittgenstein à Freud. Pelo contrário, o comentário do filósofo a respeito do caráter sedutor da Psicanálise, quando se presta a tentar produzir um sentido a qualquer coisa, nos é válido como alerta quanto ao possível reducionismo a que esta sujeita a interpretação psicanalítica.

Contudo, vale frisar que as considerações de Wittgenstein não invalidam a interpretação psicanalítica, pois esta não visa somente alcançar uma espécie de lógica ao conteúdo caótico e sem sentido do discurso. A interpretação, por parte do analista, deve ser construída a partir e em consonância com a percepção do afeto em que está investido este discurso. Isto garante, – apesar do impacto emocional não poder ser mensurado – que o conteúdo interpretado não seja meramente uma transposição lógica de um conteúdo fragmentado, mas uma construção cujo impacto é sentido e confirmado emocionalmente.

Abordamos anteriormente o tema da recepção estética no texto de Freud, *O Moisés de Michelangelo*. Este ensaio, para Carvalho, constitui-se como uma “inovação, pois inclui os aspectos ligados aos efeitos da obra sobre o leitor”³²¹. Com efeito, deve-se enfatizar este caráter inaugural do escrito freudiano em contraposição aos demais textos do psicanalista relacionados à arte. No entanto, Freud parte de uma premissa problemática quando afirma, no início do ensaio, que é a intenção do artista o que de fato nos emociona e a torna apreensível, nas palavras do psicanalista: “aquilo que nos emociona fortemente pode ser apenas a intenção do artista, na medida em que conseguiu expressá-la na obra e torná-la apreensível para nós”³²². Algumas considerações podem ser traçadas a partir dessa afirmação. Em primeiro lugar, mesmo que se trate, como fica subentendido na citação, que a intenção do artista seja inconsciente, ele nada sabe a respeito dela, ou seja, por mais que seja indagado – tal como ocorreu com Jensen e sua *Gradiva* –, o autor não conhece a fonte de sua inspiração. Em segundo lugar, por mais que se pudesse identificar uma motivação inicial, a consecução da obra envereda por caminhos inesperados pelo próprio autor.

Sobre esta questão, Luigi Pareyson em sua obra *Problemas da estética*, assinala que é justamente este aspecto da criação, no sentido do fazer de maneira inventiva, que é essencial à arte. Ela não pode ser uma execução de algo já ideado, mas “um fazer que, enquanto faz,

³²¹ CARVALHO, A. C. É possível uma crítica literária psicanalítica? **Revista Percursos**, n. 22, 1/1999, p. 61.

³²² FREUD, 2012b, p. 375.

inventa o por fazer e o modo de fazer”³²³. Nesse sentido, o artista durante a confecção de sua obra não possui uma imagem dela finalizada, ou uma intenção que fixe previamente sua forma ou seu sentido final, pois a obra em si existe somente quando acabada. É no processo de produção que, aliado ao processo criativo, a obra vai tomando forma e se configurando como invenção original e singular, o que a diferencia da produção de outros objetos. Por este motivo, não seria possível conceber uma intenção *a priori* do autor, pois é no ato de criação que a obra adquire seus contornos. Por outro lado, como nos diz Pareyson, a arte provoca diversos sentimentos no leitor da obra. Este fenômeno é um efeito da arte e não o seu fim. Em outras palavras, o que sucede no espectador em contato com a obra é um efeito, uma consequência produzida pela arte, mas não se constitui como a finalidade última dela produzir este efeito.

Ademais, embora Freud destaque sua disposição afetiva³²⁴ diante dos efeitos suscitados ao analisar a efígie de Michelangelo, devemos estar atentos aos possíveis engodos que os afetos podem gerar. Podemos citar, por exemplo, o amor ou a paixão, cujos sentimentos afetam a razão e nublam o discernimento. No entanto, cabe ressaltar que esta é uma possibilidade de intervenção sobre a obra privilegiada pelo olhar da psicanálise. Em outros termos, trata-se de um viés específico na abordagem da obra, cujo escopo não é reduzir o sentido à verdade última, mas pensar a obra como produtora de sentido, bem como de um não sentido, local que poderíamos chamar de umbigo da obra³²⁵.

A postura freudiana no texto do *Moisés*, segundo suas próprias palavras, é a de priorizar “descobrir o *sentido e conteúdo* do que é representado na obra de arte, ou seja, poder *interpretá-la*”³²⁶. Podemos observar nessa citação que o autor está preocupado em defender o potencial da interpretação e sua capacidade de atribuir sentido às questões enigmáticas que as

³²³ PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 26.

³²⁴ Cabe salientar a ideia proposta por Lacan, no Seminário 10, sobre a angústia ser “aquilo que não engana”. Não engana porque este afeto não possui mediação de significantes, ele está aquém da cadeia da linguagem, portanto, fora do registro simbólico. A sensação de angústia é de outra ordem, no registro do real ela atesta o encontro do desejo com o objeto que o causa; o que resulta na constatação da falta e indica a procedência do desejo. (LACAN, 2005).

³²⁵ Nesse sentido, as observações de Jacques Rancière vêm a propósito. Em *O inconsciente estético*, o autor refere-se à presença de um pensamento que não pensa ou pensamento inconsciente, que “operaria tanto no “elemento estranho do não pensamento, quanto “na própria forma do não pensamento” (RANCIÈRE, 2009 , p. 33). O filósofo francês pensa essa noção no campo da estética, onde esse elemento não-pensamento deixa rastros, indícios nas obras, cujo sentido pode ser resgatado. Freud então, nos textos relacionados à arte, parece estar trazendo esses elementos de “não-pensamentos”, à racionalização, ou seja, ao pensamento, e conferindo-os algum sentido. Este processo sugere a transição do “não-pensamento” ao pensamento, ou seja, uma mudança de regime de pensamento que atravessa a linguagem. A obra é testemunho da fala, de um discurso distorcido, cujo entendimento é possível a partir da articulação entre a linguagem e toda a bagagem do não-pensamento ou pensamento inconsciente. Assim, esses insignificantes tornam-se significantes providos de algum significado, na medida em que são inseridos na linguagem, tornando-se pensamento (RANCIÈRE, 2009).

