



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



THIAGO MACIEL GUIMARÃES

**AS DESDOBRAS DA MORTE EM *A DESUMANIZAÇÃO*, DE VALTER  
HUGO MÃE: ENTRE ESPELHOS E NARRATIVAS**

SÃO CRISTÓVÃO

2016

THIAGO MACIEL GUIMARÃES

AS DESDOBRAS DA MORTE EM *A DESUMANIZAÇÃO*, DE VALTER  
HUGO MÃE: ENTRE ESPELHOS E NARRATIVAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, linha de pesquisa em Literatura e Cultura, da Universidade Federal de Sergipe como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Josalba Fabiana dos Santos

SÃO CRISTÓVÃO

2016

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

G963d Guimarães, Thiago Maciel  
As desdobras da morte em *A desumanização*, de Valter Hugo  
Mãe : entre espelhos e narrativas / Thiago Maciel Guimarães ;  
orientadora Josalba Fabiana dos Santos.– São Cristóvão, SE,  
2016.  
77 f.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de  
Sergipe, 2016.

1. Literatura portuguesa – História e crítica. 2. Morte na  
literatura. I. Mãe, Valter Hugo, 1971-. *A desumanização*. II.  
Santos, Josalba Fabiana dos, orient. III. Título.

CDU 821.134.3-31.09

Dedico esse fruto aos meus amados Mestres e Mestras que me acompanharam em cada instante dessa caminhada e que comigo continuam nessa jornada de aprendizado na vida.

Senhor Krishna, Senhora Rowena, Senhora Kwan Yin, Senhora Sarasvati, Senhor Sri Yukteswar Giri (Jai Guru Dev Om), Senhor Manjushri e à Kryia Yoga, minha gratidão, respeito e amor.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, à unidade divina, que rege o equilíbrio e propaga o amor entre os seres e que integra a diferença como forma de multiplicidade e riqueza. Às faces do divino, meu amor e gratidão por toda a generosidade. Gratidão à Kryia Yoga e aos amados Gurujis.

Agradeço à minha mãe por todo amor e pelas contribuições em minha vida. Obrigado pelos exemplos e ensinamentos. Ao meu pai por demonstrar que mesmo no silêncio há amor. À minha irmã Tamires (*in memcriam*) pela doçura de sua imagem e pelo amor que lhe pertence. Aos meus antepassados, principalmente aos meus avós. Aos que estão comigo e aos familiares que ainda virão, que os laços sejam de amor para libertar.

Ao meu companheiro e esposo, Paulo Júnior, por todo amor e incentivo. Agradeço por acreditar em mim, por enxergar meu potencial, pelas leituras de meus escritos, pelas conversas, pelo interesse em meu crescimento, pela companhia amorosa e por nossa relação. A Leopoldo, o amor em forma de cachorrinho, pela companhia nas madrugadas insones.

Às minhas amadas Mestras Maria Nadja Gois Santos Ma e Ana Virgínia Costa de Menezes. Às minhas queridas amigas Vanessa Menezes e Luciene Goveia por todos os cafés e conversas repletas de apoio, confiança e carinho. Aos meus queridos Iara Maria, Fernanda Senna, Ally Lee, Fabi Torres, Eline Marques, Fábio Farias e Daniela Ouro pela amizade e companheirismo. Ao meu querido sobrinho Ricardinho Múcio e Carla Moura, e à minha querida cunhada Conceição Vasconcelos pela delicadeza de seus gestos e empenho no amor. Aos meus colegas de Mestrado, melhor turma que eu jamais poderia imaginar. Aos esforços do PPGL/UFS, seu corpo docente e sua secretaria.

À Capes e à FAPITEC/SE pela bolsa de estudo tão essencial para a produção dessa dissertação. Ao professor Dr. Antonio Cardoso Filho por todas as contribuições em minha formação intelectual nas áreas dos estudos literários e psicanalíticos. Ao professor Dr. Afonso Henrique Fávero por sua participação em minhas bancas de qualificação e defesa e pela qualidade de suas contribuições. À professora Dra. Vera Lúcia de Rocha Maquêa por participar de minha banca de defesa e por seus brilhantes comentários. Aos professores do Pós-Lit/UFMG Dr. Julio Cesar Jeha, Dra. Lyslei de Souza Nascimento e Dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa pela calorosa acolhida, as inspiradas orientações e a expansão de horizontes.

Finalmente, à minha orientadora Dra. Josalba Fabiana dos Santos por todas as contribuições em minha formação. Reafirmo minha admiração e respeito ao mesmo tempo que reconheço que qualquer mérito que essa dissertação por ventura tenha fez-se por conta de sua orientação atenta.

## RESUMO

Neste trabalho, empreendemos uma análise sobre alguns desdobramentos da morte no romance *A desumanizaçãc*, do escritor português Valter Hugo Mãe. Tendo por guia os princípios do método fenomenológico-hermenêutico, buscamos uma concatenação entre alguns temas da história, da teoria literária, da psicanálise e da filosofia. A morte em seus vieses de potência (ARISTÓTELES, 2002) e de acontecimento (DELEUZE, 2012; ECO, 1989) também permearam a análise. Dessa forma, dando ênfase à contemporaneidade, localizamos historicamente, alguns dos sentidos e dos níveis metafóricos da morte, manifestos no romance. Sendo assim, exploramos, a princípio, os aspectos da morte enquanto potência universal sobre a vida. Em seguida, restringimo-nos à morte de Sigridur e aos deslizamentos metafóricos deste acontecimento sobre a existência de Halla, sua irmã gêmea e também narradora, ambas personagens do romance. Esse elo é explicado a partir da intrincada relação de semelhanças entre as gêmeas e os nós simbólicos que decorrem disso. Ainda neste caminho, concentramo-nos nas funções relativas aos espelhos, nas diferentes dimensões que aparecem na obra, como forma de ampliar o entendimento sobre essa conexão aparentemente incindível. Em seguida, nossa leitura persegue os caminhos das (des)dobras, baseados em Deleuze (2012), para dar conta desse panorama desafiador da morte comutada. Continuamos a análise dedicando-nos a entender como uma situação traumática tem reflexo na linguagem dos sujeitos e em suas identificações, principalmente, naquilo que concerne aos silenciamentos. Finalmente, procuramos explicar a função da narrativa, no romance, como uma montagem capaz de modelar lugares e (des)fazer diferenças. Para isso, abordamos questões relacionadas à posição do sujeito na produção de sua narrativa no que se refere à inflexão e ao ponto de vista. Fizemos isso sem deixar de implicar o papel de resistência e, também, de apoio advindo dos múltiplos espaços que compõem o ordenamento social. Esta pesquisa reflete sobre as possibilidades de morte e de renascimento metafóricos de Halla.

**PALAVRAS-CHAVE:** Valter Hugo Mãe; *A desumanizaçãc*; morte; narrativa.

## ABSTRACT

In this work, we learn an analysis about some consequences from the death in the novel *A desumanizaçãc*, which was written by Valter Hugo Mãe, a Portuguese writer. Having as a guide the principles of phenomenological-hermeneutical method, we seek a concatenation between some themes of history, literary theory, psychoanalysis and philosophy. The death in his power biases (Aristotle, 2002) and happening (Deleuze, 2012; ECO, 1989) also permeated the analysis. In this way, emphasizing the contemporary and also we located historically some of the meanings and metaphorical levels of death that were manifested in the novel. Therefore, we explore, at first, the aspects of death as a universal power over life. Then we restrict ourselves to the death of Sigridur and to the metaphorical slips of this event on the existence of Halla, her twin sister and also narrator, both characters in the novel. This link has been explained from the intricate relationship of similarities among the twins and the symbolic knots arising from it. Still on that path, we focus on functions relating to the mirrors in different dimensions that appear in the work, in order to expand the understanding of this seemingly inseparable connection. Thus, our reading pursues the paths of (un)folders, based on Deleuze (2012), to deal with this challenging double panorama. We continue the analysis dedicating ourselves to understand how a traumatic situation can be reflected in the language of the subjects, especially in what concerns the silences and the prohibitions arising from culture and its socio-historical setting. Finally, we try to explain the narrative function in the novel, like an assembly capable of modeling places and (un)do differences. To do so, we discuss issues relating to the position of the subject in producing its narrative regarding the inflection and the point of view. We did this while implying the role of resistance and also of support arising from multiple spaces that make up the social order. Thus, this research reflects on the possibilities of death and metaphorical rebirth of Halla.

**KEYWORDS:** Valter Hugo Mãe; *A desumanizaçãc*; death; narrative.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>1 A MORTE DE UMA E A QUASE-MORTE DA OUTRA.....</b>	<b>9</b>
1.1 Transformações.....	9
1.2 Entre-lugar.....	16
<b>2 ESPELHOS: ENGODOS E IDENTIFICAÇÕES.....</b>	<b>23</b>
2.1 Dobra.....	23
2.2 Desamortização.....	33
<b>3 A NARRATIVA COMO (DES)MONTAGEM.....</b>	<b>43</b>
3.1 Montagem.....	43
3.2 Fazer-se.....	48
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>63</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>66</b>

## INTRODUÇÃO

A morte é um tema que exerce tal fascínio sobre os sujeitos que permeia a filosofia, a literatura e os dogmas e ritos religiosos desde o início de nossa formação histórica. No relato do primeiro pecado humano, ela se traduziu no banimento do paraíso e na perda da imortalidade de Adão e Eva. Baseando-se nesse mito, a tradição judaico-cristã, no Ocidente, localiza, no momento da desobediência a Deus, a entrada da morte no mundo (BÍBLIA, Romanos, 5, 12). O apóstolo Paulo, ainda em sua carta aos Romanos, sentencia: “o salário pago pelo pecado é a morte” (BÍBLIA, Romanos, 6, 23). A morte aparece, nessa tradição, como um castigo, uma penalização pelas condutas impróprias do ser humano, desde Adão e Eva até os códigos de leis instituídos pelo divino. Antes mesmo da Era Cristã, Platão, nos diálogos que compõem o *Crátilo*, atribui a Sócrates a ideia de que os homens temiam falar o nome de Hades por medo da morte (PLATÃO, 2010, p. 105). Convém destacar que não era apenas o medo de morrer que os impedia de citar o nome do deus dos mortos, mas também o receio de serem laçados pelo desejo que segurava a todos no seu reino. Segundo o filósofo grego, nenhum dos mortos deseja retornar ao mundo dos vivos, fascinados que estão por sortilégios e por discursos belos elaborados por Hades (PLATÃO, 2010, p. 105). A morte enreda e cativa pela narrativa em torno dela, tanto no plano do conhecido como, sobretudo, naquilo que está velado. Ouvi-la é, desde logo, deixar-se seduzir por sua beleza oculta e, por isso mesmo, atrativa.

Mais próximo de nossos tempos, entretanto, ainda baseado em Platão, o filósofo alemão Arthur Schopenhauer afirmou: “A morte é propriamente o gênio inspirador ou a musa da filosofia” (2000, p. 59). Com isso, ele continua dizendo que não haveria filosofia sem a morte. Ela é, portanto, um tema dúbio e é por essa dificuldade de caracterização que consegue mobilizar narrativas na tentativa de dar conta de seus diferentes sentidos. Assunto tão comum no decorrer dos séculos, a era vitoriana trouxe, como veremos no primeiro capítulo deste estudo, tabus sobre a morte e interdições em relação à produção de narrativas sobre esse tema.

A nossa análise sobre as desdobras da morte será feita a partir do romance *A desumanizaçãc*, de Valter Hugo Mãe, nome artístico utilizado por Valter Hugo Lemos, escritor português, nascido em Angola em 25 de setembro de 1971. O jovem autor tem uma carreira prestigiada e prolífica. Foi vencedor do Prêmio Literário José Saramago, em 2007, com o romance *c remcrsc de baltazar serapiãc*. Neste mesmo ano, na entrega do prêmio que leva seu nome, José Saramago assim comentou:

Este livro é um tsunami no sentido total: linguístico, semântico e sintático. Deu-me a sensação de estar a assistir a uma espécie de parto da língua portuguesa. [...] Temos outro escândalo, porque Valter Hugo Mãe louvou a expressão escrita da palavra, e abandonou a parafernália sinalética, portanto, tudo o que é supérfluo.<sup>1</sup>

Em 2012, Mãe foi laureado com o Prémio Portugal Telecom de Melhor Livro do Ano e o Prémio Portugal Telecom de Melhor Romance para *a máquina de fazer espanhóis*.

O romance que estudaremos, *A desumanizaçãc*, é o relato da personagem Halla sobre sua vida após a morte de sua irmã gêmea, Sigridur. Desenvolve-se no decorrer de três anos: dos 11 até os 13 anos de Halla. A narradora aborda a morte desde o sepultamento da irmã, passando pela descrição dos seus sentimentos e das sensações decorrentes da experiência da falta de alguém tão próximo e tão amado. Além do enfoque essencialmente subjetivo, ela traz as dificuldades de elaboração da perda advindas da falta de empatia dos membros de sua comunidade e, sobretudo, das dificuldades na relação com sua mãe, que enxerga na filha sobrevivente o reavivar da imagem daquela que falecera. Entre as relações positivas, Halla nos deixa conhecer seu pai, Gundmundur, personagem particularmente importante para que ela encontre alento e perspectiva na elaboração de uma narrativa para si. No pai, aliás, está a semente dessa criação e a ajuda para que ela desenvolva sua passagem pelo episódio traumático e elabore a perda. Frise-se, ainda, que Gundmundur é um poeta amador e um sujeito inquieto que encontra nas palavras a possibilidade de criação do mundo. Par amoroso de Halla, Einar é uma personagem marginal, que perdeu a memória de uma cena traumática: a morte de seu pai. Aos olhos das gêmeas, inicialmente, Einar é tido como repulsivo. Posteriormente à morte de Sigridur, Halla descobre nele um aliado para elaborar seu novo lugar. Já o líder da comunidade, o Steindór é um homem centralizador que exerce poder e influência sobre todos. Ele é o diapasão moral e tido como bondoso. No entanto, com a chegada da tia de Halla que, como o Steindór, é centralizadora e autoritária, o olhar da gêmea sobrevivente começa a desconfiar da configuração dos poderes em sua comunidade.

Nesta dissertação, tivemos por objetivo localizar historicamente, dando-se ênfase à contemporaneidade, alguns dos sentidos e dos níveis metafóricos das desdobras da morte no romance. Dessa forma, buscamos entender esse trânsito por intermédio da dinâmica de espelhos em dimensões materiais e metafóricas. Assim, pretendeu-se explicar a função da

---

<sup>1</sup> Disponível em: <<http://noticias.sapo.pt/lusa/artigo/ssaCT19yjABD3imXun5Xvw.html>>. Acesso em 29 out. 2015.

narrativa em *A desumanização* como um modo de negociação e, também, de montagem de novos lugares de existência e de perspectivas para a personagem Halla.

A partir das orientações de Antônio Severino (2007, p. 122), o tratamento do objeto deste estudo foi pela via da pesquisa bibliográfica e teve uma abordagem qualitativa. A seleção do material de apoio bibliográfico partiu da possibilidade de contribuição para problematizar e alcançar os objetivos desta análise. Após essa fase de natureza exploratória, a pesquisa assumiu o caráter explicativo por meio de uma abordagem fenomenológico-hermenêutica (DEVECHI; TREVISAN, 2010, p. 151), em que o empenho esteve em decodificar subjetivamente os pressupostos implícitos no texto literário. Fez-se isso tendo no horizonte o texto literário e a realidade do mundo em que ele se insere, vistos como inacabados e dinâmicos e em processos de decodificação constante. Dentro dessa abordagem, mais importante foi o esforço por assumir um diálogo entre saberes tidos como possíveis e necessários ao desenvolvimento de uma análise literária.

Antes de começarmos a discussão, é preciso delimitar o campo no qual a morte e seus significantes estão inseridos. No caso da presente análise, mais do que com questões de ordem biológica, estivemos ocupados com algumas das interpretações sobre a morte enquanto potência e acontecimento na cultura, circunscritas ao que aparece no romance. Portanto, consideramos primordial abrir este escrito destacando que a cultura

herda o manto imponente da autoridade religiosa, mas também tem afinidades desconfortáveis com ocupação e invasão; e é entre esses dois polos, positivo e negativo, que o conceito, nos dias de hoje, está localizado (EAGLETON, 2011 [2000], p. 10-11)

Neste momento, sem detalhar outros aspectos, destaque-se que a cultura funda-se e se modifica a partir de ambivalências em um processo de vida e de morte de costumes, padrões, interesses e um sem-fim de componentes dos modos de existir no mundo. Tais processos, da forma como Terry Eagleton salienta, não ocorrem de forma pacífica ou sequer equanimemente negociada. Saindo da amplidão que a cultura abrange, restringindo-se ao embate de significações sobre os sentidos acerca da morte, podemos inferir que eles precisam ser considerados entre seus vieses de herança histórica ou diacrônica e, também, a partir de seu caráter sincrônico de ocupação e de dominação de sentidos. Este último aspecto é implementado, sobretudo, por instituições e por pessoas detentoras da hegemonia no processo de organização das interpretações e dos lugares. Pretendeu-se, sobretudo, realizar neste escrito, uma espécie de choque cultura a fim de fazer desnudar certas nuances do poder e da

dominação. Mais próximos de nossos interesses, procuramos discutir alguns dos sentidos subjacentes relacionados à morte, em um esforço por desvelar, próprio do que se almeja em uma análise literária que pode levar em consideração a dinâmica de fatos culturais como parte constituinte do sentido da leitura sem se deixar determinar por eles.

Dentro do campo da crítica literária, a narrativa e as personagens excedem os limites do interpessoal ordinário e trazem metaforizadas as discrepâncias das relações, tornando-as visíveis. A partir da narração de episódios, *perscnae*, entidades, identidades, o texto literário é uma potência de experimentação e de análise de choques culturais. Afunilando nossos objetivos, os desdobramentos da morte em seus diferentes níveis representados em *A desumanizaçãc* passaram por um esforço de contextualização histórica e de questionamento dos seus sentidos. Na perspectiva exposta por Antoine Compagnon, procuramos "imaginar uma hélice tripla, pois os três fios da teoria, da história e da crítica tornam-se essenciais para amarrar o estudo literário ou para reatar com ele na plenitude de seu sentido" (2009 [2007], p. 19). O objetivo foi abrir o texto ficcional a novas perspectivas e rejeitar o ensimesmamento dela em seus próprios elementos.

Aqui, coadunados com Tzvetan Todorov e Antoine Compagnon, defendemos que a literatura aparece como um discurso privilegiado para esse tipo de análise e produção de significação. Longe de um tratamento desconectado com o mundo tido como factível, "a abordagem interna (estudo das relações dos elementos da obra entre si) deve completar a abordagem externa (estudo do contexto histórico, ideológico e estético)" (TODOROV, 2010 [2007], p. 36). Essa articulação não diminui o lugar do texto literário, mas, antes o direciona para um lugar favorecido ao entendimento da condição humana e o coloca em ação na cultura e no pensamento dos sujeitos. Ou, ainda baseados no pensamento de Todorov, uma forma de articular a verdade de desvelamento da arte com a realidade histórica, política e cultural das representações das quais ela retira os véus. Como bem diz Compagnon, sabendo-se que "a literatura é de oposição: ela tem o poder de contestar a submissão ao poder" (2009, p. 34).

Os romances de Valter Hugo Mãe, embora muito comentados em resenhas jornalísticas, ainda estão em fase incipiente quanto às análises acadêmicas. Neste momento, localizamos quatro dissertações concluídas. Uma delas é a de Carlos Marques (2009), que estuda o romance *c ncssc reinc*. Ao tratar da morte, Marques diz que ela é um dos temas mais relevantes no contexto da obra por ele analisada. Alinhamo-nos com a sua leitura de que ela aparece como um mistério ambivalente que tanto fascina quanto assusta (MARQUES, 2009, p. 77). Nesta pesquisa, questionaremos os desafios que as narrativas explícitas sobre a morte enfrentam para transitar socialmente. A partir desse panorama de interdição sobre o tema e as

consequências desse tabu, buscaremos entender suas desdobras. Referindo-se à utilização da linguagem organizada como narrativa, Marques defende e, de nossa parte, subscrevemos “que a linguagem, para além da função de representação, produz simulacros, produz realidade, pois é a linguagem que cria a realidade e as coisas, e tudo existe por causa das palavras” (MARQUES, 2009, p. 84). Em nosso trabalho, entendemos a questão de forma semelhante, mas nos dedicamos, primordialmente, a analisar o papel e o modo como o sujeito produz a narrativa para alcançar seus objetivos de poder, de subjugação, de equidade, de emancipação, entre outros potenciais desejos.

Outra dissertação, a de Sonia Maria Rodrigues (2012), investiga *c remcrsc de baltazar serapiãc*. Ela destaca o silenciamento das mulheres diante do poder desproporcional que os homens forjam para si (p. 107-110). Embora seja relevante a leitura de Rodrigues, propomos considerar essas interdições a partir do aspecto da diferença que abarca mais as posições dos sujeitos em sociedade que o gênero. Rodrigues demonstra ainda que a morte de uma personagem reflete-se na de outra (p. 145). Este aspecto de permuta também faz parte de nosso trabalho que avança por esse caminho por intermédio das noções de espelhos e de dobras que aparecem nos meandros das falas das personagens mais que pela sequência de ações aparentemente imotivadas.

