



## LITERATURA E PSICANÁLISE – INTERFACES EM DIÁLOGO EM *HOMENS IMPRUDENTEMENTE POÉTICOS*, DE VALTER HUGO MÃE

LITERATURE AND PSYCHOANALYSIS – INTERFACES IN DIALOGUE IN  
*HOMENS IMPRUDENTEMENTE POÉTICOS*, BY VALTER HUGO MÃE

Humberto Moacir de Oliveira\*  
Vera Bastazin\*\*

\* beto7296@yahoo.com.br  
Professor da Faculdade Pitágoras de Ipatinga. Mestre em Psicologia pela UFMG. Membro do CEPP (Centro de Estudo e Pesquisa em Psicanálise do Vale do Aço).

\*\* vbastazin@uol.com.br  
Professora Doutora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde ministra as disciplinas de Teoria Literária e Literatura Comparada. É líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) “Categorias da Narrativa” (PUCSP).

**RESUMO:** Laurentino Gomes, no prefácio de *Homens imprudentemente poéticos*, de Valter Hugo Mãe (2016), destaca, dentre as inúmeras qualidades da obra, a beleza e a densidade significativa do capítulo “A lenda do poço”, que chega a comparar a uma aula de psicanálise. As observações levantadas pelo escritor despertam motivação suficiente para um olhar mais apurado sobre o texto: referimo-nos ao nosso impulso para uma aproximação entre literatura e psicanálise – interface que, sem dúvida, além de estimulante, enriquece ainda mais a leitura do romance. Aqui se coloca o objetivo deste ensaio: refletir sobre o poder enigmático, instigante e encantatório de uma narrativa contemporânea que penetra no mais íntimo dos homens e os revela como capazes de apreciar a poeticidade da palavra e a sua força para tocar as profundezas do ser.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Homens imprudentemente poéticos*; Valter Hugo Mãe; Literatura e Psicanálise.

**ABSTRACT:** Laurentino Gomes, in the preface of *Homens imprudentemente poéticos*, by Valter Hugo Mãe (2016), highlights, among the countless book qualities, the beauty and the meaningful density of the chapter “A lenda do poço”, which he gets to compare to a psychoanalysis lesson. The arguments made by the writer arouse enough motivation to a more refined look on the text: we refer to the urge for an approach between literature and psychoanalysis – interface that, undoubtedly, besides stimulating, enriches even more the reading of the novel. Therefore, the purpose of this essay is to reflect on the enigmatic, riveting and incantatory power of a contemporary narrative that gets into the most intimate of the people and reveals them as capable to appreciate the poetic nature of the word and its force to touch the depths of the human being

**KEYWORDS:** *Homens imprudentemente poéticos*; Valter Hugo Mãe; Literature and Psychoanalysis.

## INTRODUÇÃO

Em seu último romance publicado, o escritor português Valter Hugo Mãe, deu uma volta a mais no parafuso poético de sua prosa. O livro, lançado em 2016 e publicado no Brasil no mesmo ano pela editora Biblioteca Azul, já traz em seu título – *Homens imprudentemente poéticos* – o caráter lírico e instigante que o compõe. Tal como o título, também o texto é altamente marcado por imagens poéticas, destacando-se, de imediato, a paisagem bucólica de um Japão antigo onde uma floresta, no sopé do Monte Fuji, abre-se para aqueles que procuram a morte, todavia essa floresta é atravessada também por uma variedade de cordames que os suicidas amarram às árvores para acharem o caminho de volta, caso desistam de seu intento.

Além das imagens eminentemente poéticas que o texto sugere, como aquelas relacionadas à sombria floresta, também a seleção e articulação das palavras revelam um caráter lírico, alcançando declarações epifânicas como é o caso da afirmativa “Amar é uma proibição de estar só”.<sup>1</sup> A frase – quase como um verso independente – carrega em si uma força expressiva que adensa o conceito de *amor*, trazendo reverberações para o sentido tanto de *proibição*, quanto de *solidão*. Da mesma forma como as imagens atribuem força poética ao texto, os diálogos também parecem assumir essa dimensão, como por várias vezes acontece com as palavras trocadas

entre Kame, a criada, e Matsu, a menina cega. Lembremos a criada perguntando sobre o paradeiro da menina: “musumé, onde estás tu”. Ao que a menina respondia: “no teu coração”. E a criada insistia, “e mais onde”. E a menina completava: “ao sol. Estou aqui encostada ao sol. Era como se o sol se estendesse até tocar o corpo ao abandono da jovem”.<sup>2</sup>

O calor dos astros e o calor da personagem são colocados em posição de similaridade, quase que se absorvendo mutuamente. Matsu revela-se, trazendo em seu corpo, em suas palavras, e em seus gestos, a luz, o calor e o brilho do sol. A menina e a criada também se completam mutuamente, seja pelas palavras, seja pela delicadeza dos sentimentos. A inscrição narrativa do texto impõe-se no ato de leitura e faz lembrar o poeta e crítico literário Ezra Pound (2006), quando afirma que *a poética é a expressão da palavra elevada ao seu grau máximo de significado*; é neste sentido também que fica no ar, desde o título, a indagação: como dar significado ao uso do advérbio na expressão *ser imprudentemente poético*? A questão permanecerá, ao longo da narrativa, sugerindo diversas possibilidades sem que se possa fechar nenhuma delas como resposta, mesmo porque nenhum texto poético é dado a oferecer respostas. O fato é que Mãe alcança vários pontos de força poética em que a palavra toca o leitor para além do seu valor de significação. Lembremos, aqui também, a posição do psicanalista francês Jacques Alain-Miller

1. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 82.

2. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 39.

(1996) que coloca o efeito poético de um texto como uma espécie de “mais-de-significante”. Analogamente à mais-valia de Marx (2011), alguns arranjos significantes carregam uma força não contabilizada em sua significação, e é isso o que gera, para Miller, um efeito poético.

Frequentemente, Mãe conta com alguns artifícios peculiares para provocar esse efeito, como o uso exclusivo de letras minúsculas – embora nesse último romance isso não ocorra – e a ausência de pontuações formais, eliminando recursos como travessão, ponto de interrogação ou ponto de exclamação, o que deixa ao leitor a incumbência de completar o processo de significação do texto. Além desses artifícios, em *Homens imprudentemente poéticos*, o romancista, conforme revelado em entrevista (SILVA, 2017), optou deliberadamente por eliminar o uso da palavra “não” de seu texto – restrição que o obrigou a explorar, em sua aventura literária, caminhos menos convencionais. A estratégia também colabora com a poesia de sua prosa, principalmente se concordarmos com Julia Kristeva quando sugere que as construções poéticas devem sua força ao fato de suas aparições serem pouco prováveis, o que a faz recuperar nos semioticistas soviéticos a fórmula: “seria poético o que não se tornou lei”.<sup>3</sup>

Pela construção artesanal do texto, que foge dos caminhos tradicionais esperados pelas leis da gramática e do senso comum, transcendendo constantemente o valor de

significação das palavras e das imagens, é que a obra de Valter Hugo Mãe foi abordada por Laurentino Gomes, prefaciador de *Homens imprudentemente poéticos*, como um romance repleto de desassombro linguístico e de poesia. Laurentino insiste nessa ideia, chegando a dizer que “nenhum outro autor tem testado com tanto sucesso os limites e a beleza de nosso idioma”.<sup>4</sup> Algo que também Adolfo Luxúria Canibal, citado por Gomes nesse mesmo prefácio, fez questão de destacar na orelha da edição portuguesa do livro, sugerindo que Mãe consegue emprestar à língua portuguesa “uma elasticidade de que a julgávamos desprovida, encontrando-lhes novos ritmos, inventando-lhe novas imagens, produzindo-lhe toda uma outra semântica”.<sup>5</sup>

Ainda no prefácio de Gomes, após um breve comentário sobre a obra e a carreira de Mãe – autor que atingiu grande prestígio após receber o Prémio Literário José Saramago em 2007, quando foi descrito pelo próprio Saramago como um “tsunami literário” – o enredo do romance é apresentado de forma resumida. O prefaciador traz as personagens principais e comenta sobre o cenário tão específico no qual se passa toda a trama, alertando para o fato de que o olhar microscópico que recai sobre a aldeia japonesa alcança aspectos universais e profundamente humanos, independente da aldeia habitada pelo leitor. Logo após essa consideração, um outro comentário de Gomes se apresenta quase como

3. KRISTEVA. *Introdução à semanálise*, p. 57.

4. GOMES. *Prefácio*, p. 13

5. CANIBAL apud GOMES. *Prefácio*, p. 16.

6. GOMES. *Prefácio*, p. 17.

um convite, ou mesmo uma provocação, em especial, aos psicanalistas. Segundo o escritor, o capítulo sobre a lenda do poço é “uma aula de psicanálise, ao explorar a sombra e os fantasmas que habitam nas profundezas de cada pessoa”.<sup>6</sup> Não sendo Laurentino Gomes um psicanalista, o convite fica ainda mais provocante, pois intriga-nos saber o que o escritor e jornalista teria intuitivamente identificado no texto que fosse da experiência, da técnica ou da teoria psicanalítica. Ele já indica os elementos principais que o fizeram chegar a essa impressão, a saber: a sombra e os fantasmas de cada pessoa. Mas ainda deixa um amplo campo de reflexão sobre sua consideração, já que mantém em aberto a maneira como esses elementos poderiam se articular com o saber fundado por Freud. Acatemos o convite do prefaciador e reflitamos sobre o capítulo que narra a lenda do poço e o encontro do artesão Itaro san com sua sombra e com seus fantasmas. E vejamos, assim, de que forma, mais uma vez, a literatura, que acompanhou a psicanálise desde sua criação, pode oferecer um saber do qual a teoria psicanalítica, como propõe Ram Mandil (2005), possa extrair uma orientação para a prática do inconsciente, lado a lado às revelações da linguagem literária sobre o homem em suas angústias e conflitos.

### A ORIGEM DO SOL

Os fios que compõem a meada que desemboca no capítulo sobre a lenda do poço são vários. Mas talvez possam ser

resumidos em alguns elementos apresentados na primeira parte do livro, intitulada “a origem do sol”. Itaro san é um artesão que vive de fabricar e vender leques, o que lhe permite sustentar a irmã cega Matsu e a criada Kame. Itaro carrega o *poder* de profetizar tragédias diante da morte de um animal; descobriu isso ainda criança, quando ao matar um peixe recebeu a notícia, “no inexplicável da consciência”, de que teria uma irmã cega. Por isso, tem o costume de matar insetos na esperança de que lhe cheguem mais notícias sobre o futuro, o que, por vezes, acontece.