³²⁶ FREUD, 2012b, p. 375.

obras suscitam. Freud exemplifica seu argumento, na defesa da utilização da psicanálise como ferramenta interpretativa, utilizando o *Hamlet* de Shakespeare cujas interpretações anteriores à postulação da psicanálise eram diferentes e contraditórias. Todavia, após a alusão realizada por Freud n' *A Interpretação dos Sonhos*, sobre a tragédia shakespeariana e o tema do mito de Édipo, elucidou-se em grande parte o conteúdo e o efeito que Hamlet exerce sobre seus espectadores. O interesse da Psicanálise sobre as obras de arte reside então, na tentativa de produzir um significado para elas.

Não será necessário reiterar o tema da ilustração nas obras literárias, pois já o discutimos no *caput* desse capítulo. A ênfase que propomos aqui é na análise realizada por Freud no *Moisés*, que segue os pressupostos do método psicanalítico, privilegiando a recepção estética do espectador como implicada no processo de interpretação das obras culturais. Sobre este tema e em defesa da análise de obras literárias, Renato Mezan afirma que:

[...] se ilumina o texto e acrescenta algo à nossa compreensão dele, é *porque* – e não *apesar de que* – é fruto de um trabalho de leitura que nega os dados imediatos por meio das associações despertadas pelas ressonâncias deste texto no inconsciente do intérprete – exatamente como na situação em que se interpreta a fala do paciente.³²⁷

A citação acima indica que o procedimento interpretativo realizado por meio do Método da Psicanálise privilegia sempre o efeito emocional do analista implicado em qualquer tipo de objeto a ser investigado, seja ele literário ou “real”. A situação pode ser diferente, mas o método de investigação é o mesmo. Sob esse prisma, a interpretação não pode ser um mero exercício intelectual, ou como nos aponta o autor no texto citado, uma interpretação pronta retirada do baú de Freud. Ela é antes é um trabalho de criação, uma operação realizada em função do método. Em *Pesquisando com o método psicanalítico*, Fábio Herrmann, também compartilha da ideia de que a psicanálise é um constante recriar teórico, é o método psicanalítico em ação desenvolvendo novos conhecimentos, e não uma teoria pronta onde se busca na gaveta qual interpretação será a mais adequada.

Bellemin-Noel, em sua obra *Psicanálise e Literatura*, chama a atenção para este aspecto redutor e intelectualista de alguns críticos contrários à metodologia freudiana:

É verdade (é lamentável) que certos amadores vejam na psicanálise principalmente um repertório de símbolos: todo objeto cilíndrico parece-lhes pênis (se não *phallus*); todo objeto côncavo, seio materno; e hesitam diante de um chapéu mole cuja

³²⁷ MEZAN, R. A querela das interpretações. In: _____. **A vingança da Esfinge**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988a, P. 72.

ambivalência os enlouquece! Toda psicanálise do texto só é redutora quando se tem um conhecimento reduzido da psicanálise.³²⁸

Estas interpretações simbólicas “clichês”, exemplificadas por Bellemin-Noel na citação acima não constituem uma interpretação psicanalítica legítima, pois não há um componente afetivo operando no procedimento interpretativo de criação. Consequentemente, estes tipos de interpretações reducionistas resultam em análises rasas, devido ao uso indiscriminado dos conhecimentos da psicanálise e seus pressupostos.

De modo semelhante, sobre o processo de interpretação do sonho, Freud afirma que não existe chave que decifre, sob qualquer sonho, o significado simbólico exato daquele conteúdo tal como um manual ou um guia de símbolos. Apenas a interpretação sob o método psicanalítico fará algum sentido tanto dentro da teoria psicanalítica quanto sobre o seu objeto, no que concerne à esfera inconsciente. Desde a *Interpretação dos Sonhos*, Freud defende a originalidade da interpretação, cujo teor não pode ser sempre equivalente e universal para qualquer situação, mas específico dentro de cada circunstância, o que difere radicalmente dos manuais de tradução que prometem a resolução pronta dos significados dos sonhos:

Meu procedimento, afinal, não é tão cômodo quanto o do método popular de decifração, que traduz o conteúdo onírico segundo uma chave fixa; estou preparado, ao contrário, para que o mesmo conteúdo onírico, para pessoas diferentes e em contextos diferentes, também possa ocultar um sentido diverso.³²⁹

Na esteira de Mezan, “a interpretação psicanalítica do que quer que seja implica o intérprete na sua formulação mesma.”³³⁰ É por isto que não pode haver dicotomia entre a psicanálise clínica e não-clínica, ambas são produções de saber oriundas de um método único, salvo as devidas diferenças entre os objetos, o que demanda uma certa adaptação ao método. Todavia, o mecanismo que opera na interpretação clínica ou além-clínica, obedece às leis do método. O analista/intérprete tal como sugere Mezan, em seu ensaio *A querela das interpretações*, não colocará de lado seu instrumento de trabalho, ou seja, sua própria subjetividade e afetividade, suas emoções, em prol de uma análise objetiva, neutra e “positivista”. Ao contrário, o analista/intérprete estará sempre implicado na análise, pois utiliza suas cadeias associativas para buscar em seu íntimo um novo sentido para o material analisado.

³²⁸ BELLEMIN-NOEL, J. **Psicanálise e Literatura**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1983.p. 87.

³²⁹ FREUD, 2012, p. 126.

³³⁰ Ibid., p. 71.

Dito nestes termos, elucidamos os principais aspectos que concernem à composição da interpretação psicanalítica, a saber: a atenção flutuante, a associação livre e as emoções sentidas pelo espectador. Estes elementos trabalham em conjunto para que se efetue uma interpretação psicanalítica, ou seja, para que diante de um conteúdo apresentado, um novo sentido possa ser construído e forneça alguma luz onde antes não havia. Para Freud, a interpretação configura o motor de trabalho do método, sem ela não é possível alcançar o que a psicanálise sempre tem em vista, entender o funcionamento psíquico inconsciente.