A dissertação de Joilson Arruda (2013) faz uma análise sociológica sobre *c remcrsc de baltazar serapiãc*. Defende a escrita de Mãe como da ordem do insólito, própria do estilo neofantástico. Nossa leitura está distante dessa visão por acreditarmos que esses epítetos, longe de explicar aspectos estilísticos, apontam para uma divisão de poder. Embora Valter Hugo Mãe tenha sua produção localizada geográfica e politicamente dentro da Europa, concordamos com a visão da professora Maria Fernanda Abreu (2012, p. 167) de que a literatura oriunda da Península Ibérica, ainda que eurocêntrica, não tem a força hegemônica “eurocentrista” de outros países como França, Alemanha, Inglaterra e suas Academias. Esse tipo de implicação sócio-política reflete-se de diversas formas na produção e na recepção dos textos literários. Entre as influências, ainda de acordo com Abreu, está uma implícita permissão para explorar novos realismos, além do cânone, que sejam menos castrados pelo conceito de verossimilhança naquilo que ela chama de “realismo programático sustentado por teorias positivistas” (2012, p. 167). Como forma de controle, a produção literária “eurocentrista” rotula as literaturas marginais, ainda que seja a ibérica, de forma negativa e limitadora como “‘realismo mágico’, ‘fantástico’, ‘sobrenatural’ e outros que todos conhecemos” (ABREU, 2012, p. 167). O realismo, tradicionalmente, é dado pelo diapasão advindo da história e dos mitos eurocêntricos. Dessa forma, torna-se exótico e se extrai o

poder de instituir, dentro da verossimilhança, outras realidades que diferem daquela estabelecida como padrão.

Além disso, no caso de *A desumanizaçãc*, o foco está em um espaço fora do ‘eurocentrismo’, outro extremo europeu, a Islândia. A narrativa de Halla segue o caminho que o professor Karl Erik Schøllhammer chama, ao se referir aos novos realismos, de “um realismo que não se pretende mimético nem propriamente representativo” (2012, p. 132). Ainda segundo Schøllhammer: “um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser ‘referencial sem necessariamente ser representativo, e de ser, simultaneamente, ‘engajado’ sem necessariamente subscrever nenhum programa crítico” (2012, p. 136). Embora faça referência ao mundo e a algumas de suas potências, o romance não os reapresenta de forma a seguir uma ideia de verossimilhança externa ou mesmo do domínio comum dos acontecimentos. Em *A desumanizaçãc*, os lugares que ocupam o luto e as posições ocupadas por mulheres na sociedade ali representada aparecem denunciando a condição de desprestígio na cultura.

Em comum com a nossa abordagem, Joilson Arruda afirma que a morte aparece como uma forma de abrir as potências para o desenvolvimento das personagens que sobrevivem (2013, p. 51). A morte, em nossa leitura, apresenta-se como possibilidade de montagem de novas configurações para a irmã que sobrevive, Halla. É dessa desdobra propiciada pela morte que nossa leitura se desenvolve.

E por fim, Leonor Castro (2013) examina *a máquina de fazer espanhóis*. Ela argumenta sobre o incômodo proveniente da lembrança relacionada à morte e como esse tema é mascarado na sociedade (p. 64). Diferentemente de Castro, que analisa a partir da posição do asilo na tessitura do próprio romance, procuramos alargar a explicação desse incômodo por intermédio de uma abordagem histórica sobre o tabu que se estabeleceu sobre a morte e os seus sinais.

Em nossa leitura de *A desumanizaçãc*, abordamos a significação da morte em diferentes níveis e em suas migrações de sentidos: as desdobras. A princípio, enfatizamos a morte do corpo na dimensão da falência irremediável. Posteriormente, discutimos escalonamentos mais sutis, mas que guardam consequências semelhantes àquelas próprias do nível irremediável. Interessa-nos abordar a capacidade de transferir/migrar uma carga significativa de um contexto de morte física para outro de morte metafórica que diga respeito a sujeitos e também a lugares. Dessa comutação, os sentidos entrecruzam-se e não é difícil supor que respostas e ações que, dentro de uma tradição de valores e de costumes fossem impensadas ou impróprias, passem a ser admitidas em uma nova montagem advinda dessas migrações.

Nossa defesa é de que a morte de Sigridur reflete-se em Halla e a coloca em um limbo: nem morta tampouco viva – desumanizada. Esse reflexo principia por intermédio do olhar dos outros membros da comunidade e, posteriormente, afeta a sobrevivente que busca espelhos para esquadrihar sobre essa suposição. Em sua trajetória, Halla encontra e rejeita espelhos e, nesse processo, forja uma imagem de si e dos outros por intermédio da construção de uma leitura/narrativa sobre os acontecimentos de seu passado. Então, ela monta um novo lugar capaz de dar conta de sua fala, antes interditada pelo trauma e pela falta de identificação com os outros membros da comunidade. Ou seja, ela consegue, por intermédio da modulação de seu olhar, elaborar leituras das pessoas, dos fatos e das coisas para assim se desdobrar dos níveis de mortes metafóricas – uma forma de sublimação.

No primeiro capítulo, associamos algumas das transformações históricas sobre os sentidos da morte principalmente no que diz respeito aos interditos sobre ela naquilo que se refere ao contexto do romance. O modo de encarar a dimensão da morte nos seus vieses de potência (ARISTÓTELES, 2002) e de acontecimento (DELEUZE, 2012 [1988]; ECO, 1989 [1985]) foi também um esforço teórico-metodológico que permeou toda a análise como um operador de leitura. Assim, as noções de morte, de entre-lugar e de narrativa são abordados em dupla visada em: 1) seus aspectos mais gerais ou em seu aparecimento global – potência; e 2) na existência individualizada – o acontecimento. Desse modo, destacamos algumas das possibilidades em que a morte pode se desdobrar sobre os sujeitos. Além disso, tomando o panorama exposto por Edgar Allan Poe (2011 [1846]), a morte é implicada como parte da composição da atmosfera de uma narrativa literária. Neste início, destacamos o papel do fascínio e, paradoxalmente, da repulsa que o tema traz aos sujeitos ocidentais na contemporaneidade. No segundo subcapítulo, defendemos – com a ajuda dos estudos de Sigmund Freud (1996 [1917]) e Derrida (1994 [1993]) – o luto como o processo de lidar com a condição traumática decorrente da perda. No entanto, problematizaremos essa experiência de perda com a questão do banimento do luto e de suas manifestações a partir das atitudes aceitáveis diante da morte na contemporaneidade. Nossa perspectiva é, também, a de explicar o papel da morta – Sigridur – na passagem desse trabalho pelos vivos. Procuramos, ainda, debater o processo do luto como um entre-lugar, uma negociação entre a morte e a vida que funciona, potencialmente, como uma atadura que amarra de forma parcial a cisão causada pela perda irremediável sem negar a existência e as desdobras de seu acontecimento.

No segundo capítulo, exploramos o nó entre as gêmeas que, além de prendê-las, dificulta o olhar através dele. O enfoque sobre elas, em nossa interpretação, foi abordado com o auxílio dos espelhos que aparecem na narrativa em diferentes dimensões. Examinamos a função

desses objetos a partir das considerações de Umberto Eco (1989 [1985]) sobre o tema. A questão da morte espelhada pela metáfora é a base para entender os laços que insistem em comutar essa condição entre Sigridur e Halla. Os sentidos metafóricos da morte que atingem Halla ganham maior dinâmica quando encarados como desdobras que tomam contato pelo factual e ganham complexidade pela montagem do olhar que modula a narrativa sobre esses fatos. Deste início, tivemos o empenho em lançar as bases para entender a desumanização como uma forma de parcialidade, de incompletude – uma marca da diferença instaurada pelo poder. No subcapítulo seguinte, abordamos o trauma – com as contribuições de Lucíola Macêdo (2014), Marcus Vieira (2007; 2008) – como o lugar do vazio – a condição de sempre-quê – com o qual Halla depara-se diante da morte de sua irmã e da culpa de sobreviver. Nessa etapa, estivemos empenhados em investigar o reflexo que um episódio traumático faz desdobrar sobre a linguagem dos sujeitos tanto como potencialidade de afastamento entre seus pares como principalmente sobre a possibilidade de identificação pela semelhança das experiências. A questão da empatia aparece como uma forma de desamortização do sujeito traumatizado e calado.

No terceiro capítulo, buscamos explicitar a conciliação possível, diante da ruptura que a morte causa, por meio da narrativa como forma de pensar e negociar o entendimento sobre o passado e também como um modo de sublimação. No primeiro subcapítulo, estamos mais ocupados com uma revisão teórica que dê conta de entender a produção da narrativa como uma montagem capaz de remodelar acontecimentos. Para isso, consideramos Halla como um ser cindido pela morte, como um indivíduo parcial, incompleto, ou mais precisamente, um sujeito da diferença. Defendemos que essa condição pode ser remodelada por intermédio da inflexão – o voltar-se para si, refletir pela consciência de sua posição no mundo para organizar o passado. Esse processo foi defendido, novamente, como possível a partir do entre-lugar, da negociação. Sendo assim, debatemos a questão do ordenamento social do qual Halla faz parte e os aspectos de sua negociação existencial para tornar possível a montagem de si como sujeito por intermédio de um olhar emancipado sobre o mundo outrora tido como naturalizado.

## 1 A MORTE DE UMA E A QUASE MORTE DA OUTRA

### 1.1 Transformações

Iniciemos nossa análise parafraseando Martin Heidegger (2006 [1927], p. 691): a morte é a possibilidade mais certa do/de ser. Não se trata de uma potência qualquer, antes ela “se desvenda como a possibilidade mais própria, irremetente e insuperável” (HEIDEGGER, 2006, p. 691). A morte é, então, uma potência abrangente a todos os seres. Mais que isso, ela é um traço identificador do ser no mundo e a pré-condição da vida – a possibilidade mais própria da natureza e da cultura. A morte não é de modo algum intercambiável em seu aparecimento embora, enquanto potência, ela seja um traço comum a todos os sujeitos. Mas, como acontecimento, ela aparece singularizada no findar da existência de cada um. Tomando-a no sentido da falência do corpo, ela não é reversível. A morte é a possibilidade do ser de não ser mais. Ela é, por excelência, a marca da falta.

Dentro da perspectiva aristotélica, entendemos a potência como a possibilidade “em geral, de todo princípio de movimento e de inércia” (ARISTÓTELES, 2002, p. 417). A potência é concebida, desse modo, como o conjunto das alternativas físicas e metafísicas capazes de atingir o ser e as coisas existentes. Enquanto o acontecimento, segundo Deleuze (2012 [1988], p. 75), é “o que se sucede a uma coisa, seja o que esta sofra ou que faça”. Sendo assim, ele é o existir de algo dentre as possibilidades da potência. “[Os acontecimentos] se atualizam em cada eu e se realizam nas coisas uma a uma” (DELEUZE, 2012, p. 181). O acontecimento é a escolha que se concretizou dentro do universo virtual de possibilidades. Esses conceitos auxiliam-nos a entender a extensão das probabilidades de ações e do aparecimento delas na vida dos sujeitos.

Observar a morte entre seu estado de potência e a realização singular de seu acontecimento, ajuda-nos a entender a sua grandiloquência e a sua carga aleatória. Na experiência de cada sujeito, ela se instaura como um acontecimento incontornável, irreparável e individualizado. A morte enquanto potência aparece como a normatização da vida e da existência. Ela generaliza todas as formas de ser no mundo e faz, portanto, a interseção daqueles que têm vida sem pertencer exclusivamente a ninguém, mas a todos. Assim sendo, o *acontecimento* singulariza a *potência*, “porque me impede de transformar em fatos os condicionais contrafactuais”; ou, dito de forma mais direta: depois de acontecido “não se pode cancelar o passado” (ECO, 1989, p. 194; 196). As possibilidades virtuais da potência, portanto, existem *a priori* quando a ação ainda não se concretizou. Uma vez que ela tenha sido estabelecida na realidade, sua ocorrência não é remediável ainda que valha a pena

salientar que isso não significa que as leituras sobre um mesmo acontecimento são iguais ou equivalentes conforme veremos no terceiro capítulo desta dissertação. Dessa compreensão, percebemos um caráter indomável na interpretação totalizante da morte: embora possa ser amplamente descrita, a experiência do acontecimento é singular e faz desdobrar particularidades que não são mensuráveis. Cada sujeito tem sua própria morte em condições que podem ser semelhantes, mas jamais idênticas as de outro sujeito. A singularização desse acontecimento expande-se daquele que morre para se desdobrar em níveis metafóricos sobre a existência daqueles que permanecem vivos.

Refletir sobre a morte, portanto, exige antes considerar a vida, ao menos, em alguns aspectos desse enlace. Sem fatalismos: a vida é um caminho para morte, basta lembrar que ela é a possibilidade mais própria do ser. No entanto, entre outras coisas, viver é planejar. Em favor de nossos interesses neste escrito, simplifiquemos a natureza desses projetos em dois sentidos básicos: a) projetos que se articulam à tradição cultural e à expectativa de vida; e b) projetos que se relacionam com os interesses e os desafios pessoais – os gostos individuais. Dessa maneira, encontramos um entrelaçamento entre ambos: o primeiro, recorrendo ao mais geral – a potência –, enquanto o outro, ficando mais próximo do indivíduo, do singular – o acontecimento. No entanto, ambos exercem influência um sobre o outro. Entre eles, há um caráter reflexivo e, portanto, potência de atrito e de duelo de forças. Esses projetos geram expectativas em quem planeja e, também, na cultura em que são planejados. A morte surge como um limite, por vezes, inesperado que interrompe a realização dos propósitos. “Valia de muito pouco intensificar o amor pela Sigridur. [...] Não acontecia nada à revelia da morte, a silente figura do mundo, participante muda, cretina, criminosa jogadora” (MÃE, 2014, p. 94). Baseada nos potenciais projetos sociais e individuais, a expectativa pela vida de Sigridur, ainda uma criança quando morreu, era de que avançasse por muito mais tempo. Nessa perspectiva, o amor, tomado como sinônimo do conjunto de sentimentos e de planos, aparece mais intenso como um peso para os vivos por conta da abrupta perda do ser. O afeto e os planos relacionados à outrora vivente não são respeitados pela morte. Logo, a falta decorrente exige a passagem por um processo de trabalhos subjetivos a ser desempenhado por quem sobrevive. Além disso, o acontecimento faz encarar a variação entre o destino individual e as expectativas culturais no campo das incertezas e das faltas – o imponderável.

Dentro do escopo da literatura, a morte também se apresenta como um dos grandes temas universais da condição humana. Em seu livro *A filosofia da composição* (2011, p. 25), Edgar Allan Poe, entre as considerações que faz acerca da arquitetura de seu poema mais famoso, *O corvo*, destaca que, de todos os temas melancólicos, é a morte o mais poderoso e, portanto, o

mais provável de gerar identificações com o leitor. Para o seu poema, Poe escolheu uma mulher bonita como vítima, que deixa vivo um amante enlutado. Em *A desumanização*, deparamo-nos com a morte de uma menina, uma criança, que vem à tona pela voz da narradora espelhada: “éramos gémeas. Crianças espelho” (MÃE, 2014, p. 9). Se, apesar dos efeitos de desolação e da memória dolorosa persistente, uma dose de romantismo, ainda que macabra, escapa à leitura do poema de Poe, no romance, além dos primeiros efeitos, a morte de Sigridur traz o desamparo diante do ciclo de vida muito precocemente interrompido.

Os projetos interrompidos pela morte surgem como um desafio de significação. O cultivo das memórias sobre o morto, no caso de Sigridur, a gêmea morta, está parcialmente interdito pela dor de sua perda e, paradoxalmente, é fermento para a criação de especulações sobre ela no além. Analisando outra obra de Valter Hugo Mãe, *o nosso reino*, Carlos Marques diz: “A morte surge como mistério que tanto atrai como repele: é temor e fascínio, uma questão antinómica e insolúvel” (2009, p. 76). Nesse tema da morte, comporta-se o paradoxo, a contradição, daí a fascinação por aqueles que se ligam de algum modo ao morto. Enquanto a insolubilidade fustiga e desampara, ao mesmo tempo mantém a ligação ainda mais forte com as memórias e com a imaginação.

Levando-se em conta o prematuro fim da vida de Sigridur, as expectativas sobre o seu desenvolvimento são abruptamente interrompidas pela morte em uma etapa da vida em que os planos ainda estão na formação inicial. “Das duas, a Sigridur era a sonhadora. Se a morte não a tivesse *traído*, esperá-la-ia uma vida de maravilhas a diante. Mas a vida não pertencia aos sonhadores, ainda que talhados para o sucesso. A vida era dos que sobravam” (MÃE, 2014, p. 102, grifo nosso). A morte prematura, que interrompe os projetos sonhados, assemelha-se a uma traição ao ser e à vida. Desse modo, faz emergir ainda mais conflitos ao processo de elaboração da falta. Quando, ao contrário, o sujeito consegue atingir minimamente as expectativas relacionadas a esses projetos – crescer, educar-se, trabalhar, (talvez) formar uma família, envelhecer e, só depois, morrer –, a dor da perda é ‘amenizada’ pelo cumprimento do destino comum e esperado na cultura. Se, no entanto, o roteiro falha de forma radical, como no caso de Sigridur, as memórias sobre o morto são ainda mais angustiantes e insuportáveis. A complexa relação entre aquilo que foi planejado e o que de fato ocorreu fica agravada pela morte prematura da criança – um roteiro que, embora possível, permanece, sobretudo, negado à consciência das pessoas por conta de seu caráter fustigante.

Os acontecimentos de *A desumanização* desdobram-se em um povoado na Islândia. Sabemos que não se trata de uma grande cidade, sequer de uma comunidade muito numerosa. Não há um comércio ou tampouco diversidade de trabalhos. Trata-se de uma localidade muito

pequena que baseia sua subsistência, sobretudo, em pequenas criações de animais e na pesca. Os habitantes do lugar têm uma grande ligação com a terra e com a imaginação sobre ela. O terreno onde se desdobra a narrativa, segundo Poe (2011, p. 28), ganha ainda mais vigor metafórico se ele for “um espaço bem circunscrito [...] para criar o efeito de incidente isolado, [assim] ele tem a força de uma moldura para o quadro. Ele tem uma indiscutível força moral em manter a atenção concentrada”. Na realidade da existência, a Islândia é geograficamente isolada da Europa e da própria Escandinávia. Um país que é uma ilha com baixa densidade demográfica. No romance, a Islândia é uma importante personagem à qual estão relacionados o mistério e a divindade: “chamávamos-lhe deus ou Islândia sem ter como atribuir a cada nome um significado” (MÃE, 2014, p. 24). Devido à organização obsoleta do lugar e suas características de rusticidade, vai-se desnudando a impossibilidade de sua manutenção e consequente continuação. Isso porque é uma comunidade de pessoas velhas e, também, orientada por pensamentos e modos de vida já moribundos nas sociedades tecnicistas do Ocidente. Apesar dessas características, o romance, paradoxalmente, dá-se na contemporaneidade. Entre outros aspectos que demonstram essa inserção temporal, Halla, por exemplo, faz referência (MÃE, 2014, p. 44) a um livro sobre um pintor islandês Jóhannes Kjarval que viveu entre 1885 e 1952. E, também, cita (MÃE, 2014, p. 120-121) um músico canadense, intérprete de Bach, chamado Glenn Gould (1932-1982). Nesse segundo caso, faz referência à presença de seu espírito junto a Thurid, uma mulher que faz parte da comunidade, de modo que necessariamente ele já deveria estar morto.

Apesar de não coetâneo, cabe comparar aquela comunidade à concepção de cemitério vigente entre a Idade Média e o século XVIII, como esclarece Philippe Ariès (2012 [1977], p. 47), “neste asilo intitulado cemitério, onde se enterrava ou não, decidiu-se construir casas e habitá-las. O cemitério designava [...] casas gozando de certos privilégios [...] dominiais”. Ainda segundo o historiador francês, o importante era circundar a igreja, tal como acontece na comunidade representada em *A desumanização*. A família de Halla é uma exceção a isso, a casa deles está mais afastada da igreja e, também, dos privilégios dominiais. Posteriormente, a gêmea sobrevivente é metaforicamente enterrada: “as nossas pessoas diziam que estaria bem na igreja, como se a igreja fosse um cemitério” (MÃE, 2014, p. 93). A ideia dessa comunidade como um cemitério, aproxima-se também da noção contemporânea de lugar dos mortos. Tudo parece estar próximo a morrer: os velhos, os costumes, a cidadela. A Islândia, numa aproximação com Deus, é sempre uma ameaça, assim como também é o mar. Além destes, uma das duas crianças que lá habitava, morreu. A chance de renovação de futuro

diminuiu pela metade. Ainda mais grave, a morte de Sigridur, uma menina, serve para eles como um lembrete da imprevisibilidade da chegada do fim individual.

Se nem a criança foi poupada por questões biológicas e lógicas, os velhos têm muito mais a temer. A lembrança da potência da morte foi aproximada pelo acontecimento relacionado à Sigridur. Não bastasse isso, Halla, na condição indisfarçável de gêmea, é um renovar diário desse lembrete. Ela desdobra-se em uma face da morte. Essa é uma recordação incômoda que traz antipatia, medo e repulsa como um espelho metafórico da morte para cada membro de sua comunidade. Halla os faz lembrar sua individualidade pelo viés da fragilidade de suas vidas e da inexistência de forças capazes de resistir ao fim irremediável. Ela provoca a ressonância nesse espelho a cada instante de sua presença, de modo que as reflexões sobre a finitude e a possibilidade do acontecimento mais próprio da vida de cada indivíduo fiquem intermitentemente próximas e incômodas: “os velhos carregados de ideias inúteis. Os profundos velhos. Gastos de coragem e aumentados da desconfiança. Eu a passar e eles sempre com exclamações. [...] Como se o futuro estivesse preparado para ser igual ao passado” (MÃE, 2014, p. 16). Assim, Halla descreve a tensão entre ela e os habitantes da comunidade: eles ávidos e ansiosos do alento que a repetição fosse a regra enquanto ela continuava a passar e a lhes negar, por sua presença desencaixada, as expectativas.