Seu vizinho, o oleiro Saburo san, é informado que em uma dessas visões, Itaro recebeu a notícia da morte de sua mulher, a Senhora Fuyu, que seria atacada por um animal esfaimado. Saburo questiona como poderia mudar o destino e Itaro lhe responde que somente mudando a natureza, o que na verdade era uma forma de aludir à impossibilidade da mudança. No entanto, Saburo encara a resposta a sério e decide cultivar um jardim que ponha fim às asperezas da floresta, como “uma escola de modos” para as bestas e feras. No entanto, o belo jardim não conseguiu afastar o infortúnio e um dia Saburo sentiu a ameaça da besta. Assombrado com a ameaça, saiu para proteger a mulher, mas saindo de casa não percebeu que a besta estava já dentro: “o animal assomara no interior da casa como fumo. Era um espírito, uma assombração”.<sup>7</sup> Após a

7. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 34.

morte da esposa, Saburo dependura o quimono dela em um espantalho. A maior parte da trama do livro se dá, então, em torno da inimizade entre os dois vizinhos.

Ainda na primeira parte do romance duas considerações fundamentais para a lenda do poço são reveladas. A primeira é o anúncio de que chegará à aldeia um sábio “que aprofundaria a escolha dos suicidas”. Um monge sábio que atenuaria o sofrimento daqueles que caminhavam para a floresta e, quem sabe, reencaminharia seus desejos para o belo da vida. A morte e a vida tensionam-se aqui, ilustrando a luta evocada por Freud ao abordar a fusão e a difusão entre a Pulsão de Vida e a Pulsão de Morte. E, se cabe ao sábio reencaminhar os desejos para a vida, como que conduzindo a pulsão aos objetos do mundo, a hipótese contrária também não é eliminada. Afinal, pode ser que o sábio se satisfizesse com a “coragem antiga dos que se entregavam à matéria da natureza [...] apenas a honrada coragem de regressar à natureza e ao domínio dos deuses”.<sup>8</sup> Regresso esse que traduz um impulso de retorno ao inanimado, como propôs Freud (1920/1996) ao abordar a Pulsão de Morte como um empuxo a um estado anterior de coisas. Os aldeões cogitavam, inclusive, a possibilidade de o sábio colher o esplendor dos suicidas, enxergando neles uma afeição à natureza que faz exalar o conhecimento supremo almejado por tantos.

A segunda consideração importante é a descoberta de Itaro, em uma de suas visões, de que ele também ficaria cego. Esse fato faz com que o artesão passe a trabalhar dobrado, com o objetivo de obter o máximo de dinheiro para a subsistência da família; ao mesmo tempo, Itaro também se compromete com um comerciante a enviar sua irmã cega para que ele fizesse dela uma gueixa. A primeira parte do livro encerra-se com Itaro abandonando Matsu na floresta para que ela fosse recebida pelo desconhecido comerciante.

Já nesses primeiros lances de dados, podemos observar o jogo de linguagem entre a escuridão e a luz; o medo e a coragem; a floresta árida e o jardim de Saburo; a clausura da cegueira e a amplidão do imaginário, o jardim seco sonhado por Kame e a humidade das lágrimas que o regaria. Existe, ao longo de todo o texto, a tensão já mencionada entre a vida e a morte. Dizem os suicidas arrependidos que no meio da floresta escura há cerejeiras com um sol que nunca para de iluminá-las. A imagem, que parece soar como um sopro de vida na morbidez da floresta, é, na verdade, encarada pelos aldeões como um dos rostos da morte. Citando novamente o prefácio de Laurentino Gomes, pode-se dizer que a vida das personagens é “permeada de sombra, medo e mistério”.<sup>9</sup> Essa dimensão, de sombra, medo e mistério, que também pode ser interpretada como outros rostos da morte, encontra um ponto culminante na segunda parte do livro,

8. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 52.

9. GOMES. *Prefácio*, p. 14.

mais especificamente no já citado capítulo sobre a lenda do poço, no qual a dimensão de um objeto pavoroso, sinistro, estranho, inquietante e irrepresentável aparece como parte de algo mais profundo da interioridade de Itaro san.

### O HOMEM INTERIOR A TODOS OS HOMENS

A segunda parte do romance começa com a chegada do sábio acompanhado de seu séquito. Ele é descrito como um homem sem semelhanças, imaterial, uma pura consciência, o que, por si só, já lhe empresta um caráter altivo e enigmático. Logo à chegada, o sábio repreende Saburo pelo jardim, pedindo aos aldeões para não acreditarem na beleza das flores, e, dias depois, alerta Itaro para que tomasse cuidado com pessoas ubíquas. Ao perguntar quem seriam as pessoas ubíquas, Itaro recebe a resposta de que seriam os mortos. E, deveras, pouco depois desse alerta, seu pai, morto há algum tempo, reaparece em vulto, e o artesão passa a sentir sua presença em tudo o que há; enfim, um pai ubíquo: “um pai derramado no mundo inteiro”.<sup>10</sup> Itaro não sabe se o pai o persegue por ele ter entregue Matsu ao comerciante ou por ele não ter obedecido seu pedido para que deixasse de matar animais com fins proféticos. O fato é que o pai o repreende, chuta seu traseiro e não há pedido de perdão que o sossegue.