O título da obra que inaugura a psicanálise apresenta de antemão um indício do principal operador do método psicanalítico. De fato, n' *A interpretação dos sonhos*, Freud buscava o significado simbólico do conteúdo onírico por uma via interpretativa. Isto porque operava de acordo com o método psicanalítico, com o mesmo *modus operandi* de que se servia na análise dos sintomas dos pacientes, ou seja, o discurso era submetido à escuta, como intuito de buscar o significado simbólico e metafórico do inconsciente. Recorremos a *Traumdeutung* não por acaso. Na obra de 1900, Freud nos fornece diversos exemplos de interpretações sobre os mais variados temas e situações. Um fragmento de análise de sonho que Freud descreve e interpreta em sua obra vem ao encontro de nossa idéia de interpretação.

Em “Um belo sonho”³³¹, Freud narra o sonho relatado por um de seus pacientes. Nele, o sonhador está em companhia de um grande grupo que se direciona a uma estalagem. Ao chegarem, o grupo foi dividido em dois, uma parte ficaria no andar de cima e a outra no térreo. Ambos os grupos deveriam trocar de roupa, mas as pessoas do andar superior não poderiam descer até que as do andar de baixo estivessem prontas. O irmão do paciente se encontrava no andar de cima e estava irritado com o atraso do grupo que estava no térreo. Após a troca de roupa o sonhador sobe a rua da estalagem realizando muito esforço no começo, e ao final, a caminhada se torna mais fácil.

O último trecho do sonho chamou a atenção de Freud, mais especificamente, a dificuldade em subir a ladeira. O psicanalista lembrou-se, durante o relato do sonho, da Introdução do romance *Safo*, de Alphonse Daudet. Nela, “um jovem carrega a amante escada acima e de início ela é leve como uma pluma; porém, quanto mais ele sobe, tanto mais pesada ela se torna em seus braços [...]”³³².

Na passagem citada, apesar de ocorrer o contrário da cena do sonho, o paciente de Freud confirma sua interpretação, pois na noite anterior havia assistido a uma peça com o tema de ascensão e declínio social via “atalhos” imorais. Além disso, o tema da subida e

³³¹ FREUD, 2012, p. 307.

³³² Ibid., p. 308.

descida de escadas correspondia, para Freud, a uma metáfora do ato sexual. Esta interpretação vem ao encontro do tema da ascensão e declínio social utilizando a “sedução” como meio. Portanto, esta rede de associações também fez sentido para o analisando que a confirma. Contudo, é interessante notar que Freud em um primeiro momento apenas diz que se “lembra” da obra de Daudet e a comunica tal como se fosse uma interpretação. Algumas linhas adiante, em vez de utilizar o termo “lembrar”, o substitui por “lampejo interpretativo”. Apesar de ambos os termos estarem corretos para a situação, afinal pode-se dizer que Freud se lembrou do romance de Daudet a partir do que lhe foi narrado pelo analisando. Ocorreu a ele também este lampejo, um estalo vindo do fundo de sua consciência/pré-consciência, em atenção flutuante, que em ressonância com o conteúdo ouvido, reverberou em forma de interpretação e assim o fez recordar-se de *Safo*.

A interpretação que utilizamos como exemplo, demonstra o processo efetuado pelo autor desde sua escuta em atenção flutuante, passando pelo impacto emocional ou pelo efeito que esta escuta ressoou nele resultando no lampejo interpretativo, até a comunicação da interpretação para o paciente, que confirma a interpretação e dá continuidade com suas associações³³³.

Em suma, estes são os passos para que se efetue uma interpretação psicanalítica. Nota-se que há uma postura de investigação e de busca direcionada ao não sabido, à indicação de sentido e ao inconsciente como objeto privilegiado da psicanálise. Estes são exatamente os fatores que fazem surgir o “lampejo” descrito por Freud nesta passagem extraída de *A Interpretação dos sonhos*.

De maneira análoga a este exemplo a que nos referimos acima, no caso da análise da obra literária, ou outro tipo de obra artística, a atenção/leitura flutuante do intérprete em contato com a obra, suscitará nele uma ressonância emocional, promovendo o “lampejo interpretativo” oriundo de seu inconsciente e, conseqüentemente, suas associações que devem ser confirmadas em outros trechos da obra artística e em seu contexto geral. É sob estes pressupostos que uma análise sob o método psicanalítico deve ocorrer.

Por fim, Mezan, em texto citado anteriormente, alerta-nos sobre os possíveis perigos de uma mera projeção dos conteúdos inconscientes do intérprete sem uma conexão legítima

³³³ O psicanalista José Martins Canelas Neto compartilha desta concepção de interpretação. Para ele, a interpretação está subordinada à disposição mental do analista que, de acordo com a apreensão que efetua sobre o discurso do paciente (ou do texto, no nosso caso) opera com a auto-observação de si para, a partir dela, ser capaz de construir uma interpretação. Nas palavras do autor: “A interpretação surge da relação íntima que se estabelece para o analista entre o que diz o paciente e a apreensão de sua contratransferência [...] O pensamento clínico resulta de um trabalho mútuo de observação e de auto-observação dos processos mentais utilizando o canal da palavra”. (CANELAS NETO, 2007, p. 147-148).

com a obra, o que pode produzir uma interpretação equívoca. Para que este engodo não aconteça, o autor defende ser necessário encontrar outros elementos, ao longo do texto, cujo sentido venha ao encontro à interpretação realizada. Esta repetição é o que legitimará a interpretação e o efeito emocional produzido no analista, evitando que este efeito seja apenas projeção deste, ou seja, a interpretação deve ornar com o contexto da narrativa, encaixando-se com o sentido da obra como um todo. A este respeito, o autor afirma que,

[...] para evitar que a análise seja simplesmente projeção das fantasias do analista sobre o assunto analisado, é preciso utilizar um método comparativo. É por meio dele que se dão, por um lado, a percepção dos elementos dissonantes, e por outro, a formulação de paralelos com outros pontos, a fim de verificar se a nossa hipótese se justifica ou não.³³⁴

Além disso, após a formulação e verificação das hipóteses encontradas, faz-se necessário o estudo metapsicológico dos dados obtidos. No sentido de um exercício de revisão teórica, ou seja, elucidar os fenômenos em questão segundo o ponto de vista teórico da psicanálise e, compará-los com a nova hipótese. A partir deste procedimento, é possível verificar se os resultados da análise estão de acordo com a teoria, se é possível estabelecer um diálogo com a psicanálise ou não.