A impertinência do reavivar da morte estende-se além do contexto familiar ou de relações próxima conforme salienta Heidegger: “Não raro se vê na morte dos outros uma inconveniência social, quando não mesmo uma falta de tato, cuja publicidade deve ser poupada” (2006, p. 699). Sendo assim, Halla começa ou, mais exatamente, é iniciada em um processo de *desumanização*: um escamoteamento de sua presença – parcialidade – e, a partir disso, um desprestígio à sua voz. A gêmea viva, impossibilitada de se desfazer de sua similitude física com Sigridur, funciona como a publicidade explícita da morte, indisfarçável para toda a comunidade. Ela passa a ser uma inconveniência social grave e perturbadora. O esforço de encobrimento da lembrança do fim por parte da cultura e de seus membros deve-se ao desejo de disfarçar o peso que circunda a certeza mais peculiar sobre a finitude: a morte é possível a qualquer instante; ela não está alhures, mas à espreita. Essa lembrança, portanto, é fonte de angústia: inesperada, insuperável e calada. Encobrir a recordação angustiante funciona como adiar o acontecimento e negar, ilusoriamente, a sua existência imediata e próxima.

Afastar a lembrança da morte não é o mesmo que ignorar a sua possibilidade iminente a todos. Assemelha-se mais a um jogo de ambiguidades e de ambivalências. Envolve o “reconhecimento da ‘certeza’ da morte para *abrandá-la* – encobrindo ainda mais o morrer e

aliviando a dejectão na morte” (HEIDEGGER, 2006, p. 705, grifo nosso). A ambiguidade em reconhecer o geral para negar o individual. Isso a fim de alcançar algo como uma amenização ou um abrandamento do sentido da morte que pode ser descrito assim: ela é uma possibilidade certa e irremediável para os que vivem, mas, por ora, estou vivendo. Estar convencido da possibilidade da morte é reconhecer a potência comum a todos, mas afastar o acontecimento de si. Pensar no todo é uma forma de não singularizar a experiência; é, ainda, uma forma de se consolar na existência geral e, assim, disfarçar a vivência individual. A amplitude do horizonte faz o olhar perder-se do panorama mais próximo de si.

O lembrete da própria morte, quando muito próximo, foi transfigurado em algo indesejável e exasperador na cultura ocidental. Como dito por Phillippe Ariès (2012, p. 40), a morte foi domada durante muito tempo, no sentido de que a sua ideia era próxima e não causava ansiedade, mas, ao contrário, fazia aspirar preparação para bem morrer. O acontecimento era público e não causava grande comoção emocional no moribundo nem tampouco na família e nos amigos que acompanhavam de perto, pacientemente, todo o rito de despedida. No entanto, o filósofo francês situa a mudança desse quadro no século XIX, no que ele classifica a morte, depois dessa época, como uma força selvagem (ARIÈS, 2012, p. 152). Essa modificação implicou em uma grande transformação dos ritos. A aproximação da morte passou a ser disfarçada e se tornou algo vergonhoso e interdito ao aparecimento público. O moribundo e a sociedade começaram a ser poupados do evento anteriormente coletivo e consciente. A verdade e a admissão sobre a possibilidade da morte se tornaram problemáticas. Não somente os ritos ligados a ela sofreram interdição, mas também a agonia, a dor, as emoções e o luto foram silenciados e envergonhados. Complementar ao pensamento de Heidegger, anteriormente exposto, o próprio Ariès nos oferece uma explicação para essa mudança: “a partir de então, admite-se que a vida é sempre feliz ou assim deve ser” (2012, p. 85). A morte, a memória sobre ela, os símbolos que lhes são relacionados devem ser escondidos nessa nova configuração cultural. A consciência muito próxima sobre a morte deve estar envolvida em silêncios e interdições para que, assim, não ameace o simulacro sinônimo do viver bem: a felicidade (ou o fingimento dela) ininterrupta. Deleuze (2006 [1968], p. 186) define simulacro como sendo “precisamente uma imagem demoníaca, destituída de semelhança; ou, antes, contrariamente ao ícone, ele [o simulacro] colocou a semelhança no exterior e vive de diferença”. Conforme esboça a tia de Halla ao banir da casa as lembranças de Sigridur e, ainda mais, quando almeja fazer do seu casamento com Steindór uma oportunidade “para afastar dúvidas e tristezas futuras. [...] Seria uma garantia generosa à continuação do mesmo êxtase, a peremptória reclamação da alegria” (MÃE, 2014, p. 126). A

mulher urso, como Halla refere-se à sua tia, é ávida por apagar as lembranças da morte e por instaurar a felicidade por ordenamento. A alegria viria forçosamente pela ameaça do bicho poderoso. No entanto, a felicidade conseguida por essa via é apenas um demônio fingidor que os afunda em ainda mais tristeza. O simulacro não aprofunda.

Se antes a forma de concepção e de nascimento estava sob o interdito relacionado ao sexo, agora o polo foi invertido: a morte é que deve ser disfarçada, seu acontecimento deve estar sob o efeito de eufemismos. No entanto, esse simulacro não passa inimputável à experiência social e pessoal: “a tendência de excluir a morte de nossos projetos de vida traz em seu rastro muitas outras renúncias e exclusões” (FREUD, 1996 [1915]). Não nos cabe dentro dos nossos objetivos, rastrear e mapear as diversas perdas causadas por esse interdito. Todavia, a partir de *A desumanização*, podemos destacar a negação à expressão do luto fora do ambiente estritamente familiar, questão que será tratada no próximo subcapítulo. A morte tornou-se clandestina e exasperadora para os membros da cultura ocidental. No romance, quando o pai de Halla a abraça e lhe sorri silenciosamente, a filha vê nesse gesto seu “modo de revelar ser tão imprestável quanto [ela] para o exagero da morte” (MÃE, 2014, p. 11). Sob o interdito, a experiência última de um ser passou a ser um assombro para os vivos que não encontram o espaço necessário para elaborar a perda. Mais grave, o silêncio vira a tônica do modo de lidar com a morte. Longe de indicar um abrandamento ou reflexão, nesse caso, o silêncio é simulacro: internamente, a questão não está elaborada. Cala-se para atender um anseio social.

A partir da morte da irmã gêmea, o quadro desenha-se claro para Halla: “os mortos podem ser só um instrumento da morte. Como se existissem para aumentar o reino terrível que habitam” (MÃE, 2014, p. 28). Essa instrumentalização da morte pode ser entendida através do funcionamento da metáfora que faz expandir os sentidos e as superfícies de contatos em redes virtualmente infinitas. A morte não se encerra no acontecimento, mas se desdobra a partir e para além dele. O morto lembra a morte, a gêmea viva lembra a que morreu, e, dessa cadeia inicial, os contatos possíveis com o estranho fim aproximam sua carga entre os signos e os seus significantes. A morte, dessa maneira, contamina as lembranças e o cotidiano, metaforizando-se em imagens e palavras. “Uma metáfora incorpora uma sequência nova ou inovadora, mas também muda as associações dos elementos que reúne ao integrá-los numa expressão distintiva e muitas vezes original” (WAGNER, 2010 [1975], p. 83-84). A metáfora “contamina” os contextos: distingue e inova. Ela opera como uma sala de espelhos: um objeto tanto pode ser refletido em sua inteireza em um espelho como também, dependendo da posição, somente uma parte pode estar acessível a ser refletida. Ou, ainda, um

espelho pode reproduzir o conteúdo de outro sem ter uma proximidade com o objeto refletido. Mesmo inerte em um dado espaço, o objeto segue refletido por quantas conexões forem feitas pelos espelhos e pelos contatos entre eles. Dessa forma, a morte comuta-se e contamina diferentes contextos e o seu aparecimento dá-se em diferentes níveis pela incidência de seu reflexo. Por exemplo, a morte pode ser refletida como uma condição política. Enquanto tal, ela pode ser imposta como forma de silenciamento ou de esvaziamento. Halla é esvaziada de voz. Seu lugar é o da igreja numa aproximação com o cemitério. Sendo assim, está parcialmente morta – desumanizada. Essa dinâmica entre os espelhos será amplamente analisada no capítulo dois.

## 1.2 Entre-lugar

A morte é o limite do discurso, da linguagem, da narrativa que formata e diferencia cada ser. Além dela, só cabem os frutos da imaginação. A morte é como um muro que não permite olhar além dele e, por isso, faz emergir uma série de imaginativas potencialidades numa tentativa de elaboração desse limite. A imaginação sobre a morte ocupa, assim, um entre-lugar. Nesse contexto, ela está entre o factual e a ilusão a partir da dinâmica do olhar que privilegia certos detalhes em detrimento de outros. Seu trabalho, o da imaginação, é elaborar acerca “de um futuro intersticial, que emerge *no entremeio* entre as exigências do passado e as necessidades do presente” (BHABHA, 2013 [1998], p. 346). A perda, a falta e a compensação do que se foi para os que ficaram são aspectos da negociação sobre a significação da morte. Neste trabalho, estão envolvidas percepções ilusórias e verazes que emergem no presente cindido pela morte. Tal processo, que podemos comparar a uma elaboração ou uma sublimação, é uma espécie de negociação entre o pesar e o prazer entre as frustrações dos projetos não concretizados e a persistência da memória.

O entre-lugar<sup>2</sup> é uma forma, podemos dizer, de articular a falta ou, em outros termos, elaborar a perda e transpor o limbo do que não está simbolizado. Uma negociação entre a dor e a necessidade de prazer. Um esforço por estancar a perda dos planos arquitetados e o pesar das memórias e a tentativa de se abrir gradualmente a novas perspectivas. Busquemos o dito de Halla: “não queria morrer. Estava entre matar e morrer, mas não queria uma coisa nem

---

<sup>2</sup> Silviano Santiago cunhou, em 1971, o conceito de entre-lugar no famoso ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, compilado em seu livro *Uma literatura nos trópicos*, de 1978.

outra. Queria ficar quieta” (MÃE, 2014, p. 13). Entre duas ações radicais, Halla prefere caminhar entre elas a fim de encontrar uma forma de existir diante da nova realidade que se apresenta diante dela. A imaginação, ao menos nesse contexto, é um trabalho de superação da carência decorrente da falta de certezas empíricas sobre a morte. O porvir para aquele que morreu, se existe, não é verificável para os que ficaram. Tampouco, pode ser medido com exatidão as consequências da falta de quem se foi na vida dos que permanecem. As memórias e as projeções dos que ainda podem fazer uso da linguagem, transformam-se em sobrecarga de dor devido a essas carências. É, sobretudo, pelo entre-lugar da imaginação sobre a morte que se busca elaborar essa falta.

A elaboração da perda parte das experiências que o sujeito possui advindas da cultura e de suas próprias vivências. Sendo assim, não existe um diapasão ilustrativo capaz de dar conta dos modos de elaborar já que eles são múltiplos e intimamente dependentes de experiências subjetivas e individuais próprias de cada ser no mundo. No entanto, em linhas gerais, podemos procurar uma descrição sumária desse processo a partir daquilo que nos diz Freud em seu ensaio de 1917, *Luto e melancolia*:

Cada uma das lembranças e situações de expectativa que demonstram a ligação da libido ao objeto perdido se defronta com o veredicto da realidade segundo o qual o objeto não mais existe; e o ego, confrontado, por assim dizer, com a questão de saber se partilhará desse destino, é persuadido, pela soma das satisfações narcisistas que deriva de estar vivo, a romper com o objeto abolido. (1996, p. 260)

A libido, a energia que leva à formação de vínculos com um objeto ou um ser, precisa ser redirecionada. O sujeito precisa encontrar uma forma de escoar essa libido, a força de ligação que já não pode mais ser destinado ao que foi perdido. O sujeito depara-se com duas saídas principais: morrer junto com o objeto ou desdobrar novos papéis e lugares para aquilo que já não está mais como/onde outrora esteve. Como o próprio Freud (1996[1917], p. 258, 262) e a realidade empírica mostram, em condições normais (no sentido estatístico, portanto culturalmente esperado), o sujeito preferirá continuar vivo. No entanto, o luto é um trabalho lento e gradual, além de doloroso. A princípio, o foco do romance em questão é esse processo solitário e penoso pelo qual Halla passa: “eu sabia bem que aceitar a morte de minha irmã era um egoísmo e contradizia muito a família. A vigília dos dias não permitia que a raiva acabasse. [...] Não saberia aceitar a morte. Sentia muita revolta” (MÃE, 2014, p. 19). Para a gêmea sobrevivente, a aceitação da morte não é algo que se sustenta na constatação da perda da irmã. Aliás, resignar-se diante desse acontecimento seria uma atitude egoísta em sua ótica. Algo como uma culpa por estar viva enquanto a irmã está morta. Dessa situação difícil é que

vemos as dificuldades do trabalho referente ao luto. Todavia, vale destacar que a vivência do luto é em si algo positivo para o restabelecimento do elo com a vida, justamente por ser uma regeneração da possibilidade ampla de amar.

A morte sob a interdição tem como pressuposto básico que ela “ocorra de forma a ser aceita e tolerada pelos sobreviventes” (ARIÈS, 2012, p. 224). Ela foi estilizada e precisa ser aceitável a padrões delimitadores inscritos nos novos costumes culturais. Estão banidos dessa aceitabilidade os ‘excessos’ de sentimentos, ou melhor, suas demonstrações. No entanto, essa admoestação social não é seguida por Halla: “eu e o Einar, expressivos, tínhamos muito de insuportável. Sofríamos demasiado e demasiadamente. Isso se expunha e os incomodava” (MÃE, 2014, p. 93). O sofrimento manifestado gera constrangimento aos outros de modo que o desespero e o luto explícito não são aceitáveis. A tristeza de ambos trazia à tona o desarranjo e a lembrança de duas mortes: Sigridur e o filho abortado de Halla e Einar, chamado por eles de Hilmar. Sendo assim, eles eram o próprio reavivar da morte e, ainda pior, mostravam que o acontecimento não respeitava roteiro nem idade. Eram presenças inquietantes e, entre os motivos para isso, destacamos dois: 1) porque a lembrança da morte, na contemporaneidade, resulta em ansiedade e em desconforto; e 2) a sociedade do simulacro ininterrupto da felicidade e do bem-estar não tolera o sofrimento nem suas manifestações explícitas. Aquilo que é considerado excesso nas atitudes relacionadas à morte traz embaraço social, portanto é conduta inaceitável e, assim, deve ser banido do convívio comum em sociedade. A interdição sobre a morte e as narrativas sobre ela silenciam também aquilo que a elas estão relacionadas, inclusive o luto. Nesse sentido, chegam a ser didáticas as atitudes da tia das gêmeas:

A mulher urso achava que era preciso dar à morte o que era da morte. A vida tinha de seguir por outras referências e expectativas. O lugar de Sigridur não voltaria a ser por ela ocupado porque não estava sequer desocupado. Mais valia que fosse cedido de outra forma até ter outro significado e não lembrar mais nada. Como algo a começar. Uma coisa nova. (MÃE, 2014, p. 107)

A mulher urso atemoriza o luto. Ela não deixa o espaço de conciliação possível entre as lembranças e o presente cindido. Tenta dar solução à perda pela força do apagamento de um suposto esquecimento. Dessa forma, ela não permite que se encare a realidade, antes, prefere o disfarce em que só há espaço para o novo e para a felicidade. Ela deseja que o produto final do luto se apresente sem que o trabalho seja empreendido. Nesse processo, o morto ou, mais precisamente, o fantasma dele aludido pela linguagem dos vivos, tem papel determinante. Portanto, o lugar dele na vida dos afetados pela morte, precisa ser garantido nesse entremeio.

Conforme esclarece Jacques Derrida (1994 [1993]), “neste trabalho do luto em andamento, nesta tarefa interminável, o fantasma vem a ser o que mais dá a pensar – e a fazer. Insistamos e precisemos: a fazer e a fazer acontecer, assim como a deixar acontecer” (p. 135). A imagem do morto é a representação dele para aqueles que estão enlutados e, também, que irá mobilizar o trabalho de elaboração. Se ele já não ocupa um lugar físico, o espaço psíquico refletido na linguagem está por ele plenamente ocupado e agenciando o processo de retomada. As memórias e as projeções não perecem junto com o corpo, mas permanecem atuando como suporte à perda. Negar-lhes lugar consiste em matar o morto uma segunda vez e, ainda mais, negar ao vivo a chance de elaborar a perda. Como salienta Derrida, é o fantasma do morto que irá agenciar a elaboração. Se ele emerge na fala dos vivos, fará acontecer a elaboração – uma sublimação da perda. Caso contrário, haverá apenas o simulacro que o vazio é capaz de arremedar, tal como propõe a tia de Halla. Mas, simulacros são demoníacos justamente por sua forma enganadora. O lugar de Sigridur, mesmo depois de sua morte, continuava ocupado por ela. Sua presença física como outrora, era irremediavelmente inexistente. No entanto, tal como um fantasma, ela ronda os pensamentos e a fala daqueles que sobrevivem. Ignorar isso só traz a possibilidade do desastre, pois não haveria como construir alicerces de algo novo sobre um solo pantanoso. Antes, é preciso que se seque o terreno, por assim dizer, trazê-lo ao sol do dito: pelas lágrimas e, sobretudo, pela fala que, pouco a pouco, irá encaixar o morto em outro lugar.

A morte é a marca do silêncio por excelência. Uma falta que faz revolver certezas e propulsiona buscas. Se morrer é encerrar uma possibilidade, não é, no entanto, extinguir o desejo por outras potências. A morte não silencia o todo, mas parte dele. O afeto dedicado ao objeto extinto permanece como uma força que busca outra direção: o desejo por recompor sentidos e alcançar nova vida. Halla busca a irmã na terra, na poesia, no sonho, no espelho, mas o ser está morto. Assim, o afeto será direcionado a outros seres: ao pai, a Steindór, a Einar e, finalmente, a ninguém e a todos, ou à própria vida. A elaboração da perda é uma busca pela possibilidade de redirecionar o olhar para outro objeto substituto, sempre impermanente, novo – um semblante.

A tia de Halla, a mulher urso, retira da casa e dos costumes a lembrança da morta. Portanto, o modo mais adequado de lidar com a dor da perda. Ela prefere escamotear a situação pelo fingimento de felicidade ou pela simulação de que nada aconteceu. A respeito disso, Halla diz: “Nada me parecia natural nos modos abreviados e higienizados da casa. [...] O vazio destruído da Sigridur, que só podia viver na memória, era o mais grave. Só podia viver no vazio” (MÃE, 2014, p. 107). O vazio da perda foi substituído pelo vazio de sentidos.

A fala sobre o morto perdeu seu lugar. A higiene da casa e dos costumes tenta inutilmente varrer a morte e a criança perdida. No entanto, o silêncio das imagens destruídas de Sigridur não é estratégia que dê conta de alcançar a superação da perda, no máximo será capaz de realizar um apagamento superficial. Apagar não corresponde a elaborar, mas sim, a esconder, a interditar e, nesse caso, a bloquear o trabalho do luto. Para se chegar ao lugar da superação possível é preciso que antes se viva o entre-lugar dessa negociação psíquica. Tirar o fantasma não afasta o sofrimento, como poderia supor a mentalidade imediatista e higienista da tia de Halla, mas, conforme já destacado a partir de Derrida, impede o fazer acontecer da elaboração que precisa do fantasma como objeto de atuação. Nesse sentido, Marcus Vieira diz consonante: “Temos muito a aprender interrogando nossos mortos. Eles localizam com precisão os diferentes modos de enfrentamento do homem com seu destino” (2007, s.p.). Sigridur, nesse caso, é uma atriz fantasmática fundamental a esse trabalho e sua memória acessível a interroga (Halla) sobre suas escolhas pretéritas e seus caminhos futuros. No vazio deixado pela gêmea perdida, emerge uma nova realidade. A morta espelha o período de elaboração de cada ser daquele lugar a partir do modo em que ela aparece em suas falas. Em cada momento do romance, Halla, ao falar sobre sua irmã, expressa o avanço gradativo de seu trabalho de luto. Se a princípio ela se comuta em sua fala com a morte da irmã, no decorrer de sua narrativa, ela desenvolve um lugar vivo para si diferente daquele sem vida em que está Sigridur.

Em outro polo, historicamente, podemos aproximar a mulher urso da recusa ao luto feita pela sociedade contemporânea que, segundo Ariès, “proíbe aos vivos de parecerem comovidos com a morte dos outros, não lhes permitem nem chorar os que se vão nem fingir chorá-los” (2012, p. 227). Ele diz mais: o luto, que, no decorrer de séculos, foi uma atitude explícita, a partir do século XX, passou a estar sob interdição, um verdadeiro tabu que substituiu, no Ocidente, o que anteriormente recaía sobre o sexo durante a era vitoriana. (ARIÈS, 2012, p. 232, 239). Não se pode mais falar abertamente sobre a morte e, conseqüentemente, sobre o morto. A nova atitude é o silêncio: “A casa estava limpa de nós [Sigridur e Halla]” (MÃE, 2014, p. 106). Na visão contemporânea, tornou-se peremptório higienizar os espaços das lembranças para ser mais eficaz o silenciamento. Assim, não há vestígios das gêmeas, sejam elas da mais-morta ou da menos-morta. Como se a limpeza dos costumes fosse capaz de substituir um trabalho gradativo e dependente de manifestação na voz e nos gestos.