Aterrorizado por esse pai ubíquo, Itaro procura o sábio que lhe recomenda um retiro peculiar: passar sete dias

enclausurado em um poço com profundidade equivalente a dez homens – sete sóis e sete luas no ventre puro do Japão, onde assombrações não poderiam alcançá-lo. O sábio ainda o adverte de que, no tocante a sua alimentação enquanto estivesse no poço, ele ficaria à mercê da misericórdia dos aldeões. Itaro é alertado também de que durante o retiro não poderia haver nem mortes, nem erros, mas apenas a intensificação da paz: “o ventre puro do Japão era avesso ao homicídio”.<sup>11</sup>

Itaro é descido por uma corda e, aos olhos dos aldeões que o assistem, ele vai diminuindo de tamanho até virar uma “criança carente”. A situação de abandono de Itaro intensifica a metáfora do *ser carente*. Como uma criança, Itaro sente-se abandonado, diminuto e dependente do Outro para se alimentar. No poço, realmente o pai não o consegue alcançar, apesar de chegar próximo do buraco. No entanto, quando a noite cai, outra ameaça, com a qual Itaro san não contava, se pronuncia. Um animal indistinguível, mas de grande porte, espreita Itaro no fundo do poço, e, após algumas tentativas de se aproximar da sua presa, acaba por desabar poço adentro. A escuridão faz persistir a indistinção do animal, e a personagem então percebe que estar dentro do poço era *menos estar dentro do poço do que cego*. O animal, no entanto, com a pata supostamente

10. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 112.

11. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 126.

quebrada, não consegue realizar movimento que lhe permita atacar o artesão.

Essa é a situação em que Itaro se encontra no capítulo sobre a lenda do poço. *Sem poder enxergar*, desamparado, proibido de matar e extremamente próximo a um objeto indeterminado, ameaçador, que tem sua boca apontada para o lado oposto, mas que tendo a pata recuperada ou a fome aumentada poderia, com pouco esforço, se virar e alcançar Itaro. Resta pouco ao artesão, que decide ao menos evitar a fome do animal, alimentando-o com o arroz recebido – uma tentativa de fazer o que os aldeões descreveram como explicar a paz a um bicho feroz.

#### A DENSIDADE DO ESCURO

Mas o que toda esta composição poética, plena de significados, tem a ver com a psicanálise? Algumas aproximações são possíveis, tendo em vista que também num processo de psicanálise o analisando se encontra relativamente cego e desamparado devido à prática do divã (que tira o interlocutor do seu campo de visão e o coloca diante de um vazio). Mas Laurentino Gomes foi preciso ao colocar como ponto culminante entre a experiência de Itaro e a psicanálise a proximidade que o processo analítico nos coloca em relação às nossas sombras e fantasmas – representados, no texto, na figura da fera com quem Itaro é obrigado a conviver.

A indeterminação da fera, potencializada pela cegueira advinda da escuridão, revela de imediato algo da dimensão do real laciano. Ao propor que o inconsciente fosse pensado com a mesma estrutura da linguagem, Lacan (1957/1998) acabou por destacar a dimensão simbólica do inconsciente. Como Freud já havia demonstrado em suas análises dos sonhos, dos atos falhos e dos chistes, o inconsciente se estruturaria em um esforço de representação próprio à linguagem e, por sua vez, ao simbólico. Por outro lado, mesmo nos momentos em que mais insistiu no inconsciente estruturado como linguagem, o psicanalista francês nunca deixou de destacar o que escapa aos significantes. Ou seja, em todo esforço de representação, Lacan vê sempre algo que foge à própria linguagem, que não faz sentido. Ele chamou esse registro, com o qual todo sujeito em análise terá que lidar, de real: “Em primeiro lugar, uma coisa não poderia nos escapar, a saber, que há na análise toda uma parte de real em nossos sujeitos que nos escapa”.<sup>12</sup>

Se o simbólico é marcado por um esforço de representação que nos aponta para um sentido, embora revele sempre mais de um sentido possível, o real é marcado pela impossibilidade do sentido. Em outras palavras, se o simbólico aborda a multiplicidade dos sentidos, o real se apresenta como um não sentido. Por isso, Lacan reserva para o real a fórmula do impossível, “o que não para de não se

12. LACAN. *O simbólico, o imaginário e o real*, p. 13.

13. LACAN. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*, p. 198.

14. Ver sobre a questão em “Utopia como ato escritural”, Vera Bastazin, 2012.

15. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 124.

escrever”,<sup>13</sup> enquanto que o simbólico pode ser pensado como “o que cessa de não se escrever”. Ou seja, enquanto o simbólico busca capturar tudo em uma inscrição, em uma representação possível, o real resiste a qualquer inscrição e insiste em revelar essa impossibilidade, provocando novas transcrições. Assim, em relação à linguagem, especialmente no campo da literatura e da arte em geral, lembramos que ela também traz sempre consigo a perspectiva de dizer *o todo*, ou seja, de abarcar ao máximo a pluralidade dos significados; isso é uma *realidade* mesmo havendo a consciência de que toda representação é parcial, dependente de um ângulo de visão; portanto, dizer *a totalidade* na arte não passa de uma ilusão, ou ainda, de uma *utopia escritural*.<sup>14</sup>

Retomando o capítulo da lenda do poço, Itaro se encontra diante de algo que não consegue ser representado: “O bafo largo do animal revelava-lhe o porte, mas a densidade do escuro escondia tudo”.<sup>15</sup> Em outras palavras, ele insiste, mas insiste em sua não inscrição, devido à densidade do escuro. E assim o bicho, apesar de revelar seu porte, permanece indecifrável para a personagem, na medida em que se constitui por um jogo entre o claro e o escuro – sugerido pelo homem e o bicho; o apreensível e o indizível da linguagem.