Não obstante, ainda é possível conceber uma quebra de paradigma teórico, no que corresponde à teoria psicanalítica já formulada. Em outras palavras, a psicanálise é permeada por um constante recriar, uma intermitente renovação e reconstrução da teoria por meio das novas análises clínicas e culturais. É a partir destas, tal como defende Villari³³⁵, que se abre a possibilidade de preencher e complementar algumas lacunas presentes no corpo teórico da Psicanálise. Podemos citar um exemplo significativo deste aspecto de “renovação” e complementação da teoria com Freud no “*caso Schreber*”. Neste texto, Freud parte da análise da autobiografia de Schreber para complementar sua teoria da paranoia ainda em desenvolvimento, ou seja, o psicanalista recorre à literatura para ultrapassar um limite imposto pela teoria, visto que a primeira é mais ampla que a segunda. Este é mais um motivo para que se realize a análise da cultura: alcançar os pontos onde a teoria é limitada. Esta prática, tal como discutimos ao longo deste capítulo, esteve presente por toda a obra freudiana, o que demonstra a extrema importância e a impossibilidade de dicotomia entre a análise clínica e cultural na construção teórica da Psicanálise.

³³⁴ MEZAN, 2002, p. 375.

³³⁵ VILLARI, 2000, p. 6.

Foi sob esta perspectiva que esta dissertação se alicerçou no método psicanalítico. Procuramos assim efetuar a análise de *O amor nos tempos do cólera* com o intuito de acrescentar algum conhecimento à teoria psicanalítica e trazer à tona significados produzidos de modo mais específico pelo romance, sempre sem esquecer que não há interpretação válida sem a humildade de reconhecer que a obra é um oceano inabarcável de sentidos.

Não intentamos aqui realizar uma ilustração de conceitos psicanalíticos ou tornar o romance de Gabriel García Márquez seu sintoma (psicobiografia), mas sim priorizar o contato entre a obra e o espectador. O último, por meio da escuta/leitura psicanalítica deve tentar perceber os conteúdos latentes presentes na narrativa e analisá-los de modo a produzir um conhecimento ou uma visão inteligível sobre a obra, um novo saber diante do romance. Destarte, insistimos, não foi nossa intenção revelar uma verdade última sobre *O amor nos tempos do cólera*, mas acrescentar uma possível contribuição, tanto com relação aos conhecimentos pertinentes ao romance como o que este pode nos dizer sobre a realidade concreta. É neste sentido que utilizamos o método psicanalítico na análise do romance de Gabriel García Márquez, pois acreditamos que ao adotarmos esta metodologia, abrimos diversas possibilidades de caminhos interpretativos, sem que a teoria o forneça *a priori*, ou seja, sem que já esteja estabelecido de antemão qual conceito perpassará os fenômenos observados na narrativa. Sem dúvida a teoria tem sua importância, e não foram poucas às vezes em que recorremos a ela com o propósito de confirmar nossas hipóteses interpretativas. A intenção, ao nos apoiarmos no instrumental psicanalítico já consolidado, foi perscrutar novos sentidos por meio de uma interpretação particular e, com isto, estabelecer um diálogo com a teoria psicanalítica.

Por fim, vêm a propósito algumas considerações sobre o método de trabalho realizado no capítulo I e II dessa dissertação. A análise do romance foi efetuada a partir de uma leitura “flutuante” do texto de García Márquez. Tentamos, a partir desse exercício, rastrear os detalhes contidos na narrativa, cuja indagação é despertada quando não há um sentido aparente para eles. Busca-se, dessa forma, o sentido velado, latente, contido na narrativa, tal como expomos ao longo desse capítulo. As interpretações decorrentes da análise desses detalhes ocorrem durante a leitura do romance e da obra freudiana, pode ocorrer também durante a escrita da dissertação, bem como em momentos em que não estamos efetivamente debruçados sobre o texto.

Embora a descrição desse caráter metodológico tenha ficado em segundo plano nos capítulos I e II, a pesquisa operou segundo pressupostos teóricos aqui expostos. Do contrário, não conseguiríamos chegar às interpretações realizadas apenas por meio de interpretações

prontas retiradas do “baú do Freud”, para utilizar uma expressão de Renato Mezan. Contudo, privilegiamos a argumentação e o aprofundamento da teoria no confronto com as interpretações que encontramos, com o intuito de tentar construir um diálogo entre a metapsicologia freudiana e a literatura de García Márquez.

Considerações Finais

Ao realizarmos esse trabalho, nosso intuito constituiu-se como uma tentativa de entendimento da trajetória do personagem Florentino Ariza. Sob o prisma da psicanálise, priorizamos essa abordagem na leitura do texto, dentre tantas outras possíveis, a fim de realizar um recorte sobre nosso objeto de maneira específica. A peculiaridade dessa escolha é que ela oferece duas resoluções diretas. A primeira é produzir uma interpretação que permite atribuir um sentido à obra, por meio do método psicanalítico como ferramenta de leitura do texto. A partir disso, a teoria funciona de modo a conferir alguma inteligibilidade aos fenômenos descritos. A segunda consiste na possibilidade de questionamento da teoria freudiana a partir da narrativa de García Márquez. Mais precisamente, não se trata aqui apenas de conferir as similitudes entre os dois discursos, psicanalítico e literário, mas sim de perceber as nuances, as divergências que existem entre os dois. A teoria, tal como procuramos evidenciar ao longo dessa dissertação, nunca está definitivamente completa, mas em constante atualização. Por isso, as grandes obras literárias – como toda obra de arte –, podem vir a auxiliar no preenchimento das lacunas teóricas e, conseqüentemente, no desenvolvimento da psicanálise. Foi, portanto, foi sem perder de vista essas duas formas de interação com a obra literária, que nos propusemos a realizar este estudo sobre *O amor nos tempos do cólera*.