A mulher urso afugenta, inclusive, o caráter de Gundmundur, o pai das gêmeas, ao interdita-lo em seu trabalho de ressignificação da perda: “O meu pai, de nervoso passara a

contido, um bicho circunscrito, como uma raposa que se domesticasse, procurando esquecer sua própria natureza” (MÃE, 2014, p. 106-107). A cultura e os seus agenciamentos têm uma força semelhante a um urso que atemoriza e vigia as presas. São capazes de domesticar até os mais selvagens sentimentos e pessoas. Além da força, a ideia do urso reafirma o poder da cultura de se fingir natural: não é uma mulher-máquina, mas uma mulher que se assemelha a um bicho sob o desígnio da natureza. Ao confrontar as atitudes diacronicamente, cai a máscara do natural e se vê a construção cultural. A fim de manter o poder de sua interdição, a tia ignora a transformação histórica a partir da afirmação: ”Tudo estava a ser cuidado para que a vida fosse mais competente. Um modo de vida mais digno de uma família instruída por uma educação antiga” (MÃE, 2014, p. 108). Ignora, também, o luto sob o manto de uma tradição que não se sustenta diante de uma abordagem histórica do seu conteúdo. A competência para aqueles que detêm a hegemonia na cultura é fazer da diferença, o equívoco a ser extirpado como se a variação fosse um perigo à continuidade da própria existência em sociedade. Desse modo, é capaz de revestir de tradição algo novo se for necessário para aumentar o seu poder de coerção e de naturalização de desígnios.

Nessa nova montagem cultural, o luto e, mais ainda, a demonstração pública dele, passou a ser um tipo de constrangimento social ou uma afronta a uma espécie de ditame tido como sagrado. De acordo com Bhabha (2013, p. 355), blasfemar não é somente macular o nome sagrado, “vai além do rompimento da tradição e substitui sua pretensão a uma pureza de origens por uma poética de reposicionamento e reinscrição”. No contexto da contemporaneidade, esconde-se a morte e o luto por meio de uma suposta tradição de costumes. Desafiar essa proibição é uma forma de blasfemar contra a cultura e, além disso, reclamar formas diferentes de ação – transgredir contra ela. Blasfemar, nesse caso, é a tentativa de confrontar um entendimento tido como sacralizado/naturalizado da sociedade. Um grito que nem sempre consegue ser ouvido, mas em muito é silenciado: “O meu pai num lado, a minha mãe no outro, sem conversa, a minha tia espanando e enxotando parecia ali uma trabalhadora concentrada que usava apenas o corpo, em muito demitia a mente” (MÃE, 2014, p. 106). Outrora inquieto e pensante, o pai de Halla sofre a interdição em seu processo de elaboração. A tia cuida de espanar e enxotar a faculdade de pensar sobre a morte e o joga no vazio do corpo silenciado diante do sem sentido do fim. Do mesmo modo, também, foi feito com a mãe que ofereceu menos resistência por conta de sua melancolia. O trabalho que deveria ser subjetivo foi transfigurado ou, ainda melhor, revestido do simulacro pela via de um trabalho puramente formal e físico. Conforme anteriormente salientado, o simulacro aproxima-se da forma externa, mas é pura diferença internamente. Assim sendo, não se

produzirá o mesmo resultado e não trará a esperada elaboração da perda. Os pais das gêmeas ficaram como se tivessem parado na primeira visão que Halla sustenta sobre a morte: “A morte é um exagero. Leva demasiado. Deixa muito pouco” (MÃE, 2014, p. 13). Diante do exagero, do excesso de falta, eles sucumbem sem alcançar uma saída ainda que frágil diante da muralha que é a morte. Uma saída que contorne aquele limite para um novo caminho. Aliás, no caso dos pais de Halla, a tia via no luto deles uma sujeira que precisava ser espanada e afugentada dos pensamentos e dos costumes. Essa empresa não poderia encontrar melhor expediente que o tabu sobre a morte, capaz de proibir o pensamento e fazer calar.

Há mais coisas relacionadas aos esforços da tia das gêmeas para ‘limpar’ a casa da lembrança das irmãs. Conforme Giorgio Agamben (2007 [1979], p. 43), “no luto a libido reage diante da prova da realidade que mostra que a pessoa amada deixou de existir, fixando-se em toda lembrança e em todo objeto que se encontravam relacionados a ela [...]”. O fantasma pode ser aludido por objetos e pelas memórias correlatas; reordenar a casa é um esforço externo na direção de influenciar internamente: apagar as memórias relativas ao morto. No entanto, o processo de luto interdito não traz a cura resultante do trabalho empreendido no entre-lugar, ao contrário, faz atirar no vazio o morto e os vivos que estão em busca de se conectar novamente à vida. Antes da chegada da mulher urso, para Halla, “ainda que as palavras fossem objetos magrinhos, mais magrinhos do que eu. Era como se a minha irmã se assomasse à boca. Quase inteira. Abríamos a boca e ela estava lá. Estava em todo lado” (MÃE, 2014, p. 28). Falar é uma forma de trazer o fantasma e garantir a ele e aos vivos o indispensável entre-lugar do luto. Não o traz inteiro, mas aproxima o morto de sua função de ajudar na elaboração da perda. Conforme já dito, a falta só pode ser elaborada a partir do que é presente. Nesse caso, as memórias do morto. Para isso, no entanto, é necessário encontrar identificações – espelhos – e empatia nos outros como forma de se movimentar entre as desdobras em que a morte se multiplica.

## 2 ESPELHOS: ENGODOS E IDENTIFICAÇÕES

### 2.1 Dobra

Pela associação entre as gêmeas, Halla está parcialmente morta, mas também Sigridur continua um tanto viva. Dessa forma, há a existência de uma comutação que as prende. Como um cabo de guerra, vida e morte disputam a força de significar sobre Halla. É preciso entender o que compõe a trama desta corda e a relação entre as forças em disputa. Persistamos, então, na ideia de que circula entre os membros da comunidade de Halla: ela é a menos morta. Assim, temos que, diante do olhar do outro, ela está no entremeio da vida e da morte. A partir dessa ideia que aparece desde o sepultamento de Sigridur, Halla vê um semblante sobre si, mas não enxerga uma imagem completa que condense sua nova realidade aos seus olhos e aos dos outros: um nó cego. Jacques Lacan, analisando a obra *Finnegans Wake*, do escritor irlandês James Joyce, diz: “[...] são enodados – nada mais enodado do que gêmeos” (2007 [2005], p. 160). Podemos aludir, aqui, alguns sentidos que nos interessam acerca da expressão "enodado" no contexto das gêmeas de *A desumanização*, que sejam: a) um nó entre elas pela condição de semelhança; b) mancha, nódoa; c) desonra; d) prender em nós; e) envolver, enredar, embaraçar (HOUAISS, 2008, p. 1154). No segundo parágrafo do romance, Halla sintetiza: “éramos gémeas. Crianças espelho. Tudo em meu redor se dividiu por metade com a morte” (MÃE, 2014, p. 9). O nó as prende e, na ausência irreversível de uma delas, as divide. Estão envolvidas, embaraçadas por uma semelhança que vai além da aparência física passando por afinidades psíquicas e o desejo de ser sempre o espelho uma da outra: “comparávamos as feridas. Queríamos ter feridas iguais. [...] Como se representasse o mesmo desgosto para as duas” (MÃE, 2014, p. 22). Há o nó e também a nódoa, a mancha refletida entre elas que fere ambas ainda que somente uma se machuque. No entanto, se nas feridas menores elas se comparavam e buscavam a igualdade. Com o advento da morte, somente para uma delas surge o desgosto que não pode ser o mesmo para ambas. A semelhança, agora, só pode ser aludida pela memória. Além disso, como veremos, Halla descobre pouco a pouco quão diferentes elas eram subjetivamente e, mais importante, o quanto isso se tornou mais exacerbado na continuidade da vida, o que contribui posteriormente para o fim da dor.

Por ora, atenhamo-nos ao primeiro reflexo explorado por intermédio dos olhos da comunidade:

começaram a dizer as irmãs mortas. A mais morta e a menos morta. Obrigada a andar cheia de almas, eu era um fantasma. O Einar tinha razão. As nossas pessoas olhavam-se sem saber se viraria santa ou demónio. Os santos aparecem, os demónios assombram. (MÃE, 2014, p. 13)

A morte comutou-se entre elas como um líquido derramado sobre um lençol que cobre uma cama. Metaforizadas, o que antes era semelhança física tornou-se uma similitude mórbida ao ponto de mesmo a gêmea sobrevivente ser chamada de ‘menos morta’. Halla passou a ser um interstício entre vida e morte. Desse lugar ambivalente, a condição de desonra ficou mais evidente, pois havia o risco do assombro próprio dos demônios e, mesmo que viesse a ser tida como santa, sua aparição ainda seria estranha, um desassossego. O lugar de humano, desde esse início, já lhe foi posto em suspeição.

Além disso, a própria Halla enxerga em si uma nódoa desonrosa: diante das expectativas dos outros, ela espera uma forma de se comunicar com Sigridur, e, na profundidade do silêncio da morta/e, Halla acha-se mais culpada e manchada. “Confiava muito que ela teria maneira de me falar. Éramos parte de um mesmo todo. [...] As irmãs mortas eram quase iguais, de todo modo. Puxei o cabelo para trás das orelhas” (MÃE, 2014, p. 19). Aceitando para si o absurdo de que a condição de gêmeas seria superior ao poder da morte, ela encara o desafio de se manter conectada com aquela que não mais pode falar por si. Nesse caso, Halla seria o canal capaz de sintonizar aquela que não mais é. Espera a vinda das palavras, retira os cabelos da frente das orelhas como que para aguçar o sentido da audição. Ela não quer empecilhos que desfaçam minimamente o nó que as une. Depois da morte de Sigridur, o silêncio, a despeito de não ser desejado, é a resposta mais sonora na comunicação entre elas. A morte prepondera ante a condição de gêmeas e, mais ainda, parece ratificar o desejo que Sigridur expressara quando viva: “algumas pessoas são longe. Quando for grande quero ser longe” (MÃE, 2014, p. 22). Em uma irônica solapada, a morte faz de Sigridur alguém maior do que ela poderia ser se estivesse viva e tão longe que a torna inalcançável ao contato.

O silêncio da morte soa como uma falha para Halla tal qual uma antena quebrada e lhe exacerba a culpa de sobreviver à sua irmã. Responsabiliza-se como se fosse um objeto com defeito em sua função de refletir aquela que era e, acreditava, deveria continuar a ser a sua semelhança. Conforme diz o professor e psicanalista Marcus Vieira: “Há sempre algo que não pode ser dito e que nos prende a alguém. É o que legitima a pergunta: o que realmente se perde quando alguém se vai?” (VIEIRA, 2007, s.p.). Os restos alimentam a necessidade da comunicação. No caso das gêmeas, embora afirmem o conhecimento completo entre elas, a

morte escancarou a diferença e os não ditos que havia na relação. Diante disso, o nó parece prendê-las tanto mais e embaça o que se perdeu com a morte de uma delas e o que ficou para a que sobreviveu.

Ainda assim, pouco a pouco, quando vai redirecionando sua energia e seus interesses para outros objetos e seres da existência, Halla sente-se “muito feia por andar ainda atrás da beleza” (MÃE, 2014, p. 40). Se a mancha desfaz-se minimamente, o espaço da culpa é fomentado. Aceitando a condição intersticial de morta-viva e longe de aquiescer sobre a irreversibilidade da morte de Sigridur, Halla censura-se a qualquer sinal de se religar com o fluxo da vida. A gêmea menos morta sente dúvida até mesmo se deve continuar a viver: “Eu punha as mãos no peito e dormia de morta a tentar que a minha irmã me ajudasse a sentir o certo e o errado do que acontecia naquele fim de verão” (MÃE, 2014, p. 47). O nó da semelhança, com a morte de Sigridur, embaraça Halla em suas dúvidas sobre aceitar a beleza e condescender ao calor do verão possível – o Einar. Prefere o flerte com a morte, a comunicação impossível, como uma forma de balizar suas ações com aquela que outrora era seu espelho, Sigridur.

As gêmeas prescindem do espelho enquanto utensílio, a imagem especular impõe-se quando, simplesmente, colocam-se uma diante da outra. Sendo assim, uma exerce a função de objeto para a outra. Confundem-se: “O mercúrio tingia-nos a pele e queríamos que fosse também o mesmo tamanho da mancha. [...] Era *fundamental* que fôssemos cada vez mais gêmeas [...] que estivéssemos sempre juntas” (MÃE, 2014, p. 22, grifo nosso). Calhasse de ser a felicidade ou até mesmo a marca da dor, ambas querem ser a congruência exata da outra naquilo que concerne à aparência. Além disso, é primordial estar ajuntadas por esse nó. Mas diferenciam-se nos gostos: “Minha irmã gostava de doces e eu odiava” (MÃE, 2014, p. 10). A crença de serem iguais restringia-se à aparência externa, os gostos e as expectativas eram diferentes. Conforme salienta Umberto Eco (1989, p. 16), mesmo que se deva falar em congruência sobre a imagem especular, comumente se tem a leitura de uma inversão acerca do reflexo no espelho. Enquanto uma tinha apetite para sabores doces e sonhos, a outra estava mais interessada na realidade e em outros paladares. O ponto de vista de uma – Sigridur – estava no longe, enquanto o da outra – Halla – estava, a princípio, naquilo que estava perto. A relação entre elas evidencia-se no silêncio da morte que as aprisiona durante um período. Se elas fossem iguais internamente, prescindiriam das palavras para balizar a semelhança. Quando Halla experimenta um doce para consolar a alma da irmã, ela sente o açúcar “como sangue à língua” (MÃE, 2014, p. 10). A diferença é assinalada: o prazer de uma é percebido

pela outra de forma muito diferente. A morte não as fez mais iguais que antes, mas exacerbou as diferenças.

Em seu estudo sobre espelhos, Eco acentua: “As imagens refletidas são sintomas de presenças em outros lugares” (1989, p. 18-19). Ao ler a estratégia de reflexão entre as gêmeas como um sintoma, vemos reforçar os objetivos delas no ato de se encontrarem plenamente uma na outra, sem rasuras e sem entremeios: uma identificação plena, portanto impossível. Observando-se no espelho, ainda segundo Eco (1989, p.16), as pessoas sabem que ali não há outro ser independente, autônomo. Trata-se de um reflexo que, em condições gerais, não causa confusão. Segundo o relato de Halla, ela e Sigridur confundiam-se entre si e almejavam embaralhar-se tanto mais quanto possível: fundamental era que fossem cada vez mais gêmeas. Frente a frente, embaralhadas em seus nós, eram um sintoma de um desejo de consumição ou, talvez menos, de uma comutação. O espelho é o sintoma de uma existência/identificação tal como um rastro de uma presença ausente ou a presença de uma ausência. A imagem refletida no espelho não é o ser, mas seu semblante. Aquilo que é refletido no espelho, ganha uma ambiguidade semântica, um jogo entre um eu e um possível outro alhures, mas se trata de apenas um ser refletido: uma imagem sem autonomia.

Uma vez que Sigridur está morta, Halla perde o espelho que considerava ideal e que lhe dava identificação, além do suposto reflexo, numa relação alienante entre as imagens. Esse arrebatamento de imagens fica mais nítido quando, passado algum tempo da morte da irmã, a gêmea viva enxerga “a terra como um espelho baço que impedia a percepção das semelhanças. Aquilo com o qual, toda a vida, havíamos-nos identificado. [...] Ali refletido, o meu rosto era de terra e não se aclarava. Ambas mortas, cheias de medo” (MÃE, 2014, p. 50). Sua irmã-espelho estava agora sem brilho, embaçada pela terra que lhe cobria o corpo e era uma barreira indelével à identificação. Mesmo assim, Halla ainda busca um possível reflexo e, não só isso, perdura a alienação do estar e do sentir: Sigridur lhe emprestava a morte e Halla lhe garantia o medo. Presas em nós, embaraçadas entre Eros e Tânatos. De outro modo, esclarece o narrador do conto “O espelho”, de João Guimarães Rosa: “Quem se olha em espelho o faz partindo do preconceito afetivo [...]. O que se busca, então, é verificar, acertar, trabalhar um *modelo* subjetivo, preexistente” (2001 [1962], p. 122-123). Halla parece seguir esse paradigma, e ainda atesta a coragem do ser no ato de encarar um contato tão próximo com o morto e buscar conexões com ele desde que o modelo preexistente, que conduz ao afeto, pareça estar minimamente acessível novamente. Antes, porém, o narrador rosiano adverte: “O espelho, são muitos, captando-lhe as feições [...]. Há os ‘bons’ e ‘maus’, os que favorecem e os que detraem” (ROSA, 2001, p. 119-120). O que se reúne sob um substantivo –

espelho – é uma infinidade de estratégias, de índoles variadas, capazes de atrair e de apanhar em seus encantos e promessas aqueles que se miram. Quem não sabe usar o espelho ou quem não atenta estar diante de um, corre o risco de se confundir e, de modo semelhante a Narciso, afogar-se em alienação e em busca de uma imagem fugidia e, por vezes, mortificante.

Outra personagem, desta feita de Machado de Assis, Jacobina Peçanha, no conto também intitulado “O espelho”, sucumbe aos encantos da imagem especular e sofre as perdas desta alienação, até “sobrar-lhe uma parte mínima de humanidade” (2011 [1882], p. 214). De forma similar a Halla, que diz: “ter duas almas deixava-me assim, a meias de fazer uma coisa e outra” (MÃE, 2014, p. 40), Peçanha admite a existência de “nada menos de duas almas”. No caso da segunda personagem, a diferença é que cada criatura humana traz, desde sempre, duas almas consigo: “uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro [...]. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, [...] um objeto” (ASSIS, 2011, p. 209). No decorrer do conto, esclarece-se o perigo dessa imagem especular que ultrapassa a função delimitada de semblante para se transformar em objeto alienante: perde-se a identidade de si para perseguir a dobra com o objeto. Jacobina foi fígado pelo engodo do espelho: “o alferes eliminou o homem”; “Daí em diante, fui outro” (ASSIS, 2011, p. 214; 220). A imagem no espelho fez dobrar Jacobina em seu objeto. De semblante à réplica no espelho, passou a reclamar uma autonomia ou mesmo um controle sobre a fonte da imagem – o sujeito refletido.

Nesse ponto, parece-nos produtivo relacionar as noções de *nó*, de Lacan, com a de *dobra*, de Deleuze, a fim de fazer iluminar a relação de Halla com o seu espelho, Sigridur. Não se trata de desfazer o nó ou de retirar a dobra em um esforço de buscar a essência ou um estado natural. Diferentemente disso, consoante Deleuze em seu estudo sobre o Barroco e Gottfried Leibniz, “a desdobra não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até outra dobra” (2012, p. 18). O que se busca operar é uma nova montagem que dê conta da diferença, da falta e uma acomodação mais propícia ao ser. Para utilizar os termos deleuzianos (2012, p. 22), dobrar-desdobrar significa também envolver-desenvolver, sendo assim montar-desmontar. Aproveitemos diretamente a explicação sobre os conceitos: “desdobrar é aumentar, crescer, e dobrar é diminuir, reduzir, ‘entrar no afundamento de um mundo’” (DELEUZE, 2012, p. 23).

Assim como os narradores dos contos de Guimarães Rosa e de Machado de Assis, Halla depara-se com um espelho em sua materialidade: “um espelho que alguém cedera. Era a mais profunda ilusão. O meu corpo todo ali *replicado*, como se outra vez fôssemos duas” (MÃE, 2014, p. 115, grifo nosso). Embora perceba o caráter quimérico do instrumento, a gêmea não consegue resistir à tentação da desdobra. Estava posta diante dela a possibilidade de

novamente ver-se copiada. Além disso, aos olhos dela, o objeto aparenta ser um perigoso portal: “parecia uma porta alta. A porta para o outro lado da morte. A outra morte” (MÃE, 2014, p. 115). Novamente, o espelho representa um contato íntimo com a morte. A imagem refletida seduz e confunde até o limite em que se tenha eliminada a humanidade, o interesse pela ocupação da vida, o exercício de colocar a voz de forma organizada pelos desejos que movem os sujeitos entre imagens sobre si e além deles. O espelho seria, assim, um convite para Halla fazer a passagem para outra morte, além daquela que já lhe era metaforicamente imputada. Uma morte que fosse a conformação diante do prazer de ver replicada sua imagem e novamente alienar-se dela. Administrado de outra forma ou, mais propriamente, a partir de outro enfoque, ele funcionava como “brincar de ressurreições e outras parvoíces” (MÃE, 2014, p. 117). Morte ou ressurreição, o interesse narcísico sobre o espelho produz perigos e confusos encantos.

Para além do espelho, trafega na narrativa de Halla a possibilidade de regeneração do duplo de diferentes formas. Há a própria ideia de uma ressurreição quando Halla experimenta uma gravidez precoce, aos 12 anos: “subitamente, iluminada, a minha mãe pensou que o meu filho seria uma tentativa de ressurreição da minha irmã. [...] Entre gêmeos, [dizia a mãe] a morte entrega ao sobrevivente a alma do que partiu” (MÃE, 2014, p. 70). Após o choque inicial da gravidez, a mãe de Halla aliena-se à ideia de que naquele acontecimento o duplo seria refeito. O rebento compensaria a perda porque ele seria uma desdobra de Sigridur. Halla entregaria ao filho em seu ventre a parte da alma de sua irmã morta. Alimentada por sua ilusão, a mãe das gêmeas ignora inclusive a confissão de Halla de que o seu filho era fruto da relação com Einar. Clément Rosset diz: “a técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas [...], enquanto se ocupa de uma coisa, dirige seu olhar *para outro lugar*, para lá onde nada acontece” (2008, p. 23). A mãe de Halla não olha para a gravidez da filha, prefere mirar uma ressurreição impossível. A expectativa de uma nova vida divide-se com a nódoa de uma morte. Na vã esperança de uma ressurreição, ela distrai-se da morte irremediável: olha para a vida do filho de Halla tentando iludir-se acerca da morte de Sigridur. Ilude-se ao visar um milagre inexistente – a gravidez de uma virgem – ao passo que não observa a relação sexual da filha com Einar.