Essa característica do real de insistir em uma não representação, apesar das várias possíveis sugestões no âmbito literário, causa-nos inquietação e desconforto. Diante de

um objeto que não conseguimos definir nos resta a angústia. É por isso que Lacan insistirá em dizer que a angústia não é sem objeto:

A angústia tem um tipo de objeto diferente do objeto cuja apreensão é preparada e estruturada pela grade do corte, do sulco, do traço unário, do é isso que sempre funciona, fechando o lábio ou os lábios do corte dos significantes, que então se transformam em cartas/letras fechadas, enviadas em envelopes selados a outros traços.<sup>16</sup>

Enquanto o objeto do medo, por exemplo, é apreendido e preparado pelo corte do significante – e sabemos, portanto, do que sentimos medo –, na angústia, o objeto aparece como indeterminado, indefinido, informe, difuso. Mas vale ressaltar, como lembra Marcus André Vieira (2008), que não podemos tomar o indefinido pelo inexistente nem o invisível pelo vazio. O animal com o qual Itaro se depara revela bem essa face do objeto da angústia. Um objeto que escapa a qualquer definição, que não pode ser preparado e estruturado pelo significante, mas que nem por isso deixa de marcar sua presença de forma insistente. Itaro sente o bafo do animal e tem a certeza da sua presença indeterminada, ou da sua indeterminação presente, que não cessa de não se inscrever. Na perspectiva deste contexto, é possível dizer que a linguagem literária apresenta traços de

16. LACAN. *O Seminário, livro 10: a angústia*, p. 87.

similaridades, seja pela dimensão de incertezas e imprecisões, seja pelo campo fértil e sem limitações; seus espaços, tal como um buraco negro, tudo absorvem, transformam e reconstróem. O texto literário pode produzir significados imediatos, estabelecendo intimidade com seu objeto, mas nem por isso deixa de se mostrar desafiante, por vezes inacessível ou, mesmo, propondo-se como pura sensação, o que faz lembrar Agamben (1999) para quem a *escrita* ou a construção poética é sempre um gesto ambíguo que sugere movimentos concomitantes em diferentes direções.

O movimento é incerto, hesitante, mas permanece como uma herança a ser perpetuada na incerteza da linguagem. Nesse sentido, cabe a pergunta: haveria um caminho, uma trajetória facilitadora para a construção do saber ou para a leitura do inelegível quando este se reveste das características inapreensíveis das linguagens poéticas?<sup>17</sup>

Assim aparece a tentativa de descrição do animal, revelando a angústia de Itaro diante do desconhecido e do indefinido: "... é grande, peludo, ao menos de quatro patas, respira fundo, aquece o ar, cheira mal. Cheira muito mal. Está imóvel. Abre e fecha a boca, tem dentes. Ouço-lhe os dentes a ferrar [...] Parece-me que ferra à deriva no ar. Se me apanha, se me apanha".<sup>18</sup> Tal como o objeto da angústia descrito por Lacan, o animal que compartilha o mesmo

espaço de Itaro não pode ser apreendido pelo corte dos significantes e carrega, portanto, uma face real, impossível de se capturar, indefinida, inassimilável pelo significante.

#### AMIGAR AJUIZADAMENTE DO PERIGO

À revelia da "densidade do escuro", Itaro tenta capturar o objeto indeterminado numa rede de significantes possível, numa armadilha simbólica e imaginária que ele constrói na vida de vigília ou durante o sono. Ele chega a deduzir que se trata de um urso, depois de um tigre, por fim sonha com um bicho híbrido: "seguia o rasto do animal, que ora era tigre, ora era urso, ora era uma metade de cada coisa".<sup>19</sup> Mas algo nos surpreende nesta tentativa de Itaro em desvendar o objeto que lhe causa tanta angústia. Estivéssemos apenas diante de um esforço de adivinhar qual animal o ameaça, poderíamos resumi-lo a um trabalho de transformar a angústia em medo, algo que, de fato, não deixa de estar presente no enredo. Mas Laurentino Gomes compara a vivência de Itaro ao processo psicanalítico, o que já nos indica que há um esforço mais complexo do que o de transformar angústia em medo. É justamente esse ponto que surpreende na leitura do texto, pois, mais do que tentar adivinhar a identidade do animal, o que Itaro faz é aproximar-se, aos poucos e de forma inesperada, do objeto temido: "Alimentava o desconhecido, certo de que se amigava ajuizadamente do perigo".<sup>20</sup>

17. BASTAZIN. *Enigma e incerteza – um caminho do saber poético*, p. 118.

18. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 126.

19. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 137-138.

20. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 128.