No primeiro capítulo, percorremos a imagem da feira no Portal dos Escrivães. Foi importante sublinhar este momento da narrativa, pois é neste local de comércio que Fermina Daza percebe a ilusão em que estava imersa. Ela rechaça Florentino Ariza e a partir disso tem início toda a problemática do personagem, que irá delinear sua trajetória durante os próximos cinquenta anos. Surgem então duas questões norteadoras de nossas indagações, as quais permearam todo nosso trabalho: o comportamento donjuanesco e a espera de mais de meio século pela antiga pretendente. Em seguida, retrocedemos ao início da narrativa, mais especificamente ao momento em que o jovem casal se conhece. Os acontecimentos desse período foram importantes para compreendermos a origem da paixão que está se instalando, a princípio, nos dois jovens. Abordando aspectos diversos da narrativa, exploramos a questão do enamoramento na descrição de García Márquez, bem como o modo pelo qual a psicanálise, sob o recorte de Freud e de Roland Gori, percebem esse fenômeno. A paixão como dimensão da ilusão e da perda do narcisismo, bem como o mecanismo de introjeção relacionado ao enamoramento foram os objetos dessa reflexão.

Posteriormente, apontamos algumas características desenvolvidas por Florentino quando do término de seu relacionamento. Nesse sentido, a digressão sobre a metapsicologia do luto, com base em textos de Freud, serviu-nos de âncora teórica para a discussão. Passamos então à viagem do esquecimento, promovida por Trânsito Ariza, com o intuito de apaziguar o sofrimento de seu filho, na qual o ataque sexual de uma desconhecida sobre Florentino constituiu acontecimento determinante. Vimos que a partir dessa experiência o personagem vislumbra uma possível substituição do amor da antiga pretendente; ainda que frustrada, como demonstrado posteriormente, essa tentativa forneceu a ele alguma perspectiva alternativa, sem que se perdesse a sua principal aspiração. Ademais, a suposição de Florentino de que a autora do atentado fosse Rosalba, nos permitiu uma interpretação sobre a fantasia da noite de núpcias de Fermina e Juvenal Urbino e a posição de terceiro excluído ao qual Florentino se encontrava. Finalizamos essa interpretação indicando que Rosalba seria a primeira das mais de seiscentas conquistas amorosas de Florentino ao longo de cinquenta anos. Foi sobre esse comportamento donjuanesco que nos concentramos a seguir.

A incursão pelo mito de Don Juan nos levou à questão do desejo e da tentativa de tamponamento de uma falta que insiste em não se desvincular do objeto perdido. A partir dessa persecução aos objetos substitutos, exploramos, com base em argumentos freudianos, a noção de identidade perceptiva, enquanto a repetição da lembrança da primeira satisfação, evocada pelo estímulo interno. Explicitou-se, assim, um elo entre a constante busca de Florentino por objetos substitutos e aquela representação original do desejo que nunca é completamente satisfeita.

Por fim, demonstramos que a situação de Florentino não se encaixa em nenhuma das modalidades postuladas por Freud sobre o luto e sua resolução, seja ela pela via normal ou pela patológica. Nesse sentido, o romance de García Márquez sugere um contraponto com relação à teoria psicanalítica, indicando com isso, novas articulações teóricas. Tal assertiva nos revelou o potencial de problematização e de desenvolvimento teórico que a literatura pode proporcionar à psicanálise. Assim, foi possível realizar um questionamento teórico da psicanálise a partir de uma obra literária, mas sem excluir o diálogo existente entre ambas.

O segundo capítulo foi dividido em três subseções, cujo escopo se concentrou nos conceitos psicanalíticos de pulsão de morte, compulsão à repetição e fantasia. Esses conceitos foram problematizados a partir da leitura de passagens do romance que poderiam lançar alguma luz às nossas indagações. A escolha por essa via auxiliou-nos a promover uma tentativa de interpretação do texto e de produção de sentido, em direção ao desenvolvimento

de nosso diálogo com a literatura de García Márquez.³³⁶ Assim, primeiramente, o capítulo tratou da questão da pulsão de morte. Após elucidarmos o conceito sob a égide freudiana, ancorados sobretudo no ensaio *Além do princípio do prazer*, debruçamo-nos sobre o romance, com o intuito de explorar o modo pelo qual a narrativa poderia nos esclarecer o conceito mencionado. Nossa intenção foi rastrear o percurso da pulsão de morte em nosso personagem, a partir de suas expressões, ou seja, dos seus efeitos. A ausência do sentimento de ódio chamou nossa atenção, pois sua presença seria natural, pelo menos em algum momento, em casos semelhantes ao de Florentino. Por isso, sugerimos que a silenciosa pulsão de morte, nesse caso, se expressa amalgamada à pulsão de vida, e, encontra satisfação numa atuação compensatória contra Fermina, de acordo com a lei de Talião, no comportamento donjuanesco. Em seguida, trabalhamos a questão da compulsão à repetição como outra via de escape à pulsão de morte. Acompanhamos os movimentos psíquicos de Florentino, cujas características nos revelaram a atividade de uma energia não-ligada, ou pulsão de morte, que o impele à repetição. Frisamos, enfim, que a morte de Juvenal Urbino, surge para Florentino como a tão esperada chance de reconquistar Fermina, e isso o faz cessar o comportamento donjuanesco.