Ainda nesse episódio, temos um bom exemplo da confusão de sentidos causada pela desdobra da imagem do duplo: “aquele homem [o Einar] me tocara enquanto sentada tomava conta da sepultura de minha irmã” (MÃE, 2014, P. 70). O sexo e a concepção são testemunhados pela gêmea morta, mas ela é uma testemunha do ato sem participação material nele. No entanto, para a mãe interessa apenas que o filho de Halla “fosse o rosto da Sigridur,

se crescesse à pressa para se pôr de espelho comigo, o milagre tinha vindo para que tudo seguisse com normalidade. Como se nada tivesse acontecido. Uma morte que não era nada” (MÃE, 2014, p. 71). Pela via do impossível – um filho que fosse o reflexo exato da mãe, que lhe acompanhasse o crescimento – ela almeja refazer o duplo em sua materialidade perdida. Acontece, porém, que a morte é o limite intransponível do corpo e, também, uma desdobra difere de uma dobra originária. A saída encontrada no devaneio da mãe não destoa de Narciso mirando-se na água: inevitavelmente, a ilusão se afogaria. A mãe de Halla fantasia ser possível substituir um acontecimento por outro, no entanto, as dobras não se desfazem; no máximo, é possível desdobrá-las em outros sentidos até alcançar novas dobras. Aliviar a dor de uma perda pela promessa de um novo ser não é igual a substituir um pelo outro como se fossem os mesmos. Ainda assim, a saída encontrada por ela se dá pela via do narcisismo: “[a mãe acreditava que] a incrível cumplicidade das gêmeas haveria de lhe recompor a felicidade. Osso por osso, dente por dente. A construção da criança, subitamente, pertencia-lhe” (MÃE, 2014, p. 70). O que está em jogo para a mãe é ver refletido seu fruto perdido. Paira ainda a questão de que se uma criança como Sigridur foi falível diante da morte, à mãe tal perspectiva está ainda mais estreita. Não que essa relação de fatores estivesse à disposição consciente dela, ao contrário. No entanto, ainda que seja um jogo inconsciente, segundo Otto Rank, a percepção muito próxima da morte faz eclodir o “medo de morrer, decorrente do narcisismo ameaçado, [então] aparece o desejo de imortalidade” (2013 [1925], p. 139). Ainda segundo o mesmo autor, uma das formas da imortalidade ser alcançada e, assim, ser apaziguado o medo da morte, é que se assegura uma segunda vida após esta (2013, p. 140). Entretanto, a mãe das gêmeas não encontra alento na transcendência uma vez que vislumbra a ressurreição nesta vida. Assemelha-se a uma vingança sobre a morte e sobre a vida: osso por osso, dente por dente. Ou se lhe dava tudo ou que se retirasse o todo. A permanência de Halla é o sinal da ausência, da incompetência da morte e também da vida. Toma, então, narcisicamente, ela mesma as rédeas para conduzir o resgate da filha perdida, ignorando mesmo o fato de que a ‘construção da criança’ estava muito além de seus meios.

Quando Halla está em via de perder a criança em seu ventre, ela reflete: “talvez o meu filho se achasse capturado e quisesse fugir” (MÃE, 2014, p. 75). O espelho não congela a imagem para sempre, o rio não se detém diante de Narciso, o intento da mãe de Halla de capturar a existência do neto para colocar no lugar de sua filha morta, do mesmo modo, será fugaz. “Talvez o meu filho mordesse na pequena poça de água da barriga. Teria vidências do futuro. Escutaria a tristeza dos nossos dias. Recusava-se a nascer para aquilo” (MÃE, 2014, p. 75). Talvez a criança que se formava não quisesse ser o que se pretendia no discurso da mãe

de Halla. Lutava contra o aprisionamento em que se transfigurou o ventre: um calabouço para uma vida cativa sob a responsabilidade de ser desde antes um sujeito acabado. Imantada na noção de gravidez está a ideia de gerar; de conceber o desconhecido. Capturada a existência da criança, a potência que ela representa se desfaz. Estando predestinada a ser algo, não há liberdade para a geração, ocorre apenas a produção física de um ser para desempenhar um papel específico. Entretanto, o filho de Halla parece revoltar-se contra as paredes que o aprisionam: com a boca, ainda desdentada e sem voz, produz uma linguagem que se insurge diante do claustro. Halla dirá: “também o meu filho era uma meta física. A mais importante de todas. Eu precisava de chegar ao seu corpo” (MÃE, 2014, p. 76). A criança que Halla gerava estava sendo esperada apenas como uma forma de enclausurar um intento: fazer renascer Sigridur. Não havia sido dada a ele a oportunidade de desenvolver uma metafísica, de gerar o desconhecido, de prosperar a potência. Sua existência, no projeto de sua avó, já estava definida. O que interessava era o corpo para dar vida ao já concebido e aprisionado. Enquanto o metafísico liga-se ao transcendental, ter no horizonte apenas a “meta física” significa estar limitado ao acabado, ao pronto, ao já expectado.

Durante o processo de aborto natural que Halla sofre, ela ouve da mãe: “não percas a tua cria. Se perdes a tua cria não tens perdão. Era porque achava que eu seria mãe virgem e que traria a Sigridur de volta” (MÃE, 2014, p. 79). A mãe de Halla tinha de maneira forte a ilusão de replicar, através do neto, a filha perdida. Na batalha entre as sensações conflitantes, ela ignora o que pensava a filha: Halla tinha como certo que gestava um menino (MÃE, 2014, p. 69). Não atentava para essa possibilidade de diferença de gênero, apenas enxergava como certa a redenção de seu desejo de ter de volta a filha morta. Acreditava que dobraria a morte e refaria integralmente o duplo. No entanto, a criança morre ainda no ventre de Halla. O filho não vinga, ou, poderíamos dizer, vinga-se diante do destino determinado pelos desejos de outros:

A pele da minha barriga estava solta. Era muita pele para nada dentro. E estava seca. Tocava-lhe, sem filho, sentia que o corpo se alheava de mim, como muito distinto de mim. Rejeitando-me. Uma casa assaltada. Não era alguém. Era uma casa assaltada. Um lugar que, subitamente, se desocupara. Um lugar que alguém rejeitara. (MÃE, 2014, p. 81)

O ventre de Halla, que havia se transformado em uma prisão da potência, em um claustro para geração do físico e a interdição do metafísico, foi assaltado pela rejeição do acaso diante do predeterminado. Confinada pelo dito da mãe, a gêmea grávida deixou de ser sujeito uma vez que estava alienada ao desejo de sua genitora. Mas, semelhante a um objeto

estranho que é expelido pelo corpo, Halla vê-se desocupada daquele que não nascia dela, antes, era-lhe muito distinto do seu desejo, aprisionado que estava aquele fruto pelo anseio da mãe das gêmeas. Dessa forma, o suposto ressurgimento de Sigridur é anulado. A criança – a metafísica – rejeita a posição estanque a que a mulher queria subordiná-la.

Impossibilitada da ressurreição da filha por meio de seu neto, ainda resta à mãe das gêmeas esperanças de recuperar Sigridur. Então, o espelho é essa crença; mesmo que não haja como corporificar Sigridur numa duplicação que salte para fora do objeto. Otto Rank (2013, p. 108) nos fala sobre uma potencialidade referente aos espelhos: “já que se imagina que a alma do falecido está no espelho, ela pode então se tornar visível sobre certas circunstâncias”. Não se trata de duplicar a matéria, mas de se ter um vislumbre do além da morte. Após o experimento de Halla diante do espelho, outras pessoas da comunidade têm a oportunidade de ver também a possível Sigridur. A mais comovente e também a mais radical experiência se dá com a mãe das gêmeas:

Segurou-me com firmeza e entrou comigo no quarto onde eu e o Einar dormíamos. Ali estava o espelho, imediatamente à porta. Aproximou-se, vendo-se. Eu para trás. Atrás dela e ela a desviar-se lentamente, como a perceber alguém que estivesse mais longe. Percebia a Sigridur lá mais adiante. A minha mãe de olhos molhados, a fixar o espelho numa tristeza atônita e profunda. Eu sei, mãe, o que pode ser esse assombro. Eu sei o que pode doer. E ela chegou-me ao espelho, juntou-me muito junta ao vidro, toda eu sentindo aquele frio, e a minha cara pousou na da Sigridur, e ela veio muito perto, as lágrimas a caírem na minha testa, sobre as mãos que levei ao pescoço, ao peito, até lhe sentir o beijo. Beijou-me assim, tão atrapalhada quanto incapaz de se conter. [...] *Ensarihou-os* para que sob o seu labirinto loiro existissem duas filhas. (MÃE, 2014, p. 117-118, grifo nosso)

O espelho está próximo à porta e ele mesmo é parecido com uma, ou mais propriamente, o objeto assume a função de um pórtico: uma coluna de sustentação do *edifício Halla* e um portal para, em certas circunstâncias e abstrações, vislumbrar a falecida Sigridur. Não é a filha viva que está refletida, mas aquela que já morreu. Nesse momento, não é possível sustentar sequer que Halla vive uma vez que ela não tem reflexo, ou melhor, ela reflete a própria morte ou comunica-se com o mundo dos mortos. Ela é um assombro, deve-se dizer mesmo uma assombração para a mãe e para si naquela posição. Aqui, é possível dizer que “a ideia da morte é desmentida através de uma duplicação do eu que se corporifica na sombra ou no reflexo” (RANK, 2014, p. 138). A rigor, não se pode falar propriamente que o reflexo é uma corporificação. Trata-se mais, nesse caso, de uma imagem espectral que desmente momentaneamente a morte de Sigridur. Numa busca de constatação, a mãe tenta fundir a matéria e a imagem ao juntar Halla ao reflexo no espelho. Nessa ação, a gêmea sente o frio do objeto e, metaforicamente, da comunicação direta com a imagem da morte. Halla e

Sigridur estão pousadas uma na outra em uma comunhão impossível ainda que, paradoxalmente, visível. A mãe chega-lhe muito perto, mas, confunde-nos também o relato, é Sigridur quem lhe está tão próxima que a atitude de Halla é expressar o sufocamento pelas mãos que ela leva ao pescoço e ao peito em seus sinais de desconforto e ansiedade por um contato tão direto com a irmã morta e, também, com a própria mãe que, desde a morte da filha, continua e impensadamente rejeita a sobrevivente (MÃE, 2014, p. 13). Mais diretamente, vale lembrar que Halla contemplava a suposta imagem de Sigridur no espelho sem dar margem a toques no portal. Sua atitude era de fascínio e medo de modo que se preservava, até então, de um contato direto. A mãe faz explodir esse pudor. Sua tentativa é de amalgamar. Tanto é assim que ela tenta “ensarilhá-las”, o que denota, segundo o significado do vocábulo no Houaiss (2001, p. 1158), uma tentativa de enredá-las, envolvê-las, emaranhá-las, além de confundi-las, de modo que em vez de duas separadas, ao final, houvesse apenas uma. A imagem no espelho, assim, se tornaria independente da presença do objeto para ser uma espécie de sombra a acompanhar vividamente a Halla. Além da ação de ensarilhar, o próprio sarilho é “uma espécie de dobadoura (‘artefato’) na qual se enrolam os fios das maçarocas para fazer meadas” (HOUAISS, 2001, p. 2522). Foi a mãe o artefato biológico que, enrolando os fios genéticos, deu as gêmeas à luz. É ela quem enreda primeiramente as filhas em seu ventre, em seu discurso e na atribuição de culpa a Halla por sobreviver: “sentia a fortuna de ter tido gémeas” (MÃE, 2014, p. 70). Sendo assim, ela mesma tenta, outra vez, revivê-las em seu gesto de emaranhar matéria e imagem. “[A mãe] não admitia que dissesse que estávamos mortas uma da outra. Precisava, outra vez, que eu representasse a vida da Sigridur. Era imperioso que eu fosse a Sigridur também” (MÃE, 2014, p. 70). No entanto, conforme advertido por Otto Rank, o espelho faz visível o morto, mas somente sob certas circunstâncias. A possibilidade de dobrar como forma de retornar ao passado não é possível. É preciso, sim, que se desdobre a partir da nova configuração, tendo ciência de que a imagem no espelho é um reflexo, uma ausência de materialidade. Para Halla, representar a vida de Sigridur seria apenas um arremedo, uma atuação tosca e demoníaca. Como já comentamos anteriormente, ao provar os doces que a gêmea morta gostava, quando Halla tenta ser ‘Sigridur também’ o sabor é de sangue, de morte e de desordenamento.

Para Halla, a desdobra virá pela constatação de que o espelho que aborda apenas a exterioridade é uma miragem, uma realidade fugidia e insustentável. Diante disso, ela entende que não pode congelar a imagem no tempo. Algo do adágio popular “a vida continua” faz-lhe perceber que “a criança bonsai terá sido dos [seus] piores desejos” (MÃE, 2014, p. 124). A ideia de não crescer, de não ir além daquele momento doloroso, além de impossível, era como

continuar a replicar a morte nas sucessivas podas de sua existência alienada à falecida Sigridur. Diante dos limites da imagem especular, a gêmea viva desfaz-se do engano para uma nova dobra:

Não era possível continuarmos gêmeas. Pensava agora. Porque amadurecia e haveria a Sigridur de amadurecer também, até com entusiasmo, no lado escondido da morte. A nossa similitude haveria de ser outra coisa, algo que eu procuraria ininterruptamente. Algo indefinido que não tinha nome, não tinha lugar, estava apenas uma evidência difícil que em alguns dias se impunha e em outros enfraquecia (MÃE, 2014, p. 124).

Halla se dá conta do caráter zombador e viciante do espelho, quando este é utilizado de forma semelhante a Narciso. O espelho não pode congelar a imagem; tampouco, o tempo. Ele não pode cortar as raízes ou impedir o crescimento da criança. A passagem do tempo, as experiências, as reflexões interiores não são projetáveis em um objeto de abordagem tão limitado a exterioridades. Assim, desfazer-se da ilusão de congelamento equivale a permitir o crescimento e a maturidade. É, portanto, desdobrar-se até uma nova dobra. Se escolhesse dobrar-se diante dos espelhos, Halla não passaria de um fantasma de si mesma, uma caricatura – uma quase morta. No caso dela, desprender-se da imagem especular é aceitar o fantasma de Sigridur em outro lugar que não em si mesma. Equivale também à interrupção da caricatura e do escárnio que o jogo, diante do espelho, suscitava nos outros membros da comunidade, inclusive em sua mãe. A similitude real e duradoura ultrapassava a condição de gêmeas; estava mais próxima do afeto que as unia, das experiências e dos projetos que compartilharam. Desse modo, buscar a ressurreição possível para Sigridur era ir além do fantasma e da caricatura, era, no caso de Halla, emancipar-se para construir o presente e o futuro de forma a dar conta da perda e, ao mesmo tempo, conciliar-se com o passado estruturante e a cisão provocada pela morte.

## 2.2 Desamortização

“O trauma é a própria ausência do porquê”, define Antônio Teixeira (2015, p. 34). Assim sendo, a princípio, podemos inferir que o trauma é resultante da leitura que se tenta fazer sobre um acontecimento, mas que é barrada pela falta de sentido. Diante dessa ausência do porquê, o acontecimento ao qual o trauma se liga adquire um caráter especial ao se instaurar *como se* não tivesse sido plenamente assimilado. Ele perdura de um modo que o faz ter sido e, mesmo assim, concomitantemente, ainda sê-lo. “Estávamos todos por semelhante tristeza.

Não havia uma palavra para explicar. Era real e não se pronunciava. [...] Algumas coisas, como deus, existiam sem nome” (MÃE, 2014, p. 34). Em um momento de identificação, Halla e seus pais se encontram no limbo da falta do porquê. Faltava-lhes a forma de nomear o que estava além da experiência, aquilo que não é apreensível. No entanto, o rebater do passado ou, precisemos, dos restos clamando por significação, mantinha-se vigoroso: subsiste e insiste mesmo sem um nome que o identifique e o caracterize. O trauma é um processo resultante do modo como o sujeito percebe subjetivamente um dado acontecimento, que se tornou descentrado pela falta de sentido e que mesmo assim influencia o centro da fala do sujeito traumatizado.

No sujeito, o trauma pode ocorrer ao

lidar com mortes, feridas que deixaram sequelas físicas e psíquicas, mas também na medida em que ele [o trauma] cria um buraco no discurso comum. Quer seja no nível coletivo ou no nível singular, encontramos a impotência do discurso em ler o acontecimento. (LAURENT, 2014, s.p.)

O trauma tem a *possibilidade* de ocorrer nessas circunstâncias descritas acima. Ele não necessariamente existirá, dependerá do modo como o acontecimento atingirá cada sujeito, e isso está diretamente ligado a questões de ordenamento subjetivo para cada um. “Algo surpreendente em si não existe. Muita coisa acontece na vida, mas o que dela surpreende é o que me toca como sujeito” (VIEIRA, 2008, p. 511). À medida que uma palavra em um determinado contexto pode ser arrasadora para a subjetividade de alguém, dita em outra conjuntura, ou mesmo proferida a outro sujeito, sua carga não terá a mesma eficácia. A questão do trauma nos interessa, nesta análise, no que concerne ao debate de Halla com as palavras.

A professora e psicanalista Lucíola Freitas de Macêdo, referindo-se a traumas de refugiados de guerra e de sujeitos imersos em contextos de ditadura, traz-nos uma luz acerca do que se evidencia na narrativa de Halla: “o trauma concerne aos que sobreviveram, carregando as tonalidades da angústia e a culpa do sobrevivente” (2015, p. 38). No centro do escrito, evidencia-se a angústia de sobreviver à morte de sua gêmea-espelho. Essa condição é carregada de culpa e de uma suposta responsabilidade: “a Sigridur nunca mo havia dito. Eu, tão gêmea e espelho, tão esperta de tantas manias, nunca percebera como ela estava desenganada” (MÃE, 2014, p. 24). Halla não soube enxergar ou, por resistência à realidade dolorosa, ignorou os sinais que se evidenciavam em seu espelho. Sobrevivente, ela passará muito tempo em busca dos ditos de Sigridur como quem procura expiar uma culpa por não tê-

la ouvido em sua angústia. “Produzir testemunhos sobre fatos traumáticos é tentar dar conta de um novo lugar – que o sujeito pode ocupar no que fora antes o reino do inumano, da dor e do sofrimento sem fim” (PIMENTA, 2015, p. 49). É pela fala e também pela produção de narrativas que o sujeito é capaz de se desdobrar até uma nova montagem mais confortável para a existência. Mesmo não pensando conscientemente nesse processo, Halla irá se esforçar em forjar um lugar que lhe dê conta do sem sentido do trauma.

“A Coisa, aquilo que escapa ao fluxo da experiência [...], não vira história, mas pode ser aproximada por palavras. São elas que dão tantas voltas que, ao fim, algo aparece como história, e algo da Coisa termina por se tornar possível de dizer. E mais, de transmitir” (BARROS, 2014, p. 16). A Coisa, o que não está na ordem do simbólico, disponível à fala consciente sobre o acontecimento, paradoxalmente, só pode ganhar significação pela via da linguagem. Esbarradas, choques, encontros inesperados com os vincos duros da Coisa aparecem na fala de um modo que esses contatos dão uma dimensão, ainda que diminuta, do sem sentido. Tateando entre essas topadas, o sem-porquê vai se desvelando, ou melhor, sendo perfurado pelas palavras que o orlam.

Dessa forma, o sujeito vai à busca daquilo que nomine e, assim, traga um sentido para o vazio da Coisa.

[Halla] queria uma palavra alarve, muito gorda, uma que usasse todo o alfabeto e muitas vezes, até não se bastar com letras e sons e exigisse pedras e pedaços de vento, as crinas de cavalos e a fundura da água, o tamanho da boca de deus, o medo todo e a esperança. Uma palavra alarve que fosse tão feita de tudo que, quando dita, pousasse no chão definitivamente, sem se ir embora para que a pudéssemos abraçar. Beijar. (MÃE, 2014, p. 30)

A desmesura da Coisa tanto requisitava que Halla queria uma palavra “alarve” e que, portanto, desrespeitasse qualquer norma, convenção, educação, higiene ou civilização. A ela importava ser capaz de nomear para estabelecer sentido e forma ao que pairava no espaço do sem-porquê. No lugar da Coisa amorfa, seriam colocadas palavras que fizessem pesar fora dela – de Halla – e fossem capazes de explicar a falta de significação do trauma. Halla deseja uma organização capaz de trazer significado ao sem-sentido traumático decorrente da morte precoce da irmã. Diante do caos que nada justifica e vilipendia os significados que sustentam a vida, a alternativa é buscar uma construção languageira capaz de dar unidade àquilo que foi espalhado. Amarrar as pontas dos opostos excessivos: a desmesurada esperança da vida e o acachapante medo da morte.