Aqui o prefaciador do livro começa a acertar em sua comparação, pois mais do que fazer descobertas, produzir sentidos e apreender o objeto de nossa angústia em significantes e imagens, um processo psicanalítico faz nos aproximarmos do desconhecido, “amigar-nos ajuizadamente do perigo”. Itaro, por medo de que o animal esfaimado o atacasse, decide alimentar a fera com o pouco arroz que lhe chega. No início, tratava-se apenas disso, alimentar o bicho para garantir sua própria proteção, mas, com o passar do tempo, o animal vai se aproximando cada vez mais de Itaro: “Quando desperto, a cabeça do inimigo estava seguramente deitada no seu peito [...] O inimigo poderia devorar-lhe o rosto ou beijá-lo”.<sup>21</sup> O animal então deita no colo de Itaro e o artesão chega a acariciá-lo: “Atônito, o homem do poço julgou que se mantinha quieto quando, por força maior, amaciou o inimigo como se faria a um gato”.<sup>22</sup>

Entre o medo e a aproximação, entre a morte e o beijo, o texto produz instabilidades, incertezas ou, no dizer de Chklovski (1978), uma desautomatização perceptiva, pois as reações da personagem não condizem com suas sensações. Afinal, quem tem medo busca afastar-se do perigo; quem sente a aproximação da morte busca a fuga e luta com atos que não são de delicadeza e carinho. No âmbito da arte, o texto provoca sempre estranhamento, ruptura

com tudo aquilo que é esperado, já automatizado pela percepção.

Itaro san vai cada vez mais sentindo a proximidade do animal e, conseqüentemente, calcula que não poderá entregar o arroz sem que o bicho, ao fechar a boca no alimento, acabe por feri-lo. Tudo isso cria uma atmosfera sombria de tensão, medo e mistério. Mas, curiosamente, por mais próximo que esteja do corpo do artesão, o animal sempre abocanha apenas a parcela de arroz que lhe foi oferecida. Itaro, assim, vai se aproximando do bicho – ou, quase poderíamos dizer, afeiçoando-se a ele – ao mesmo tempo que tenta decifrá-lo. Para suportar este momento de indefinição e angústia, Itaro acaba por tentar capturar o animal em significantes e imagens. Mas, estivéssemos apenas nesse plano, estaríamos mais num processo de construção de fantasia do que na travessia dela. Travessia essa que Lacan define como uma das fórmulas principais para o final de uma análise:

Não é sem motivo que Lacan conceberá o fim da análise como ligado à questão da fantasia, mencionando a sua travessia. A fantasia [...] é uma matriz simbólico-imaginária que permite ao sujeito fazer face ao real do gozo.<sup>23</sup>

Itaro aos poucos vai atravessando as fantasias construídas em seus sonhos de tigres, ursos e da mistura deles. Em

21. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 131.

22. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 131.

23. JORGE. *A travessia da fantasia na neurose e na perversão*, p. 32.

alguns sonhos, o animal que é descrito como amigo, serve de parceiro do artesão para atacar seus inimigos, entre eles, o vizinho Saburo san. Itaro vai, aos poucos, se aproximando do indefinido, do irrepresentável, do seu inimigo. A fantasia, orientada principalmente pelo simbólico e pelo imaginário, é descrita por Lacan (1964/2008a) como uma espécie de tela que busca enquadrar o real. Em um processo de análise, esses enquadramentos são atravessados rumo ao indefinido, ao vazio. Por isso, também nesse caso poderíamos supor um trabalho de “amigar-se ajuizadamente do perigo”, já que a análise nos coloca frente a frente com nossa angústia, afeto que Freud (1926/1996) chegará a descrever como um sinal de perigo interno.

Neste momento poderíamos fazer uma objeção ao prefaçador e marcar uma diferença radical entre o que acontece em um processo de análise e o que acontece no romance, especificamente com Itaro, na cena do poço. Poderíamos alegar que, em uma análise, o sujeito se depara com seus perigos internos e o próprio objeto indefinido ao qual ele se amiga tem mais a ver com seu mundo interno do que com um animal feroz que o ameaça, ainda que ele não saiba qual. O equívoco dessa ponderação estaria em dois pontos: a dificuldade de separar o interno e o externo na experiência da mente humana, principalmente no que toca a angústia; e o próprio texto de Mãe que sugere esse litoral difuso

entre externo e interno, que é talvez uma das maiores preciosidades desse capítulo. Afinal, como será visto adiante, o capítulo termina com os aldeões fazendo exatamente uma alusão ao mundo interno de Itaro, de forma que dentro e fora quase não se distinguem.

Mais uma vez, estamos diante do objeto da angústia que se assemelha ao inimigo de Itaro, pois, se a indeterminação é característica desse afeto (Lacan, 1962-63/2005), também o é sua posição ambígua entre o exterior e o interior. Não é à toa que a capa de uma obra lacaniana sobre a angústia traz a imagem pintada por Escher de formigas que caminham por uma banda de Moebius e passam, de maneira quase indiscriminada, por aquilo que supomos ser o interior e o exterior da banda.