Na última parte do capítulo ocupamo-nos da questão da fantasia e do modo pelo qual ela se estrutura no romance. Utilizamos a série de fantasias que ocorreram durante a viagem de esquecimento de Florentino, na época em que Fermina estava se casando. Cada uma delas fornece suporte ao desejo implícito às demais instâncias envolvidas. Nesse sentido, as fantasias revelam um funcionamento de tamponamento sobre as fissuras do sujeito diante de seus conflitos, dos embates entre as diversas instâncias que governam o psiquismo. Por fim, avançamos para o final do romance, cuja iminente realização da aspiração de Florentino indica-nos um início de transformação que culmina na transformação da própria fantasia. Isto quer dizer que, ao se aproximar e realizar a tão esperada reconquista de Fermina Daza, nosso protagonista concebe outra fantasia de desejo, a saber: a travessia para toda vida com Fermina, sua deusa coroada.

Encerrada nossa análise do percurso de Florentino ao longo do romance, nos concentramos, no terceiro capítulo, na elucidação da metodologia utilizada nesse estudo. Contudo, antes de adentrar esse assunto, algumas palavras sobre a relação entre a psicanálise e a literatura foram necessárias. Assim, nosso intuito consistiu em problematizar a metodologia psicanalítica e a relação fecunda entre Psicanálise e Literatura, cuja leitura foi

³³⁶ A sugestão realizada pela banca de qualificação foi essencial para que o desenvolvimento desse estudo fosse aprofundado nessa direção.

pra nós imprescindível e sem a qual essa investigação não teria se consumado. Nessa senda, recorreremos ao contexto histórico dos primeiros anos da psicanálise, momento pautado por um intenso diálogo com a cultura, as artes e as demais ciências. A seguir, abordamos o primeiro texto em que Freud realiza uma análise minuciosa sobre uma obra literária: *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*. Foi-nos possível observar a postura comedida de Freud com relação à literatura neste texto, onde desde o início, ele adverte o leitor quanto à sua intenção de ilustração teórica. Porém, o psicanalista não deixa de se admirar com o conteúdo encontrado no romance, muito similar às descobertas freudianas, e admite que o material cultural pode auxiliar a psicanálise em seu desenvolvimento. *O inquietante* foi o próximo ensaio freudiano do qual nos concentramos, e cujo tema perpassa, de maneira diferente da anterior, a relação entre a psicanálise e a literatura. Procuramos evidenciar que, neste texto, Freud inaugura uma discussão a respeito da recepção estética no contexto da psicanálise. O principal escopo do psicanalista era investigar a origem da sensação inquietante, despertada nos leitores, diante do contato com certos conteúdos literários. A análise de Freud também aponta para a reflexão a respeito dessa recepção, ou seja, para o impacto emocional diante da obra literária.

O passo seguinte consistiu num esforço para elucidar a maneira pela qual Freud analisa a efígie de Michelangelo em seu artigo *O Moisés de Michelangelo*. A atenção voltada aos detalhes e o impacto emocional que a obra suscita no expectador dão origem à interpretação, produzindo novos sentidos sobre a obra, este é o modo de operar freudiano nesse escrito. Embora não esteja minuciosamente explicitado como o método opera, temos no *Moisés de Michelangelo* um exemplo de análise de uma obra de arte a partir do método psicanalítico. Com base neste modelo de análise, iniciamos uma recapitulação das principais características que concernem ao método, disseminadas pela obra freudiana desde o período pré-psicanalítico. Em seguida, objetivamos deslindar os conceitos das técnicas de associação livre e atenção flutuante, cuja atuação está diretamente imbricada à interpretação.

Por fim, tentamos nos aprofundar na fundamentação da interpretação psicanalítica. E utilizamos como exemplo uma vinheta d'*A interpretação dos sonhos*, onde Freud descreve um lampejo interpretativo no momento de escuta do discurso de um paciente. O que está em jogo aqui é aquilo que reverbera, é a ressonância que surge do contato entre o inconsciente do analista com o que está sendo analisado. É este o caráter heurístico privilegiado pelo método psicanalítico, seja na análise da fala do paciente ou do texto literário; situações distintas, sem dúvida, mas orientadas pelo mesmo método. Ademais, foi necessário pontuar insistentemente que a interpretação possui limites e não pretende esgotar o sentido daquilo que se interpreta. Daí a imperiosidade da cautela quando se pretende promover um sentido por meio da

interpretação, porquanto as significações obtidas são sempre expressão de uma dentre outras infundáveis formas de entendimento do objeto. Empenhamo-nos em frisar ainda que o resultado da interpretação deve ser comparado com a teoria psicanalítica consolidada, a fim de visualizar os pontos de convergência e de divergência, bem como averiguar se é plausível considerá-la como pertencente ao campo da psicanálise. Isto auxilia o analista a discernir se sua interpretação é legítima ou produto de um conteúdo projetado no processo interpretativo.

As considerações às quais nos dedicamos neste terceiro capítulo abrem caminho em direção à possibilidade de aprofundamento da discussão sobre a relação entre a psicanálise e a literatura. A abertura de um novo horizonte concerne, sobretudo, à possibilidade de que o método psicanalítico possa ser pensado como viés privilegiado na análise de uma obra literária. Como vimos, desde o nascimento da ciência psicanalítica até os dias atuais, a análise fora do contexto clínico é problemática, e desperta a desconfiança dos críticos. Com efeito, os problemas começam na terminologia utilizada nesses tipos de análise, por exemplo, “psicanálise aplicada”, “extra-muros”, “psicanálise implicada”, entre outros. O que finda por engendrar uma série de mal-entendidos com relação ao que deve ser uma ou outra. Além disso, a questão metodológica designa-se como outro problema a ser discutido e aprofundado, na medida em que há muitos estudos que utilizam a “interpretação”, mas poucos que se dispõem a explicar como ocorre metodologicamente essa interpretação. Nossa posição sobre esse tema circunscreve o problema no seguinte sentido: não se trata de saber aplicar apenas as técnicas, mas de estabelecer uma disposição livre de pré-conceitos ou pré-julgamentos, mas simultaneamente, concentrada e aberta à recepção/escuta do fenômeno, trate-se dos objetos da cultura ou do discurso de um paciente. Desse encontro entre a subjetividade do analista e o objeto surge a interpretação. Movimento que *implica* sempre o ato interpretativo do analista, um ato de criação. Algo diferente do que sucede com uma comparação entre um quadro nosográfico e uma vinheta literária, por exemplo.