As palavras que se organizam para dar os porquês têm o peso que faz [re]pousar novamente a significação da vida. A narrativa sobre um passado traumático é potência de fazer reconciliar algo que no todo será sempre irreconciliável. No entanto, esse debate travado em busca dessas palavras que perfurem a Coisa e façam dela um semblante reconhecível não vêm de um processo simples: “eu, instável na convicção de que as palavras salvariam, enfurecia-me por me apertar ainda o peito e a tristeza trazer uma paralisação constante dos gestos e das ideias” (MÃE, 2014, p. 30). A empreitada não ocorre em um encadeamento contínuo de progressos em que a cada topada algo se revela. Ao contrário, a angústia se evidencia pela dificuldade de vislumbrar o todo da Coisa traumática. O sem sentido bate, ou mais, espanca. Sobram terror, furor e paralisação diante da força do indizível e da percepção angustiante de que algo precisa ser dito. Algo como Caetano Veloso elabora em sua canção “Louco por você”: “palavra má porque não sei dizer” (1979). Nessa condição traumática, as palavras não ascendem ao uso consciente do sujeito de modo a fazer sentido sobre a Coisa. A palavra é, assim, uma espécie de mal por essa inacessibilidade exacerbada pela torturante intuição da necessidade de se dizer algo.

Conforme resume a professora Lucíola Macêdo: “o que é sem-porquê pega como sarna, ronda como fantasma em casa mal assombrada. Aborda de repente, invade e *requisita incondicionalmente*. Às vezes, com seu ‘isso é demasiado’, emudece” (2014, p. 35, grifo nosso). O trauma, seja ele qual for, abre algo como uma fenda e ali deposita um objeto amorfo e incômodo. Essa Coisa indefinida inquieta e não abandona. Aliás, como destacado na citação precedente, *requisita incondicionalmente* a atenção daquele que foi atingido pelo acontecimento traumático. O trauma *requisita* tal qual a Esfinge de Tebas: “decifra-me ou te devoro”. Desse chamamento, ninguém pode fugir: dobra-se e é fagocitado ou, então, desdobra-se e prossegue. Guardando sentido com a resposta de Édipo mais do que com a pergunta da esfinge, o trauma é parte da trajetória do ser humano.

O sem-porquê ou o trauma jamais poderá ser preenchido de sentido pleno. As lacunas impostas pela fenda traumática não são possíveis de serem completadas. Trata-se mais de perfurar o objeto amorfo com a linguagem (MACÊDO, 2014, p. 37). Halla, ainda que sem essa pretensão didática, parece descrever intuitivamente essa questão: “queria que as folhas [escritas] fossem um barco que nos tirasse a todos dali, ou que se abrissem uma estrada segura até ao outro lado do mundo e tivessem rodas velozes e janelas a mostrar as vistas” (MÃE, 2014, p. 30-31). As palavras seriam o transporte capaz de atravessar o mar e as tormentas, portanto, deveriam ser fortes o suficiente. Ou, de outra forma, seriam elas capazes de perfurar o mundo ou a Coisa e atravessá-los, de modo que pelas janelas de seus significados o

desconhecido se desse a conhecer. É a linguagem que transporta, libera algo e alivia, mapeia e faz suportar os solavancos da viagem. Nesse exercício, acaba-se por conhecer algo da estrutura, de seus caracteres e de sua substância. Todavia, o seu todo permanecerá para sempre inapreensível. A desdobra exige o salto a outra dobra como forma de continuar – uma sublimação. Diante do trauma, Halla enxerga a falta das palavras capazes de dar sentido como uma falha da linguagem, tanto assim que ela desacredita do poder da fala: “as palavras não são nada. Deviam ser eliminadas” (MÃE, 2014, p. 29). O alento trazido pela significação e o ordenamento que os nomes conjuram foi parcialmente perdido. A Coisa amorfa e sem sentido colocou-a no vazio que ela preencherá, a princípio, com a raiva diante do desordenamento de seu mundo e da falta de identificação com ele.

A existência modificada pela morte de Sigridur e o processo subjetivo da percepção dessas mudanças causaram a Halla um trauma, um sem-porquê dos acontecimentos: “fui confirmar ao meu pai que descobrira o pânico. Um instante em que o interior nos vinha à pele estarecido com o nojento das entranhas” (MÃE, 2014, p. 29). Na falta de palavras que pudessem ordenar a realidade cindida pela ausência de uma ordenação simbolizada sobre o episódio, a gêmea viva recorre a uma descrição sinestésica como forma de aproximar suas sensações daquilo que ela não consegue entender ou tampouco enxergar com alguma nitidez. O “pânico” do trauma paralisa e causa vertigem e ainda faz reverter o funcionamento tido como natural e esperado: o conteúdo das entranhas sobe à pele. Além do desordenamento funcional, ainda evidencia-se a possibilidade de contaminação dos dejetos sobre todo o corpo. Desse modo, ela descreve o espanto da Coisa amorfa: fugidia e, ainda assim, muito presente em seus perigos.

A descrição feita por Halla demonstra que, por muito tempo, ela tateia em busca de um ordenamento capaz de recompor os sentidos solapados pela Coisa traumática: “quando falo, o que faço é perto de não fazer nada e, no entanto, cria-nos a sensação de fazer tanto. Como se falando pudéssemos fazer tudo. O que digo é só bom porque pode ser dito [...]” (MÃE, 2014, p. 34). No interstício entre a crença na esperança de que as palavras a salvariam e a frustração de não conseguir dizer tudo por não alcançar o que mais lhe afligia – a Coisa –, Halla percebe que não tem acesso ao porquê do sem-sentido que a morte lhe causou. Novamente, a sensação do mal causada pela palavra que não pode ou que o sujeito não sabe dizer. Diante dessa enormidade paradoxalmente invisível, indecifrável, ela diz: “preciso de aprender a calar-me. Quero muito fugir” (MÃE, 2014, p. 34). Como destacado anteriormente em uma citação de Lucíola Macêdo, quando o sem-porquê é uma demasia, ele emudece. Calar, então, parecia ser para a gêmea sobrevivente uma forma sensata de fugir, de se esvaír do excesso de sem-

sentido que o trauma impõe. No entanto, só a linguagem é capaz de recompor algo que foi solapado pelo trauma, de fazer o sujeito desdobrar-se até uma nova dobra, de afrouxar o nó.

Por conta de sua experiência traumática, Halla “perdera o jeito das conversas. Andava por ali a ver, no vazio, coisas de mentira. Andava a ver o vazio das coisas. Porque, sem Sigridur, tudo perdera o conteúdo. Estava oco” (MÃE, 2014, p. 36). As pessoas e as paisagens que antes significavam tanto e traziam sensações conhecidas, agora estavam esvaziadas. O trauma escancara que o ser e os objetos não têm um sentido em si mesmos, mas na linguagem moldada pelo olhar de quem os observa, mediado por sua própria história e seu contexto. Dessa forma, ao expor o vazio, o trauma também esvazia o sujeito de sentidos, de porquês. O oco que Halla experimenta é sem forma ou, melhor, desfez o que antes tinha fisionomia e conteúdo. Portanto, as supostas verdades não passavam de certezas que se desfizeram. Ao seu olhar, só havia diante dela a mentira explícita sobre um mundo que não tem sentido em si, mas que, antes, é forjado a partir do desejo e seus interesses. A rigor, não lhe faltavam as palavras, mas os sentidos que pudessem a partir delas recompor o seu mundo.

O Einar, o namorado de Halla, é um sujeito que após um trauma foi emudecido. Ele é alguém que não teve outra condição diante do isolamento imposto por seus algozes, a não ser ceder à demasia do trauma e do silenciamento arbitrado pelo Steindór. Muito tempo depois da perda de seu pai e do esquecimento da própria memória traumática desse episódio, ao encontrar com Halla isolada em um tanque d’água como quem está procurando um útero que lhe geste novamente, ele confessa: “sei coisas, só não sei explicá-las. [...] Como o que sei do passado e não consigo lembrar. Sei que me magoaram, mas não consigo lembrar. Fizeram-me muito mal, Halla, e quase sei quem foi, mas não me lembro” (MÃE, 2014, p. 36). Sem contar com um suporte mínimo, tal qual o apoio, ainda que por vezes tímido, que o pai de Halla oferece à filha, Einar calou-se como forma de fugir do espancamento psíquico do trauma. O silêncio virou barreira à lembrança, mas não foi o suficiente para desfazer a Coisa. Essa fuga exacerba o mal, potencializa-o.

É o trauma que os identifica, Halla e Einar, e que, posteriormente, os junta como um casal mais triste do que romântico e, talvez por isso, mais real em sua cumplicidade e em suas identificações. Ele oferece sua companhia e sua empatia: “achei que estava quase a chorar por mim. Estava comovido. Nunca nenhuma percepção me fora tão revolucionária quanto aquela” (MÃE, 2014, p. 37). O Einar oferece a Halla compreensão e um olhar sem julgamentos sobre sua dor, tudo o que nem sua família ou tampouco sua comunidade conseguiam ofertar. A empatia manifesta nos gestos e nas palavras, nesse caso, vai além do espelho que foca o externo e passa a explorar o universo subjetivo que os ligam. Halla, que buscava uma

identificação exterior perfeita e que também por isso sofria ainda mais diante da perda de Sigridur, a partir desse encontro com o Einar, deparou-se pouco a pouco com identificações mais confiáveis e menos pueris. A percepção dessa identificação foi tão mais revolucionária porque pela primeira vez ela inverte a relação do olhar: distintos por fora e semelhantes por dentro. Se pela aparência física e pelos hábitos eles eram muito dessemelhantes, internamente encontravam interseções que os identificavam numa compreensão de mundo, ainda que dolorosa.

A identificação com o Einar era perigosa de muitas formas para Halla: 1) ela desobedece a uma das ordens de Sigridur de jamais se relacionar com ele (MÃE, 2014, p. 23; 39); e 2) ela sente-se mais parecida com um pária daquela sociedade que com os outros tidos como normais (MÃE, 2014, p. 36; 39). No entanto, é nesse diálogo com ele que Halla desamortiza-se. Na perspectiva daquilo que ela classificou como revolucionário, ela encara o preço dessa relação. Isso é ilustrado de forma muito primorosa no seu relato:

passei a dormir com uma moeda fechada na mão. O meu pai dissera-me que as moedas eram sujas. Pouco havia de mais sujo no mundo. Na mão de uma criança eram como monstros redondos e diminutos que, a qualquer momento, abriam bocas muito dentadas e devoravam tudo. (MÃE, 2014, p. 38)

Halla paga o preço da desobediência e do contato com o estranho ao sujar-se também e ao encarar o perigo de ser devorada por bocas monstruosas e famintas. O dinheiro corrompe, o objeto é imundo, além de poder patrocinar toda imundície. No entanto, ele também liberta, quita e potencialmente iguala quem o detém. Halla amortiza assim sua suposta dívida adquirida por seu constante reavivar da morte e da sua relação com as margens, evidenciada pelo romance com Einar. Concomitantemente, desamortizava sua fala e sua produção linguageira organizada sobre o passado – sua narrativa. Nesse exercício, ela mesma adquire para si uma boca perigosa pelas presas de sua produção e de suas denúncias, capaz de deglutir a leitura sobre a realidade imposta. Assim, Halla encontra alternativa ao silêncio na companhia e na solidariedade de Einar. Não importa a ela se o contato é com a sujeira se a limpeza e a polidez dos atos e das palavras não foram capazes de amainar a Coisa que lhe consumia e mortificava. Estava disposta a encarar palavras alarves e objetos sujos mesmo que para isso acabasse monstruosa e com a boca podre como tinha o Einar. Mais tarde, depois de muitos pagamentos metafóricos, ela dirá: “deixei de apertar a moeda para dormir. Havia comprado com ela a vida. Limpa ou suja, toda eu me pertencia” (MÃE, 2014, p. 90). Na identificação com Einar, ela descobre algo além do espelho que não a aprisiona, mas

identificações alarves que a libertam. Halla passa a se conhecer para além da aparência externa, para além da convenção que a molda, inclusive em sua passagem pela dor. O pagamento que a Coisa exige não é polido, mas sujo. Mais vale a compreensão como forma de apoio do que o silêncio como forma de evitar o incômodo ao outro.

Ainda assim, o contato com a sujeira para quem almejava a limpeza causa asco. Por algum tempo, Halla percebia a boca de Einar como um objeto relacionado à morte: “o Einar tinha *um sorriso negro*. A boca aberta como um rabo, o lado de trás. Um objeto de matar. [...] Achei que verdadeiramente me devoraria. Os dentes metálicos, luzindo em água negra, como se fossem moedas gastas de tanto ferrar” (MÃE, 2014, p. 39, grifo nosso). Halla enxerga Einar como um perigo. Em sua descrição, ele está mais próximo de um animal que de um humano. Boca e rabo assemelham-se nele: suas palavras seriam dejetos. A boca que antes havia proferido palavras que despertaram nela uma identificação, agora, transmutava-se em uma arma perigosa à sua vida. Seria devorada pelas moedas que estavam no lugar de seus dentes. O Einar tinha em seu sorriso a marca do preço que lhe foi imposto. No caso dele, as moedas foram colocadas em sua boca, no lugar dos dentes. Elas ameaçavam devorar a língua caso ele falasse, já que “a qualquer momento, [as moedas] abriam bocas muito dentadas e devoravam tudo” (MÃE, 2014, p. 38). O único controle que ele tinha sobre o poder das moedas era o de encolher a língua e cerrar os maxilares muito próximos numa forma de silêncio. Se resolvesse falar, seria perigoso que as moedas em sua boca viessem a consumi-lo. Aliás, elas já estavam “gastas de tanto ferrar”, de tanto que ele se debatia entre os perigos e o desejo de lembrar e falar. Ao contrário de Halla, ele, por suas força e vontade, não poderia se desfazer do preço que lhe foi imposto. Sua expiação estava sempre à espreita, entranhada no corpo a fim de controlar sua voz. Para ele, então, melhor continuar esquecido ainda que involuntariamente do episódio traumático e censurado. Halla segurava a moeda como uma autoexpiação. Ela mesma arbitrou o valor de sua dívida. Mas, diante da boca de Einar, ela via os perigos potenciais de ser consumida. Conforme adverte a professora Josalba Fabiana dos Santos: “é com a boca que os animais apreendem suas vítimas” (SANTOS, 2011, p. 79). Einar era uma espécie de animal, pois estava desprovido da capa de humanidade. Com sua boca, irremediavelmente, devoraria Halla. Ao trazê-la para o seu lugar marginalizado, ele a carrega na esperança de que ela lhe faça companhia em sua tristeza e em sua solidão. Em contrapartida, oferece a ela um lugar de existência menos vigiado pelos ditames sociais e, portanto, mais livre para elaboração de suas palavras alarves que descarreguem algo da Coisa.

Escondidos em um lugar ermo, Einar tocava o peito de Halla e ela gostava. Era preciso que alguém lhe verificasse a vida uma vez que ela mesma não tinha essa coragem ou sequer o interesse. Einar buscava com seus gestos restabelecer a ligação de Halla com o mundo:

Ele sacudia-me a terra do peito. Dizia que me sacudia a terra ao coração, para me fazer sentir viva, *absolutamente diferente da Sigridur*. Passava a mão de um lado para o outro. Soprava. Fazia-me cócegas. Depois, começou a beijar-me. (MÃE, 2014, p. 47, grifo nosso)

Einar fazia com que ela sentisse a terra em seu peito e, depois, a espanava para diferenciá-la de Sigridur, que estava coberta irremediavelmente. Diferentemente da mãe de Halla e dos membros da comunidade, Einar busca exacerbar as diferenças entre as irmãs. Para ele, deveria haver uma separação entre o acontecimento da morte de Sigridur e a continuação da vida de Halla. A segunda permanecia viva e deveria sentir isso. Tal qual a descrição do Gênesis, ele soprava, ainda que não fosse em suas narinas, mas mesmo assim ali estava o fôlego e o pó que iniciaram a vida segundo o mito bíblico. O sopro como uma metáfora de avivamento era uma forma de demonstrar que não era o momento de Halla voltar ao pó, pois ainda não havia morrido. Se existia terra encobrindo o seu ser, ela pertencia à Sigridur, que estava morta, e a ela deveria retornar. Além dessa percepção, ele tentava devolver-lhe a alegria, mesmo que fosse pela mecânica das cócegas. Os beijos, podemos inferir, seriam para agradá-lo e serviam como um pagamento, mas também funcionavam como um reanimar da boca e de suas capacidades, além de uma transferência de sentidos pela ligação entre eles. De toda forma, Einar oferecia a Halla identificações que iam além da aparência exterior para aprofundar-se nas conexões subjetivas entre eles. Einar empenhava-se por diferenciá-la de sua irmã gêmea.

Desses contatos com Einar, Halla descreve: “dava tanto prazer e tanto medo” (MÃE, 2014, p. 47). Ela experimentava os prazeres proibidos por sua irmã, além dos perigos e das liberdades dos lugares marginais. Assim, Halla depara-se com a ambivalência do prazer e do medo para uma mesma situação. Ela começa a entregar-se à empatia e aos cuidados que Einar oferece. Pouco a pouco, deixa de ver nele um ser animalesco e, a partir da nova modulação de seu olhar, ela lhe devolve a humanidade e alguma beleza. Além de admitir gostar dele, ela o descreve assim: “era mais claro que o meu pai. Um *homem quase branco*, os olhos feitos de gelo azul, tinha vidro por dentro como se dentro da cabeça guardasse um cristal. As mãos grandes, os dedos compridos e bonitos, de pianista” (MÃE, 2014, p. 48, grifo nosso). Além de perceber Einar como um homem, diferentemente dos traços animalescos que ela antes lhe

atribuía, Halla destaca a tez quase branca que podemos contrapor àquele “sorriso negro”, que desta vez já não aparece por irrelevante. Os olhos dele estavam congelados, talvez pela Coisa traumática de seu passado. Parece-nos mais importante que ele tinha vidro por dentro, ou seja, mais uma ameaça à existência de seu namorado. O vidro requer cuidados para não quebrar, pois, se isso acontecer, pode causar acidentes, feri-lo. De um bicho ameaçador, Halla percebe agora suas fragilidades e a necessidade que ele também tem de cuidados. Ela não se prende à aparência externa e busca conhecê-lo em sua subjetividade. Mais uma vez, ela recorre a uma descrição sinestésica. Dessa feita, menos por falta de palavras do que pelo empenho de esquadrihar o interior dele: transparente como o vidro. A descrição das mãos grandes de Einar não expressa um medo por parte de Halla. Antes disso, demonstram uma confiança em sua proteção e ela ainda vai mais longe: vê nelas beleza e a sensibilidade do toque de um pianista. O seu toque seria potência de prazer e de beleza. Os espelhos que refletiam o exterior confundiam Halla e a afundavam em tristeza e em culpa. As identificações subjetivas que ela estabeleceu com Einar ofereceram a ela a desamortização de sua condição e a identificação de seus traumas. Ao mesmo tempo, ele consegue oferecer a ela um novo sopro capaz de fazê-la respirar por si, desentranhada de sua irmã. Das entranhas de Halla virá o fruto da relação com Einar: um filho. Embora ele morra ainda em seu ventre, Hilmar é a prova material de que Halla não está morta. Seu corpo e seus desejos vivem.

### 3 A NARRATIVA COMO (DES)MONTAGEM

#### 3.1 Montagem

Conforme abordado anteriormente, o processo de elaboração da perda pode ser descrito, mas a passagem por ele – a vivência individual entre seus aspectos subjetivos e objetivos da experiência humana – é extremamente individualizada. O material imaginado pode encontrar similitudes entre pessoas diferentes, mas jamais coincidirão integralmente. Não é difícil supor o porquê: os conjuntos de imagens, textos, vivências – as próprias experiências – ou mesmo o impacto delas: a recepção e o valor atribuído a esses conjuntos não são os mesmos ou sequer experimentados do mesmo modo por diferentes indivíduos. Cada elaboração encontra eco e explicação na história de cada sujeito. A imaginação ou a elaboração é o motor da narrativa; esta surge como um processo de organização da potência e, finalizada, se transforma em um ato: um produto. Paul Ricoeur (1997 [1985], p. 417) considera a narrativa como “o guardião do tempo, na medida em que só haveria tempo pensado quando narrado”. Dessa maneira, o ato de contar algo que aconteceu (neste caso, ficcionalmente) é capaz de colocar em revisão ou mesmo em xeque o já vivido a fim de transformar o entendimento sobre esse passado no presente. Assim, o acontecimento passa a ser referendado pela narrativa. Ou como diz Ricoeur (1997, p. 425), “o sujeito mostra-se, então, constituído ao mesmo tempo como leitor e como escritor de sua própria vida”. O narrador que constrói uma narrativa dando conta de suas experiências pretéritas não faz menos que construir sua própria identidade ao identificar sua formação histórica e cultural no percurso da vida.

No primeiro capítulo, consoantes com Umberto Eco (1989, p. 194;197), afirmamos ser impossível cancelar o passado e, assim, revogar o acontecimento: o fato não pode ser desfeito pelos condicionantes especulativos. Faz-se necessário problematizar um pouco mais essas premissas: “o contrafactual pode ser pensado, num pacto de restrições de tipo narrativo, ou seja, literário, na ordem (digamos por metáfora) do desejo. E nessa ordem, o contrafactual tem a ver em literatura com o romanesco e em filosofia com o utópico” (ECO, 1989, p. 201). Ao invés de se dobrar diante do acontecimento, a narrativa é capaz, dentro de seu plano – o do desejo – de se desdobrar em novas realidades ou em novas ataduras. Por consequência, o fato – o acontecimento – tem sua carga relativizada para dar espaço à nova urdidura. Propomos a narrativa como exercício humano de organizar a linguagem de forma a dar sentido ao passado vivido e, conseqüentemente, angariar poder sobre a própria história. Aliás, embora se reconheça a comumente designação da “realidade dos fatos”, fica difícil admitir que, testemunhando um mesmo episódio, diferentes sujeitos construam uma interpretação ou

sequer uma narrativa igual sobre ele. A tônica está, defendemos, naquilo que Eco chama de desejo que impulsiona a tomada de posição, os silêncios, as ênfases e os apagamentos que cada ser ou instituição recortará para atender aos seus objetivos.