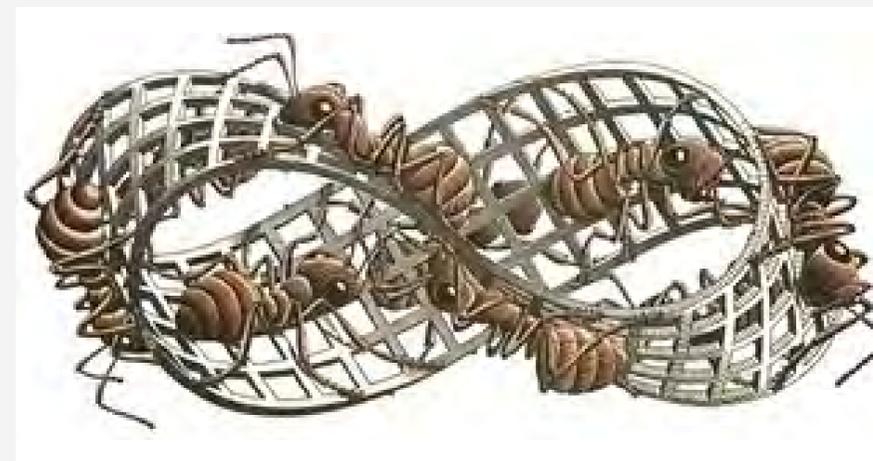


FIGURA 1

FIGURA 1  
Banda de Moebius II  
M. C. Escher (1963)

August Ferdinand Moebius foi um matemático que, contrariando a topologia da esfera, na qual o dentro e o fora são precisamente determinados, propôs uma topologia onde interior e exterior se comunicariam através de uma pequena torção. Por isso, quando alguém observa a imagem de Escher e suas formigas, não consegue delimitar ao certo quando uma formiga passa para dentro ou para fora do circuito, pois não é claro na imagem onde inicia e onde termina seu interior ou seu exterior. O objeto da angústia está igualmente nesse limiar, entre o dentro e o fora, e o perigo que ele assinala é também tanto interno quanto externo.

#### A IMPRUDÊNCIA E A FELICIDADE

A reflexão de Itaro para a solução do impasse sobre a maneira de conviver com a fera o conduz à desconfiança de que esta, por alguma astúcia inexplicável, não o atacou para se beneficiar: “Intuí a bastante para saber que se devorasse Itaro nenhuma sorte o levantaria do fundo do poço”.<sup>24</sup> Itaro passa a suspeitar de que, devolvendo a liberdade ao bicho, devolvê-lo-ia também ao exercício da maldade. Cada vez mais, o artesão vai nutrindo amizade para com seu inimigo. Certa noite, sonhou que um sabre o cegou e quem o acudia, lambendo sua ferida, era a fera. Ao despertar desse sonho Itaro chega a uma resolução: jura aos aldeões que o animal pouparia a todos e pede para que

resgatem o animal consigo. No momento dessa decisão, o artesão já está seguro de que se salvara da assombração do pai e que logo regressaria à vida para a normalidade: “Julgava a normalidade como a felicidade possível”.<sup>25</sup>

As linhas que se seguem são de incrível beleza poética, além de pungente dramaticidade. Itaro abraça o animal e pede que o puxem pela corda: “Num abraço, pensava, as pessoas deixam de se poder ver. Como se, num abraço, fosse indiferente quem estava mas importasse apenas a convicção com que era dado”.<sup>26</sup> Mas a subida é árdua, Itaro sente a fera escorregar de seu abraço, pensa que irá perder o predador. Os aldeões, por sua vez, sentem o peso, ouvem o rugido da fera e pensam que é um tigre. Todavia, quanto mais Itaro se aproxima da superfície, mais os aldeões começam a desconfiar que o artesão subia sozinho, sem ninguém que o acompanhasse. Itaro também sente o animal escapando-lhe e, até mesmo, diminuindo; mas se esforça para mantê-lo em seus braços até que alcança o chão. Já do lado de fora do poço, acaricia o animal e conclui que valeu a pena salvá-lo: “salvá-lo manteve-lhe a cordialidade”.<sup>27</sup>

É então que Mãe, embora já havendo anunciado essa hipótese pelos aldeões, nos surpreende. Itaro levanta os olhos e, como os demais, nada vê. Estava ali ninguém. Os aldeões resumem a história: “Contar-se-ia para sempre que um homem fora condenado a meditar no fundo de um poço

24. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 135.

25. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 139.

26. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 140.

27. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 141.

durante sete sóis e sete luas e que, apavorado com o escuro, se amigou do próprio medo. Sentindo-lhe carinho”.<sup>28</sup>

Se, durante o processo, Itaro se amigava do perigo, agora sua aproximação é do medo. Aqui já não há como desconsiderar o valor interno do perigo. Enquanto a aventura do artesão era descrita como uma proximidade do perigo, podíamos equivocadamente supor a radical exterioridade do bicho. Mas agora que contam que Itaro se amigou foi do próprio medo, a confusão entre mundo interno e externo torna-se evidente. A fera era o perigo, mas também o próprio medo. Quando Itaro lamenta ter deixado cair seu amigo, o sábio, que ao longo do livro vai diminuindo de tamanho, o adverte: “Deixastes apenas cair o medo”.<sup>29</sup>

Alguns efeitos imediatos do processo de meditação de Itaro e sua aproximação com a fera, ao mesmo tempo estranha e familiar, são descritos no final do capítulo: o pai deixa de o perseguir e ele não sente mais medo da cegueira que o destino lhe reservara. O sábio, agora já bem menor, profere: “Inclui-te naqueles que frequentam a universalidade”.<sup>30</sup> Desprovido ou amigado do medo, livre da culpa em relação ao pai e frequentando a universalidade, Itaro se prepara para uma vida imprudentemente poética, pintando os mais lindos leques que o Japão jamais viu, embora ele não os vendesse. Mas um destino difícil o aguarda, uma certa loucura, imprudências violentas, a cegueira já anunciada e

buscada pelas próprias mãos do artesão, e a solidão de estar longe de sua irmã.