Nesse sentido, cabe salientarmos a relevância epistemológica da questão do método psicanalítico, especificamente na abordagem além-clínica. Por isto, podemos considerar que o desenvolvimento deste estudo apresentado durante o mestrado incita-nos a investigar doravante a utilização do método psicanalítico na análise das obras literárias por meio da problematização realizada não apenas por Freud – estratégia que pautou essa investigação – mas também por autores pós-freudianos. Embora haja um consenso entre a maioria deles, sobre alguns aspectos, cada qual assume uma postura diferente diante dessa *práxis*.

Consideramos, pois, que, a realização dessa pesquisa findou por descortinar um novo território a ser explorado. Para sermos mais precisos, tornou-se para nós imperioso o

aprofundamento das questões que concernem ao método psicanalítico, concebido como um modo específico de abordagem e de leitura do objeto na produção de novos saberes. Será essa, quem sabe, a problemática que nos conduzirá a um novo e mais profundo processo de investigação acerca da relação entre psicanálise e literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZIEU, D. **A auto-análise de Freud e a descoberta da Psicanálise**. Trad. Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

BOTOSO, A. Pós-modernidade e Literatura na América Latina. **Travessias**, Vol. 5, n. 1, 2011, pp. 96-113.

CANELAS NETO, J. M. Reflexões sobre a interpretação psicanalítica e sua relação com a teoria e a clínica psicanalíticas. **J. psicanal.** [online]. 2007, vol.40, n.73, pp. 145-156. ISSN 0103-5835.

CARVALHO, A. C. É possível uma crítica literária psicanalítica? **Revista Percursos**, n. 22, 1/1999, p. 59-68.

CASTORIADIS, C. **A Instituição imaginária da sociedade**. Trad. Guy Reynaud. 6ª ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2007.

De Martini, A.; Coelho Junior, N. E. Novas notas sobre o estranho. **Tempo psicanalítico**, Rio de Janeiro, v.42, n. 2, 2010.

DOR, J. **Estruturas e clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Livrarias Taurus-Timbre Editores, 1991.

FRAYZE-PEREIRA, J. A. **Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

_____. Uma visita aos sonhos na arte: Grete Stern e Henri Matisse. In: PASSOS, C. R. P.; ROSENBAUM, Y. (orgs.). **Interpretações: crítica literária e psicanálise**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2014.

FREITAS, L. A. P. de. **Freud e Machado de Assis: Uma interseção entre psicanálise e literatura**. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

FREUD, S. **Psicopatología de la vida cotidiana (1901)**. Trad. Jose Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1991. Vol. VI.

_____. Tres ensayos de teoria sexual. In: _____. **Sigmund Freud Obras completas Volumen 7**. Trad. Jose Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. Vol. VII.

_____. Charcot (1893). In: _____. **Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1987, vol. III.

_____. Luto e Melancolia. In: _____. **Obras completas, volume 12: Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos(1914-1916) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.**

_____. Os instintos e seus destinos. In: _____. **Obras completas, volume 12:** Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010h.

_____. Introdução ao narcisismo. In: _____. **Obras completas, volume 12:** Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010i.

_____. Alguns tipos de caráter encontrados na prática psicanalítica. In: _____. **Obras completas, volume 12:** Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010l.

_____. História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”). In: _____. **Obras completas, volume 14:** História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos(1917-1920) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

_____. Além do princípio do prazer. In: _____. **Obras completas, volume 14:** História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos(1917-1920) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

_____. O Inquietante. In: _____. **Obras completas, volume 14:** História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

_____. Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: (“O caso Schreber”). In: _____. **Obras completas, volume 10:** Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: (“O caso Schreber”): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010d.

_____. Recomendações ao médico que pratica a psicanálise. In: _____. **Obras completas, volume 10:** Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: (“O caso Schreber”): artigos sobre técnica e outros textos(1911-1913) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010e.

_____. Novas conferências introdutórias à psicanálise. In: **Obras completas, volume 18:** O mal-estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos(1930-1936) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010f.

_____. A predisposição à neurose obsessiva. In: _____. **Obras completas, volume 10:** Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: (“O caso Schreber”): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010g.

_____. Recordar, repetir e elaborar. In: _____. **Obras completas, volume 10:** Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: (“O caso Schreber”): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010j.

_____. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico. In: _____. **Obras completas, volume 10:** Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: (“O caso Schreber”): artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2010k.

_____. Sobre alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranoia e na homossexualidade (1922). In: _____. **Obras completas, volume 15:** Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923) / Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. – 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Resumo da Psicanálise (1924). In: _____. **Obras completas, volume 16:** O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925) / Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. – 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

_____. Psicologia das massas e análise do eu (1921). In: _____. **Obras completas, volume 15:** Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923) / Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. – 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

_____. A dissolução do complexo de Édipo. In: _____. **Obras completas, volume 16:** O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925) / Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. – 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2011c.

_____. O problema econômico do masoquismo. In: _____. **Obras completas, volume 16:** O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925) / Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. – 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2011d.

_____. Contribuição à história do movimento psicanalítico. In: _____. **Obras completas, volume 11:** Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914) / Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. – 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2012a.

_____. O Moisés de Michelangelo. In: _____. **Obras completas, volume 11:** Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914) / Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. – 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2012b.

_____. (1900). **A interpretação dos sonhos.** Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2012.

_____. **Obras completas, volume 13:** Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917) / Sigmund Freud; tradução Sergio Tellaroli. – 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. **As pulsões e seus destinos.** Trad. Pedro Heliodoro Tavares. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. Inibição, sintoma e angústia. In: _____. **Obras completas, volume 17:** Inibição, sintoma e angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929) / Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. – 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2014a.

_____. O Delírio e os sonhos na *Gradiva* de Jensen. In: _____. **Obras completas, volume 8:** O Delírio e os sonhos na *Gradiva* de Jensen, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909) / Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. – 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

_____. Anúncio da coleção escritos de psicologia aplicada. In: _____. **Obras completas, volume 8:** O Delírio e os sonhos na *Gradiva* de Jensen, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909) / Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. – 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.