Conforme os desejos e as aspirações dos fatos, serão ditos os seus possíveis que “não são paralelos, são propositalmente um dentro do outro, e cada um participa um pouco da realidade do próprio recipiente” (ECO, 1989, p. 202). As narrativas são desdobras de dobras, nenhuma completa, mas todas partícipes dos olhares virtualmente infinitos sobre cada cena. Daquilo que nos vale destacar, a narrativa ficcional diferencia-se das demais por seus objetivos menos referenciais diante do percebido como realidade. Assim, ela tem uma escapatória que a leva ao espaço mais ativo de criatividade e de menor aprisionamento didático. Nessa concepção de narrativa, a verossimilhança advém de um acontecimento, do contexto histórico e do lugar de enunciação, mas será demarcada pelo desejo – sempre subjetivo – dos sujeitos e das instituições. Na ação de narrar o acontecimento está intrincada a verdade do sujeito que não corresponde a uma mítica verdade universal. Ao contrário, o foco está em sua história e no alcance de seu olhar a partir do lugar que o sujeito ocupa articulado ao seu desejo.

Tomemos agora o dito de Lacan: “o desejo [...] preserva seu papel nas interferências e nas pulsações que fazem convergir para ele [o ser] os ciclos da linguagem. [...] para ser satisfeito no homem, exige ser reconhecido, pelo acordo da fala ou pela luta do prestígio” (1998 [1953], p. 280-281). O desejo entranha e direciona o ser, sobretudo sua fala, pois é nela que pode ser reconhecido, elaborado e materializado. As narrativas estão arraigadas no desejo de quem as produz. Elas são, também, o reflexo dessa pulsão. Desse modo, descarta-se, nas narrativas hegemônicas ou mesmo nas marginais, a possibilidade de haver uma verdade unívoca ou mesmo um panorama completo. A objetiva só capta o que a lente do desejo pode ou quer focar. Um quadro sempre suspeito por conta de seus interesses. Ao mesmo tempo em que é o painel possível para cada ser. Essa suspeição, no entanto, não almeja ser um perigo, mas um alerta, uma vez que “a exatidão se distingue da verdade e a conjectura não impede o rigor” (LACAN, 1998, p. 287). Nem só de narcisismo estão preenchidos os sujeitos. Se a verdade não é exata, a ética, o embate entre as narrativas, o percurso de desenvolvimento histórico e cultural permitem diapasões rigorosos e incutem anseios altruístas.

Esse entremeio que a narrativa é capaz de abrir diante do acontecimento não é uma simples revisão do passado, mas, antes, “salta-se à frente [...], à procura de uma terceira possibilidade ainda não dada, mas que foi revelada pelo jogo da combinatória, nostálgica dos possíveis” (ECO, 1989, p. 203). Trata-se de imaginar e elaborar uma nova interpretação da realidade que permita prosseguir com mais conforto. De outra forma: é o artifício humano

para não ser massacrado diante da crueza do acontecimento. É uma reinterpretação sobre o passado para reapresentá-lo de outro modo que dê conta da realidade subjetiva do ser. Uma forma de apaziguar para continuar: narrativa dentro de narrativa e todas (de)formantes das realidades.

Halla traz-nos uma narrativa sobre uma posição marginal dos esconderijos e dos claustros, entretanto, sem se conformar com o lugar e o papel que lhe foram atribuídos. Sua narrativa denuncia essas imposições, reflete acerca de seu passado e sua condição marginalizada. O Steindór e a tia de Halla, em outro polo, esforçam-se por se manterem no centro do poder, que atua na organização e no controle dos lugares e dos papéis deles e dos outros membros da comunidade. Para isso, eles não se furtam em se utilizar do poder que suas vozes conjuram, ainda que silenciem, prejudiquem ou maltratam a quem quer que os ameace em suas posições. Todavia, não é possível o controle total, apenas a hegemonia. A ideia de hegemonia carrega consigo a noção de concentração de força e até de excesso, no entanto, está apartada da noção de totalidade. Ou seja, ela possui a maior parte do poder, mas sua vulnerabilidade está na falta do todo. Sendo assim, a falha ou essa falta é a potência de desmonte. A ruptura vem desse desconhecido, não por ignorado, mas por não controlado. Usar a voz e a reflexão a partir de lugares que a hegemonia não controla inteiramente representa, assim, perigo ao centro. A novidade, o descontrole e a ameaça vêm das margens que forçam com o desconhecido, a saber, o não regulado. Nesse sentido, existe aí uma reflexão, um espelhamento: se o centro enxerga na irrupção das margens uma anomalia, também é verdadeiro que estas enxergam na concentração de poder do primeiro uma aberração ameaçadora. Assim, o diálogo, se existe, é forçado pela diferença e, deste modo, se torna passível de violências, rupturas e embates a fim de remodelar o controle sobre o poder e de se configurar como centro. Centro e margens não devem ser entendidos topicamente, mas utopicamente, que seja: não se trata de um lugar específico, mas de posições na sociedade, na cultura, no discurso e no desejo.

Halla representa a marca da diferença em sua comunidade, e, tal como Bhabha esclarece, “a questão da diferença é, portanto, sempre também um problema de autoridade” (2013 [1998], p. 152). O diferente é percebido como uma ameaça ao constituído e ao autorizado como próprio da tradição. Ele ameaça explodir as barreiras ao trazer um novo horizonte, uma nova forma de existir e se relacionar com a realidade. Dessa forma, sua produção narrativa é “um discurso na encruzilhada entre o que é conhecido e permitido e o que, embora conhecido, deve ser mantido oculto, um discurso proferido nas entrelinhas e, como tal, tanto contra as regras quanto dentro delas” (BHABHA, 2013, p. 152). A narrativa do lugar da diferença

assume um caráter potencialmente perigoso de montagem pela potência de ensarilhar as regras com o que está além do normatizado por elas. Na literatura, as margens emergem pelas entrelinhas do convencionalizado, pelas rasteiras da enunciação e pelo foco além do centro. Parafraseando Maurice Blanchot (2011 [1955], p. 47), fala-se pelo silêncio.

O sujeito marcado pela diferença e estigmatizado por ela para os outros normatizados é uma “presença parcial”, “incompleta” como sugere Bhabha (2013, p. 147). Ele está interdito ao conhecimento do outro tanto pela ignorância acerca dos aspectos que lhe diferenciam quanto pela interdição a esse contato. Halla, por exemplo, frequenta a igreja por uma obrigação implícita de aprender a se normatizar, mas, ao mesmo tempo, ela é uma presença fantasmática: ocupa os últimos bancos, esgueirada do olhar do outro. O sujeito da diferença a rigor não é um sujeito, mas partículas dele.

Retornando diretamente ao termo utilizado por Lacan, que exploramos no primeiro capítulo, podemos refletir também acerca das possibilidades trazidas pelo antônimo do adjetivo "enodado": desenodado. Segundo Houaiss (2008, p. 986), diz-se daquele "que se desenodou. Sem nódoa ou mancha; limpo. Digno de honra ou crédito; desenlameado, honrado". Mas o que faria possível essa transição? Um novo enfoque sobre o acontecimento por intermédio da narrativa. Assim, é possível desdobrar esse nó e formar uma nova atadura. Trata-se, pois, de um remendo da realidade ou, mais propriamente, uma readequação das expectativas sobre a vida daquela que sobreviveu, Halla. Ao tratar de um passado, a escrita torna-se, então, uma recomposição da realidade. Um novo modo de organizar e dar sentido à falta. Ou de outra forma: um modo de produzir uma verdade por intermédio da narrativa, pela fala montada. É a narrativa que formata as verdades sobre o acontecimento que lhe destrincha os pormenores e que atribui as contribuições dos seres e das instituições para cada resultado. Assim, a verdade e a verossimilhança tomam esse sentido de construção, ao contrário da opacidade e da filiação obrigatória próprias de uma concepção em que esses atributos são imanentes e incontestáveis. A verdade é uma edição, portanto nodar e mesmo desenodar não está no ser, mas naquilo que se conta sobre ele.

Ao olhar o passado – e o relato da gêmea sobrevivente dá conta disso – o nó entre elas e a nódoa da morte estão lá. Entretanto, ao recontar esse passado e no empenho de redimensionar os lugares e suas significações, Halla não faz menos do que reescrever a história sobre/para si. Ao narrar, ela reconstrói sua existência por intermédio de uma reinterpretação dos fatos. Os afetos podem ser potencialmente deslocados e reconfigurados. A história despe-se do véu de ser um relato fiel para adquirir um estatuto de montagem, que, enquanto tal, permite ataduras entre os cenários, as personagens e suas ações.

O nó enquanto tal é uma prisão, um claustro de sentidos. A tentativa de resolver o enigma, de retirar o nó é um esforço por desmontá-lo, desdobrá-lo. Lacan (2007, p. 63) resume: "só há fato pelo artifício". Depreenda-se disso que a certeza sobre a história é uma manipulação, ainda que inconsciente, sobre o olhar e a percepção acerca do mundo. O artifício é construído pela linguagem logicamente articulada em prol de um objetivo. Sendo assim, não há verdades unívocas, mas certezas construídas e, por vezes, impostas pela hegemonia de um determinado lugar, exercida por pessoas autorizadas na organização social – outrem. Tomemos esse outrem na definição de Deleuze (2006, p. 388-389) como sendo uma “estrutura que funda e assegura todo o funcionamento deste mundo em seu conjunto. [...] [E que integra] os fatores individuantes e as singularidades pré-individuais nos limites de objetos e de sujeitos”. Essa estrutura é ninguém e todos. Não se pode identificar ou relacionar seu caráter estruturante em um ser eu ou em uma instituição, mas todos exercem a função de dobrar e de desdobrar o mundo e as possibilidades nele. No entanto, é pela diferença que se constrói na história e nos embates que se configura a hegemonia de uns sobre outros. Desse modo, sendo o poder disputável e, sobretudo, [re]configurável, torna-se possível, não sem embate, recontar fatos e desfazer certezas. Estas, aliás, não raro, estão próximas do equívoco, paradoxalmente, intencional – que objetivam manipular.

O enodoamento e as nódoas resultantes, entretanto, não são um destino, mas uma potência de [re]significação. Sendo que "encontrar um [novo] sentido implica em saber qual é o nó, e emendá-lo bem graças a um artifício" (LACAN, 2007, p. 71). A narrativa é o próprio artifício capaz de criar uma nova configuração sobre o passado que emende a realidade do sujeito. A escrita de Halla surge como uma forma de se livrar das imputações que sua condição de gêmea sobrevivente lhe impunha na fala e na percepção dos outros. Ao juntar as partículas de si por intermédio de sua narrativa, ela tem a possibilidade de novos sentidos sobre supostos fatos.

Tentemos esclarecer um pouco mais relacionando alguns termos já explicitados: o 'fato', aqui, assume o viés de uma narrativa revestida de grande poder, hegemônica. Como dito, tendo por base Lacan, isso não quer dizer que ele seja verdade em seu sentido último – sempre uma possibilidade utópica. Entretanto, graças ao revestimento ou à aura que o poder confere e autoriza, o fato é percebido como verdadeiro quando, a rigor, seria apenas um dos enfoques possíveis sobre um objeto, um ser, um acontecimento. Dessa opacidade que o fato ou a narrativa hegemônica se reveste, podemos dizer que são semelhantes a um nó ou a uma cadeia em que os sentidos estão aparentemente presos, enredados. É de se pensar, portanto, que, se a articulação da linguagem promove e molda esses enodamentos, é também por ela, a

linguagem reorganizada a fim de recontar o passado, que se tem o desmonte ou a chave para se desdobrar em novas configurações.

A narrativa também funciona como uma forma de sublimação e um esforço por encontrar partes que guardem relação com a Coisa traumática. A sublimação pela escrita é uma forma de lidar com o jugo que o sem porquê impõe ao sujeito. É um modo de liberação de parte desse fardo. Segundo Lacan (2008 [1986], p. 123), a sublimação ocorre a meio caminho entre a imaginação influenciada pela Coisa e as expectativas culturais. Esse ponto de entremeio é o espaço onde se torna possível uma saída elevada: no caso de Halla, a construção da narrativa sobre o seu passado. Em seu relato, constatamos que ela careceu de lugares que privilegiassem o exercício de sua fala descentrada pelo trauma. Ao mesmo tempo em que a Coisa se impunha diante dela em busca de que algo fosse dito. Portanto, o entremeio, podemos sustentar, deu-se pela construção, *a posteriori*, de sua narrativa a fim de montar um novo lugar para si e reconfigurar o valor de suas experiências. Assim, ela não faz menos que uma revisão sobre seu passado e, nesse exercício, algo da Coisa se manifesta.

Conforme Lacan (2008, p. 137), a sublimação eleva um objeto à dignidade da Coisa. Embora eles não se confundam como iguais, o produto da sublimação – o objeto – é a satisfação possível por conhecer algo da Coisa e aliviar sua carga. É uma forma de falar algumas letras da palavra má que não se pode dizer inteira. Na narrativa subsiste algo do sem porquê que pôde ser liberado. Ela, portanto, eleva-se à dignidade da Coisa, que em seu todo permanece velada e inacessível. Narrar é como que tapear, metaforizar ou, mais propriamente, suavizar a carga insuportável ao sujeito da Coisa em si. A narrativa é uma espécie de anamorfose: ela entra “numa certa relação com a Coisa que é feita simultaneamente para cingir, para presentificar e para ausentificar” (LACAN, 2008, p. 172). Para que haja a sublimação por intermédio da narrativa é necessário abarcar o paradoxo de revelar para esconder. O interior do relato está eivado dessa Coisa que aparece mais na enunciação, nas esquinas, nas contradições, no desejo do que no próprio enunciado. Mesmo quando aparece associada à sublimação, a narrativa pode ser entendida no seu aspecto de pacificar e recontar o passado numa organização possível para cada sujeito. Portanto, com as faltas, os furos e as contradições necessários para aliviar o fardo daquilo que foi demasiadamente forte.

### 3.2 Fazer-se

A organização de uma narrativa é o constructo do próprio sujeito – a organização do passado ou mesmo a própria criação da história. “Onde há palavra, há deus. Onde nasce a

palavra, nasce deus. Todos os lugares são ermos sem dignidade” (MÃE, 2014, p. 45). Assim, a narrativa tem o poder divino de recriar o acontecimento: seu acabamento em ato. O valor não está na coisa acontecida, mas no dito sobre ela. A narrativa, nessa perspectiva, confronta o silêncio de deus, pois ela é colocada em seu lugar e exerce seu papel de criador da história. Conforme destacado anteriormente a partir de Ricoeur, só existe tempo pensado quando há narrativa sobre ele. Assim, a criação é um exercício desnaturalizado – artificial, a divindade está na montagem da palavra.

Os mecanismos que impulsionam a formação das narrativas podem ser descritos e relacionados desta forma:

O desenvolvimento não vai do pequeno ao grande, por crescimento ou aumento, mas do geral ao especial, por diferenciação de um campo inicialmente indiferenciado, seja sob a ação do meio exterior, seja sob a influência de forças internas, que são diretrizes, direcionais, e não constituintes ou pré-formantes (DELEUZE, 2012, p. 25).

Sendo assim, a força motriz da narrativa de Halla parte da potência mais ampla – a morte – para o mais especial e individualizado pelo acontecimento – a morte de Sigridur e suas desdobras. A morte é um campo comum a todos os seres e age de forma indiferenciada entre eles. Todavia, o seu aparecimento no ser diferencia-se pelo contexto, pela história, pela forma de sua chegada e, sobretudo, pela individualidade do sujeito que morre. A narrativa diferencia-se dando conta dessas particularidades como um trabalho de elaboração e de montagem da nova realidade. Esse empenho não é pré-formante no sentido de enrijecido, muito embora seja direcional, por exemplo, o luto e a passagem por ele podem ser descritos sumariamente. Consequentemente, há um índice que direciona a expectativa, mas que não é capaz de roteirizar o desenvolvimento da ação narrativa individual, sobretudo pela força da dinâmica do desejo que modela o prisma do que será contado. "O elemento genético ideal da curvatura variável ou da dobra é a inflexão. Este é o verdadeiro átomo, o ponto elástico" (DELEUZE, 2012, p. 31). A narrativa começa pelo voltar-se para si – a inflexão – sobre o passado. Flexionar a si é o ponto de começo de uma narrativa, seu átomo fundante capaz de se desdobrar elasticamente em novas correlações de sentidos. A singularização da potência começa pela inflexão do ser para si mesmo. A partir disso, ele dobra o geral em individual, em acontecimento, para desdobrar em linguagens organizadas: em novos nascimentos de mundos e de possibilidades.

O paradigma da variação e da própria variedade de recepção/projeção está no ato de dobrar-se para si. Assim, o sujeito tem um panorama infinito de modos de experimentar a

potência sobre sua existência. Ao projetar a desdobra dessa inflexão são também potencialmente ilimitadas as configurações em que ele pode organizar sua linguagem em narrativa. Nessa concepção, a criatividade está disponível ao ser. A dobra/desdobra permite comutações infindáveis. Não é possível projetar planos que deem conta das possibilidades dessa variação. Portanto, cada inflexão torna-se lugar de um novo desdobramento assimétrico. A potência combinatória dos pontos de inflexão é infinita como são as possibilidades de produção de narrativas sobre o já vivido. Dobrar e desdobrar não seguem um modelo ou uma lógica, aliás, eles negam a possibilidade cartesiana da linguagem – coesão e coerência. Nesse caso, a combinação não está entre os afins ou os convencionados, mas relaciona-se ao ponto onde e em que se projeta a dobra/desdobra. O ponto de projeção implica o ser em diversos recortes: histórico, geográfico, social, gênero e outros tantos. As variações, para dizer o mínimo, diferem conforme o tempo e o espaço. Foucault (2011 [1979], p. 175), no entanto, avisa-nos que o poder é ação, exercício que delimita e [des]autoriza a produção e a circulação destas narrativas. Essa questão do poder, portanto, não é estática, mas, antes, um campo de disputa de quem consegue desdobrar mais e, portanto, propagar mais sentidos.

Comentando a influência da variação na recepção e na produção de objetos, Deleuze diz:

o objeto é reportado não mais a um molde espacial, isto é, a uma relação forma-matéria, mas a uma modulação temporal que implica tanto a inserção da matéria em uma variação contínua como um desenvolvimento contínuo da forma. [...] É um objeto maneirista e não mais essencialista: torna-se acontecimento (2012, p. 39).

Na continuação, o filósofo francês declara ainda que essa situação é recente, própria do século XX, em que há uma flutuação das condutas ante a lei. Podemos aludir vários elementos que seguem o estatuto desse objeto, inclusive a produção de narrativas. O avanço tecnológico, o enfraquecimento de instituições formadoras e fiscalizadoras, tal como as igrejas, e o fortalecimento de movimentos como o feminismo e outros discursos emancipatórios fizeram romper as represas de essencialismos seculares, e o resultado é a inundação de narrativas marginais que pressionam e disputam com as correntes hegemônicas a visão sobre o passado. Essa variação faz jorrar novas potências sobre a organização do mundo e da história em narrativas. Aproximando essas questões do romance, devemos destacar que a igreja da comunidade de Halla existe sem um líder oficial. O Steindór é um sujeito autorizado por seus pares, mas oficioso em relação a qualquer igreja. “A despeito de não ser prior. Levantou a mão como santificando tudo adiante. Como se anunciasse um milagre. A felicidade” (MÃE, 2014, p. 77). O que seria a atribuição de alguém autorizado é

exercida por alguém que conseguiu, através de sua voz e do exercício do poder, construir para si a hegemonia: o Steindór. Próprio da variação e do enfraquecimento das instituições, ele arremeda um papel como se fosse habilitado para desempenhá-lo. O Steindór não santifica, mas faz como quem abençoa. Ele não traz a felicidade e, ainda assim, anuncia-a como se a trouxesse.

“Os ensinamentos e os rituais da ‘religião popular’ se transmitiam da boca ao ouvido. A voz se identificava ao Espírito vivo [...] A verdade se ligava ao poder vocal dos que sabiam, perpetuava-se só por seus discursos” (ZUMTHOR, 1993 [1987], p. 79). Embora, aqui, Paul Zumthor faça referência à tradição medieval de propagação da religião, não é difícil relacionar esse modo oral e centralizador de pregação das práticas do Steindór. Note-se ainda que, essa era uma prática oficiosa de regulação da espiritualidade e do poder religioso, o que Zumthor destaca como sendo uma forma “popular” de religião, tolerada pela Igreja, mas à parte dela. O Steindór não tem autorização oficial para sua prática, sua autoridade advém da ocupação de lugares revestidos de poder capazes de modular e modelar os seus ouvintes. “Na Islândia, onde as leis por longo tempo permaneceram puramente orais, o único funcionário da sociedade, e personagem importante, é o “declarador de lei” (*lögsögumadhr*)” (ZUMTHOR, 1993, p. 87). Historicamente localizado, o Steindór, na condição de guardião da lei naquele lugar, perpetua um costume medieval que lhe traz o benefício da hegemonia, porém faz isso em uma época diferente em recursos e em costumes: a contemporaneidade. Sua voz ecoa acima de todas as outras por meio de uma usurpação de posições.