Não é o caso de dizer que Itaro passou por um processo analítico, nem mesmo discutir o que seria um fim de análise para uma personagem fictícia. Mas chama a atenção a forma como a lenda do poço pode ser constituída por uma metáfora e mesmo, como aponta Gomes, uma aula, para os que trabalham com a prática do inconsciente. Nesse sentido, muitos outros aspectos do livro seriam dignos de nota, tanto antes como depois do retiro de Itaro. Mas, seguindo a sugestão de Gomes, paremos por ora no capítulo do poço e pensemos como, de um lado, num processo psicanalítico devemos estar preparados para amigarmo-nos do perigo ou do próprio medo; e de outro, na leitura literária, aproximamo-nos do altivo sábio que supomos ser *um Outro*, mas pode também estar marcando o espaço e a ação de nós mesmos como leitores que nos transvestimos de *outro* para viver a experiência poética do texto. Podemos afirmar que, no contexto deste romance, texto, psicanalista e leitor tornam-se experiência de linguagem que, conforme afirma Mãe, em outro de seus romances, assemelham-se a seres ímpares – *peçoas* feitas de imprudências –, *peçoas* trilhando um caminho no qual “A imprudência é a felicidade”.<sup>31</sup>

28. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 141.

29. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 142.

30. MÃE. *Homens imprudentemente poéticos*, p. 142.

31. MÃE. *O filho de mil homens*, p. 138.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da Prosa**. Trad. J. Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

BASTAZIN, Vera. Utopia como ato escritural, **Revista Fronteiraz**. São Paulo, n. 9, dez/2012, p.63-81.

BASTAZIN, Vera. Enigma e incerteza – um caminho do saber poético. In: OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte; PALO, Maria José. (Org.). **Agamben, Glissant, Zumthor**: Voz. Pensamento. Linguagem. São Paulo: EDUC, 2013. p. 117-133.

CHKLOVSKI, Vitor. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, Boris et. al (Orgs.) **Teoria da Literatura – Formalistas Russos**. Globo: Porto Alegre, 1978, P.39-56.

ESCHER, Maurits Cornelis. **Banda de Möbius II**: litografia. Condon Art, Baarn, Netherlands, 1963

JORGE, Marco Antonio Coutinho. A travessia da fantasia na neurose e na perversão. **Estudos de Psicanálise**. Belo Horizonte, n.29, 2006, p. 29-37.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: \_\_\_\_\_. **Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos**. (1920). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18). p. 13-78.

FREUD, Sigmund. Inibições, sintomas e ansiedade. In: \_\_\_\_\_. **Um estudo autobiográfico; inibições sintomas e ansiedade; a questão da análise leiga; outros trabalhos**. (1926). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 20). p. 81-174.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: \_\_\_\_\_. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. (1919). Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17). p. 234-273.

GOMES, Laurentino. Prefácio. In: **MÃE, Valter Hugo. Homens imprudentemente poéticos**. São Paulo: Biblioteca Azul. 2016.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. L.H.F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva. 2005, p. 47-64.

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: \_\_\_\_\_. **Escritos**. (originalmente publicado em 1957). Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.496-533.

LACAN, Jacques. O simbólico, o imaginário e o real. In: \_\_\_\_\_. **Nomes-do-pai**. (originalmente proferido em 1953). Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.9-53.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 10: a angústia**. (1962-1963). Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. (1964). Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008a.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 16**: de um outro ao outro. (1968-1969). Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008b.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 20**: mais, ainda. (1972-1973). Trad. M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MÃE, Valter Hugo. **Homens imprudentemente poéticos. São Paulo: Biblioteca Azul. 2016a.**

MÃE, Valter Hugo. **O filho de mil homens. São Paulo: Biblioteca Azul. 2016b.**

MANDIL, Ram Avraham. Literatura e Psicanálise: modos de aproximação. **Aletria: revista de estudos de literatura (UFMG)**, Belo Horizonte, n.12, 2005, p. 42-48.

MARX, Karl. **O capital**. Livro I. Trad. Rubens Enderler. São Paulo: Boitempo, 2011.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Trad. Augusto de Campos. 11a ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SILVA, João Céu e. Valter Hugo Mãe se recusou usar palavra 'não' no último livro. São Paulo/Porto Alegre: **Diário de Notícias** - Fronteiras do Pensamento, 11 jul. 2017. Disponível em <https://www.frenteiras.com/artigos/valter-hugo-mae-se-recusou-usar-palavra-nao-no-ultimo-livro>. Acesso em 28 dez. 2017.

VIEIRA, Marcus André. **Restos**: uma introdução lacaniana ao objeto da psicanálise. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2008.

*Recebido em: 06 de junho de 2018.*

*Aceito em: 31 de julho de 2018.*