_____. O escritor e a fantasia. In: _____. **Obras completas, volume 8:** O Delírio e os sonhos na *Gradiva* de Jensen, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909) / Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. – 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2015c.

_____. O romance familiar dos neuróticos. In: _____. **Obras completas, volume 8:** O Delírio e os sonhos na *Gradiva* de Jensen, análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909) / Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. – 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2015d.

_____. **Obras completas, volume 2:** Estudos sobre a histeria (1893-1895) / Sigmund Freud; tradução Laura Barreto. – 1ª ed.- São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. Cinco lições de Psicanálise. In: _____. **Obras completas, volume 9:** Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos(1909-1910) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

_____. Sobre a mais comum depreciação na vida amorosa (Contribuições à Psicologia do amor II) (1912). In: _____. **Obras completas, volume 9:** Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos(1909-1910) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

_____. Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci (1910). In: _____. **Obras completas, volume 9:** Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910) / Sigmund Freud; tradução e notas Paulo César de Souza – São Paulo: Companhia das Letras, 2016c.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. **O amor nos tempos do cólera.** Trad. Antonio Callado. 14ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. **El amor en los tempos del cólera**. 57ª ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.

_____. **Viver para contar**. Trad. Eric Nepomuceno. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GARCÍA MÁRQUEZ, G.; APULEYO MENDONZA, P. **Cheiro de goiaba**: Conversas com Plinio Apuleyo Mendonza. Rio de Janeiro: Editora Record, 1982.

GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

_____. **Introdução à metapsicologia freudiana**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1995. v. 2.

_____. **Introdução à metapsicologia freudiana**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1995a. v. 3.

GAY, P. **Freud**: uma vida para nosso tempo. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

GREEN, A. **O desligamento**: psicanálise, antropologia e literatura. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.

GORI, R. **A lógica das paixões**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud editora, 2004.

HANNS, L. A. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HERRMANN, F. & LOWENKRON, T. S. (Org.). Pesquisando com o método psicanalítico. In: _____. **Pesquisando com o método psicanalítico**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

JORGE, M. A. C. **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan**, vol. 2: a clínica da fantasia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

JONES, E. **Vida e obra de Sigmund Freud**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

KLEIN, M. Algumas conclusões teóricas relativas à vida emocional do bebê (1952). In: _____. **Inveja e Gratidão e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

KON, N. M. De Poe a Freud – O gato preto. In: BARTUCCI, G. (org.). **Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

LACAN, J. J. **O seminário, livro 10**: A angústia. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **O seminário, livro 23**: O sinthoma. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LAPLANCHE, J. PONTALIS, J.-B. **Vocabulo de Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

LÉVI-STRAUSS, C. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.

_____. Antropologia Estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MACHADO, C. E. J. **As formas e a vida**. São Paulo: Editora Unesp, 2004.

MEZAN, R. A querela das interpretações. In: _____. **A vingança da esfinge**. São Paulo: Brasiliense, 1988a.

_____. O baú de Freud. In: _____. **A vingança da esfinge**. São Paulo: Brasiliense, 1988b.

_____. *Mille e quattro, mille e cinque, mille e sei*. In: RIBEIRO, R. J. (org.). **A Sedução e suas máscaras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988c.

_____. **Freud, pensador da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. **Interfaces da Psicanálise**. São Paulo: Companhia das letras, 2002.

_____. **Freud: a trama dos conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MONZANI, L. R. Freud: O movimento de um pensamento. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989.

NASIO, J-D. **Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

ORTEGA, J. (Org.). **Gabriel García Márquez and The powers of fiction**. Texas Press, 1988.

ORTEGA, J. Reseña a El amor en los tempos del cólera. **Vuelta**, México, n. 111, 1986.

_____. Sexo Y ficción en García Márquez. **Inti**, no. 63-64, pp. 301-304, 2006.

PAREYSON, L. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PINO, M. C. Lo que García Márquez aprendió de L'Education Sentimentale de Gustav Flaubert para El amor en los tiempos del cólera. **Estudios de Literatura Colombiana**, n. 31, pp. 99-119, julio-diciembre, 2012.

PLON, M.; ROUDINESCO, E. Dicionário de psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.

PONTALIS; J.-B.; MANGO, E. G. **Freud com os escritores**. Trad. André Telles. 1ª ed. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

PYCHON, T. The Heart's eternal vow. **New York Times**, 1988.

_____. Los eternos compromisos del corazon. In: COBO BORDA, J. G. (org.). **Gabriel García Márquez: Testimonios sobre su vida, ensayos sobre su obra**. Bogotá: Siglo del hombre editores, 1992.

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RODRÍGUEZ-VERGARA, I. Parodia sacra en El amor en los tempos del cólera. **Revista de Estudios Colombianos**, n. 11, pp. 31-36, 1991.

SAMPAIO, C. P. A incidência da literatura na interpretação psicanalítica. In: BARTUCCI, G. (org.). **Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

SARTRE, J. P. Lo universal singular. In: _____. **Situación IX**. Buenos Aires: Editorial Losada, pp. 116-144, 1973.

SOUZA, P. C. de. **As palavras de Freud**: o vocabulário freudiano e suas versões. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

TAVARES, P. H. Sobre a tradução do vocábulo Trieb. In: FREUD, S. **A pulsão e seus destinos**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

TERTULIAN, N. **Georg Lukács**: etapas de seu pensamento estético. Tradução: Renira Lisboa de Moura Lima. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

VILLARI, R. A. Relações possíveis e impossíveis entre a psicanálise e a literatura. **Psicol. cienc. prof.**, Brasília, v. 20, n. 2, p. 2-7, June 2000. Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932000000200002&lng=en&nrm=iso>.

WILLEMART, P. **Além da Psicanálise**: A literatura e as artes. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

_____. O percurso original da pulsão em Don Juan. In: RIBEIRO, R. J. (org.). **A Sedução e suas máscaras**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WITTGENSTEIN, L. **Estética, Psicologia e Religião**: Palestras e Conversações. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1966.