O Steindór aliena a comunidade ao seu poder. Tal qual acontecia na Idade Média, naquela comunidade, a grande maioria dos habitantes encontram na religião popular, difundida pelo o líder, “[...] o único sistema acessível de explicação do mundo e de ação simbólica sobre o real” (ZUMTHOR, 1993, p. 80). Sendo assim, aqueles sujeitos estavam regulados pelo poder totalizante da interpretação do mundo que o Steindór detinha. A rusticidade do modo de vida é, nesse caso, antes de uma necessidade, uma estratégia eficaz de dominação. A hegemonia do líder não permite o desenvolvimento de outros olhares sobre o mundo capazes de rivalizar com o normatizado por ele. Os poemas de Gundmundur, sujeito à margem, permanecem encobertos. No entanto, saliente-se, centro e margens são partes do todo. Os poderes que os configuram estão em incessante movimento, aí incluídas forças de pressão e de resistência.

Embora a tecnologia moderna seja inexistente na região, a sombra do avanço a alcança em seus desejos de contato com a atualidade de lugares e de costumes sociais mais arrojados. Halla descobre-se na condição de mulher. Depara-se com o seu corpo em desenvolvimento,

toma para si a experiência do sexo e engravida. Depois disso, ela situa-se em um interstício daqueles que avançam sobre tabus. Ela própria vira um acontecimento da descrição deleuziana: um objeto sem forma – *objéctil* – em constante variação.

Diante das mudanças, Halla assume uma posição frente aos fatos, ao meio e às pessoas: expõe o seu ponto de vista. Novamente segundo Deleuze, "será sujeito aquele que vier ao ponto de vista ou, sobretudo, aquele que se instalar no ponto de vista" (2012, p. 40). Halla irá posteriormente modular o olhar sobre os acontecimentos de sua trajetória para oferecer uma narrativa sobre eles. Ao explorar a perspectiva sobre o já vivido, Halla alça-se da condição de menos morta para a de sujeito vivente porque passa a ocupar um lugar de produção diante das variações. Ela empenha-se em compreender as transformações ou a falta delas – a metamorfose – a partir de um determinado ângulo em que lhe é possível a legibilidade sobre os acontecimentos e as estruturas – anamorfose. Quando escolhe essa posição, ela passa a ser uma pressão aos pontos de vista cristalizados que prevalecem em seu povoado.

Uma vez construída, a narrativa transfigura-se em um lugar, um modo de demarcar o mundo em sua variedade, uma força de transformação pela visão do fato e uma forma de fazer nascer o sujeito e de se ser sujeito frente a um passado. A verdade não é mais concebida como uma essência que acompanha os objetos e os seres, mas, sim, a verdade da variação, da relatividade. Criar por meio de narrativas é o sinônimo ou a prova cabal da vida anímica de cada ser, de seus desejos no decurso de sua história. Se, ao contrário, o ser deixa de produzir narrativas e se conforma diante das interdições e do já dito, ele experimenta a morte mesmo que o seu corpo esteja organicamente vivo. Esse é o caso dos pais de Halla. A mãe, antes ávida pela possibilidade de tocar piano, agora “não precisava mais de tocar. Estava apaziguada com a vida e abdicava de protagonismos” (MÃE, 2014, p. 128). A mãe das gêmeas paira ante a existência, sem tocá-la. Cede sua voz e sua capacidade de organizar para o ímpeto castrador da irmã. Na descrição de Halla, a tia ocupa a casa que passa a ser “um covil para um animal espaçoso. Parecia preparada para o tamanho avaro de minha tia. Apenas ela a ocupava. Os meus pais esmagavam-se a um canto. O monstro de ensinar o essencial sobre a tristeza arrastou o nariz entre nós” (MÃE, 2014, p. 130). Os pais das gêmeas estão enclausurados e vigiados pela presença atemorizante da tia, que os cala e controla. Não há generosidade por parte daquela que ocupou ilegitimamente a casa. Semelhante ao noivo, o Steindór, que assume o centro da comunidade, formatando para si posições mesmo que sem autorização formal para exercê-las, a tia de Halla impõe regras na casa que não é de fato sua e vigia o silêncio que determinara. A gêmea viva, agora tomando para si a posição de sujeito, diferentemente de seus pais, não se aterroriza diante do monstro – sua tia. Encara-a sem medo

(MÃE, 2014, p. 130). Ela ocupa um lugar de poder, de modo que não cede espaço para avareza e a sede da tia. De sua posição ela consegue configurar as armas em sua fala para defender seu espaço de existência.

Ao ocupar o lugar de sujeito, a gêmea sobrevivente de fato vive e oferece um recomeço ao seu mundo. Entretanto, a expressão e o convite à novidade não são encarados de forma pacífica: o centro a empurra de volta às margens. A clausura é reforçada pelo espaço físico e pela possibilidade de locomoção limitada. Como se houvesse uma sentença de expurgo, uma expiação ou mesmo um desejo de que a novidade que Halla representa seja enfraquecida em sua cela e em seus trabalhos. Sobre uma ideia de mobilidade, podemos notar restrições quando pensamos sobre o significado e a própria homofonia do nome Islândia: ilha, insular, terra do gelo. Uma ilha em que o gelo, portanto o recrudescimento da água, é tão significativo que marca o seu nome. A Islândia à imagem de Deus e, por extensão, à imagem dos homens, traz a ideia de que o gelo – o endurecimento e a frieza – significa algo sobre os sujeitos do lugar e na relação entre eles. A água petrificada pode dar a ideia que aquela é a sua forma natural, assim como a cultura pode indicar ser a única forma de vida ou o modo correto de se viver. O gelo quebrado ou derretido dá margem ao medo da nova configuração daquilo que em verdade é fluido e pode se transmutar e preencher diversas formas. O silêncio frio pode ser alquebrado.

Assim como o gelo é marca deste lugar, outro caractere são os vulcões e a promessa da lava: a fluidez e o calor. Estes ameaçam modificar a paisagem ao derreter e, posteriormente, solidificar novos horizontes. Aliás, “os vulcões [estavam cheios] do estranho ódio que o fogo continha. Jurava o meu pai: é um estranho ódio que o fogo contém. Deve vir dos mal mortos. Os zangados.” (MÃE, 2014, p. 31). Como já assinalado anteriormente, as gêmeas são ambas mal mortas na medida em que Halla se vê comutada à Sigridur como a quase morta. Por causa disso, Halla carrega um fogo de transformação em si assim como sua irmã perecida. A promessa de agressão do fogo era a de desnudar aquilo que estava petrificado pelo gelo. Os que estavam “mal mortos” em vida não poderiam se esconder ou ser escondidos, e mesmo aquilo que se supunha morto, pela ação do fogo, estava na iminência de ganhar vida e som, mesmo que fosse o do horror. O uso da palavra e da voz representa a ameaça de dissolver o gelo e dar vida ao que não estava verdadeiramente morto. Halla diz: “o meu pai escrevia os seus poemas e fervia de os pôr no papel” (MÃE, 2014, p. 30). As palavras organizadas ferviam como lavas escorridas em uma superfície e ganhavam a potência de transformar, ainda que fosse a realidade interna. A força da palavra é reafirmada de forma semelhante aos famosos versos de Carlos Drummond de Andrade no poema “No meio do caminho”: “ao

invés das pedras, ele [o pai] tinha versos. Tinha versos no caminho” (MÃE, 2014, p. 44). O verso no lugar das pedras pode significar o poder da palavra frente à realidade em sua capacidade de reconfigurar sentidos e trazer um novo olhar sobre os seres e as coisas. Mas o verso está no caminho como pedras. Portanto, se por um lado fazem desnudar a matéria, por outro, também podem causar tropeços. A vantagem dos versos sobre as pedras talvez seja a retirada da aparência de naturalidade sobre sua existência e, mais importante, a possibilidade de sua remoção por outras palavras. Semelhantes a deus, os homens podem criar pedras ou versos pelo artifício da palavra.

Assim, para as duas personagens que mais se debatem nessa construção de significações por meio das palavras, Halla e seu pai, a linguagem é a condição de vida e de morte, mais que isso, ela é o sopro que acende ou apaga o ser.

A poesia é a linguagem segundo a qual deus escreveu o mundo. Disse o meu pai. Nós não somos mais do que a carne do poema. Terrível ou belo, o poema pensa em nós como palavras ensanguentadas. Somos palavras muito específicas, com a terna capacidade da tragédia. A tragédia, para o poema, é apenas uma possibilidade. Como um humor momentâneo. Eu perguntei: posso chamar a vida de poema. E ele respondeu: podes chamar a vida de poema. (MÃE, 2014, p. 45)

Para o pai das gêmeas, podemos dizer, a vida é criada por intermédio da palavra. O mundo é a narrativa de deus. A palavra ou, talvez, o conjunto delas é deus, a capacidade infinda de criar. O homem dotado da palavra torna-se semelhante a deus na capacidade de (re)criar. Em um polo diferente, o Steindór e a tia de Halla esforçam-se pelos silêncios e pelo poder de dominar os outros. “O Steindór pensava como um gigante. Tinha um cérebro gigante. Eu [Halla] e o Einar pasmávamos” (MÃE, 2014, p. 43). O gigantismo do Steindór é sinônimo de seu poder frente aos membros daquela comunidade. É ele o diapasão do que seria lícito existir, o detentor da hegemonia capaz de autorizar e também desautorizar reações e modos de existir: “mediam-se [os moradores da cidade] pela reação do Steindór. Escutavam o que ele dizia para sentirem conforme dizia [...]” (MÃE, 2014, p. 66). A ética não estava em debate, mas era dada pelo olhar do chefe da comunidade. O líder usurpava a capacidade criativa dos outros. Ou, na descrição de Halla: “O Steindór [...] preponderava ao centro como uma figura monárquica, um objeto que mandasse em tudo” (MÃE, 2014, p. 75). A figura dele é incontestada entre os membros daquele lugar. A escala de comportamentos estava mediada por sua autoridade, que prevalecia como a de um rei. Ele não dá indícios de querer emancipar os desejos, as perguntas e as narrativas dos membros da comunidade. Prefere reunir apenas em seu lugar o poder que deveria ser distribuído entre várias posições.

Par romântico do ‘gigante’ Steindór, a tia de Halla tem também suas proporções superlativas: “[Ela] havia de estar a deitar fogo pela boca, tanto quanto o Hekla da última vez. Gorda, tombada de raiva como um dragão casmurro a conversar de igual com as montanhas” (MÃE, 2014, p. 43). Mesmo antes da chegada da mulher atemorizante à comunidade, sua imagem é anunciada como um perigo. Ela ameaça como a força de um vulcão ativo. A produção de sua boca – sua voz – é capaz de destruir com horror. O seu porte colossal, equiparável ao das montanhas, coloca-a em posição de completude ao gigante que exerce a autoridade naquele lugar solitariamente. Mais circunscrita em seu poder frente à comunidade, a tia de Halla desde o seu retorno à cidade exerce sua força de forma absoluta na casa dos pais das gêmeas: “a mulher urso construía suas convicções mais delirantes do mundo. Afirmava que as guerras mundiais não haviam existido. [...] Tinha opiniões sobre cada passagem da história longa da humanidade” (MÃE, 2014, p. 108). A existência de cada coisa, naquele lugar, há de passar pelo crivo da mulher que estabeleceu a sua autoridade também pela força de Steindór, seu noivo. O discurso dos outros só é autorizado diante do aval moral e lógico deles. Os essencialismos e as naturalizações não estão preocupados com o debate histórico, ético ou filosófico acerca de suas verdades frente à realidade. Mais importante é escamotear as ameaças tirando, pela força despótica de suas posições, o caráter de verdade dessas construções ameaçadoras.

Organizar narrativas sobre o já vivido está entre as potências do ser humano: é a possibilidade de elaborar que virtualmente concerne a todos os sujeitos. Apesar disso, existe um controle sobre aquilo que pode ascender ao todo da sociedade: a cultura cria e autoriza instituições e pessoas que agem como porta-vozes das certezas estabelecidas como verdades. Nas missas de domingo, em que as pessoas se reuniam na igreja, o Steindór “escolhia textos para ler. Pequenas histórias com moral. Ideias breves para as condutas que eram de inculcar no pouco povo. Haver um povo tão pouco implicava uma disciplina de rigor” (MÃE, 2014, p. 95). O objetivo não é fazer refletir ou dialogar, mas disciplinar moralmente as pessoas. As condutas são dirigidas segundo a vontade do líder, que vigia a todos. O Steindór molda as pessoas ao seu critério, uma vez que seu conselho sempre prevalece. Um *ethos* humano ‘tão pouco’ no ‘povo’ na medida em que suas capacidades de questionamento e de reflexão estão cerceadas pela “disciplina de rigor”. O tão pouco povo estava também despido de grandes partes de humanidade e revestido de comportamento maquinal.

Em *A desumanização*, o poder de Halla ou de seu pai não é medido pela coerência ou pela pertinência daquilo que eles falam, mas sim a partir de seus lugares. Em outro patamar, do lugar que ocupa Steindór, não se esmiúça o valor do que ele exprime: “as missas eram

encontros muito subjetivos, inventados pelo Steindór para manter as crenças e a guarda fundamental de deus” (MÃE, 2014, p. 93). Diferentemente de Gundmundur, o Steindór tem deus como um produto acabado que deve ser guardado no já explicitado sobre ele. Deus não é transformação, mas conservação. O lugar do Steindór o autoriza à verdade e ao controle da sociedade por meio de seu olhar. Aquilo que se difundia na comunidade é o que ele oferece e garante como sendo verdadeiro sem oportunidade de contraprova.

No romance em análise, deparamo-nos com uma narrativa diante da perda de um sujeito – Sigridur. Tenha-se em mente que aquilo que nos afeta subjetivamente é o que provoca a fala. Em consequência, se um objeto deixa de existir materialmente, sua carga afetiva não se esvai, mas provoca ainda mais por significações. Daí a dificuldade da perda, a dificuldade de abandonar os sentidos que esbarraram na morte e precisam de uma nova configuração. Assim, podemos nesse contexto assumir que a narrativa, além de formatar sentidos sobre o passado, pode ser também o produto de uma carga afetiva em busca de uma sublimação. Narrar é mover a experiência interna e pretérita para a exterioridade e para o presente. Nessa dinâmica, acaba por denunciar, ainda que involuntariamente, o valoramento que faz o sujeito que fala sobre outros seres, objetos e vivências que aparecem em sua narrativa. O valor não está no ser, no objeto ou na experiência, mas no sentido e no lugar que se atribui a eles pela palavra significante. Silenciar é, portanto, imobilizar, castrar a possibilidade de transfiguração do cenário, impedir o trânsito dos afetos e do próprio poder.

Se aqui podemos encontrar uma das possíveis interseções entre o tabu sobre o sexo da época vitoriana e a sanção atual sobre a morte, seria esta o receio da produção de novidades. Ambos, o sexo e a morte, são inegáveis possibilidades de mudança e de trânsito dos sentidos que ameaçam a hegemonia ou mesmo o horizonte tido como ideal. Isso na medida em que o sexo cria novas posições, alianças, relações, seres; enquanto que a morte, em outro polo, porém na mesma linha, traz a ruptura dessas construções. Contudo, saliente-se, essa interrupção é de uma ou de algumas possibilidades, nunca da potência como um todo. Tomado dessa maneira, o tabu sobre eles é uma sanção à criação, um esforço em transfigurar pela força a potência em atos determinados previamente. Uma busca por desnaturalizar aquilo que é tido como natural e esperado na cultura. Halla irrompe em três proibições públicas: o contato explícito com a morte, com o sexo e com a gravidez na puberdade. Mais ainda, em suas aproximações com os tabus, ela dá publicidade a eles: é o lembrete público da morte pela semelhança com a morta e pelo luto e, ao engravidar, é o exercício público do sexo e da sua sexualidade. Para a comunidade, sua presença é percebida como ameaça pela estranheza que apresenta uma relação tão direta com os tabus.

Ainda que a ideia de humanidade e de ser humano sejam uma demasia frente à natureza, conservamos uma série de semelhanças entre as organizações de comunidades humanas quando comparadas a de outros animais; estejam essas similitudes na construção das moradias, nas atribuições laborais ou no comportamento de dominação, só para citar alguns. No entanto, a complexidade da cultura em muito ultrapassou o modo puramente natural. Extrapolar e mudar em demasia são transgressões que, por seu turno, representam perigo à vida ou à continuidade dos modos de vida na cultura. Assim, os demasiados humanos ou aqueles que transgridam os limites culturais precisam de punição para que a lei seja preservada, para que o naturalizado funcione em todo seu poder. Romper os tabus, como faz Halla, precisa ser cerceado para que o acontecimento não se espalhe e desafie as interdições.

Uma das formas de se lidar com os que extrapolam os tabus é atribuir-lhes a estranheza e, então, desautorizar e punir a transgressão. O inquietante está interditado ao contato e mesmo ao livre trânsito de sua fala e de seu corpo. Segundo Freud (1996 [1919], p. 238), “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. Tanto a morte quanto o sexo são familiares à cultura, no entanto, como Freud acrescenta, o que retira a familiaridade e instaura o esquecimento sobre a coisa estranha é a repressão sobre ela (FREUD, 1996 [1919], p. 258). A repressão sobre o sexo e sobre a morte fez do contato explícito com eles uma estranheza ameaçadora. Halla traz à luz aquilo que, pela convenção social, deveria permanecer oculto: “a criança grávida, as nossas pessoas assim se referiam, vinha das aberrações quase sempre imaginárias dos fiordes. Não podia ser demasiado exposta ou discutida” (MÃE, 2014, p. 76). Embora seja conhecida a existência de adolescentes grávidas na faixa etária de Halla, a repressão sobre essa possibilidade faz dela inquietante às pessoas, faz dela uma transgressão às regras que precisa ser camuflada a fim de não incentivar tal prática na sociedade e nem suscitar incômodo.

Considerá-la estranha é um modo de desautorizar o seu lugar e a produção de sua fala. O estranho está controlado a fim de que sua transgressão não contamine as certezas impostas. Por sugestão do Steindór, Halla vai viver na igreja – exilada e vigiada por ele e pelos frequentadores das missas dominicais (MÃE, 2014, p. 88). Lá, Halla e Einar, seu namorado, eram “aberrações e apenas assustávamos o mundo, sobretudo legitimados pela piedade do Steindór, [...] [que destinava a eles] os restos de comida, o destino dos afazeres espirituais” (MÃE, 2014, p. 93). Os namorados que avançaram sobre os tabus estão numa espécie de prisão e de cemitério – um limbo –, em que expiam suas transgressões por meio da manutenção da igreja confundida com “afazeres espirituais”. Tornaram-se reféns do olhar e da piedade do Steindór, que reafirma a estranheza deles ao destinar-lhes as sobras. O líder os

mantém cativos pelo afeto explicitado, embora estrategicamente econômico, e pela influência em seus destinos. De sujeitos que exploraram as potencialidades da existência e de seus corpos, eles foram transfigurados em aberrações que precisavam ser vigiados e tolhidos.

Os moradores reafirmam através do olhar e das censuras sua condição estranha. Thurid diz a Halla: “tu lava-te, come, reflete sempre melhor acerca do que decides, fala menos, hás de envelhecer como todos nós, não é difícil, vais ver” (MÃE, 2014, p. 97). A gêmea viva precisa expurgar sua sujeira e se calar de acordo com os costumes e o modo de refletir em harmonia com o Steindór. É como se faltasse aos moradores caracteres ao olhar que os capacitem a atribuir a humanidade ao outro além do rigor e da disciplina propagada pelo líder do lugar: o que não se encaixa nos ditames ou não soa tal qual a convenção, os espanta. Então, é, como exposto no convite de Thurid, essencial envelhecer e, assim, se tornar igual a todos os membros amainados daquele lugar. Ser velho é ali equivalente à marca do pertencimento à manada e à igualdade entre eles. No início de sua narrativa e muitas vezes depois, Halla desvela: “não havia mais miúdos. Era tudo velho. A gente, os sonhos, os medos e as montanhas” (MÃE, 2014, p. 12). Não se trata de maturidade, mas de velhice. Esse é o estado daquele lugar, quase sinônimo de degradação. Nele está presente uma insustentabilidade, pois não havia renovação. Mesmo na contemporaneidade, os habitantes viviam na velhice dos costumes. Envelhecer com eles seria abrir mão da possibilidade de renovação e assumir o já posto sobre o todo e também acerca do que deveria ser para si. Essencial para aceitar a velhice e a igualdade estava o ditame de ‘falar menos’, pois com isso, viria a resignação ao estado das coisas envelhecidas.

"A clausura é a condição do ser para o mundo. A condição de clausura vale para a abertura infinita do finito: ela 'representa finitamente a infinidade'. Ela dá ao mundo a possibilidade de recomeçar em cada mônada [ou em cada sujeito]" (DELEUZE, 2012, p. 51). O ser alcança a individualidade pelo claustro que o próprio corpo representa. Com a potência da desdobra, da inovação pelos diferentes pontos de inflexão e pela elaboração de infindos pontos de vista sobre cada variação do mundo, o claustro é sempre desafiado e expandido. Por conseguinte, o lugar que o sujeito ocupa pode promover verdades de sua perspectiva. Aquele que não sente ou não pretende seguir os rigores dos manuais morais pode, então, reformular uma nova narrativa e expor a verdade da variação de sua posição no mundo. Ao não se encaixar nos rigores de seu lugar sobre temas como a morte, o luto e o sexo, em vez de seguir os ordenamentos familiares ou o conselho de Thurid, a gêmea sobrevivente busca uma nova forma de ser para o mundo, de um modo que lhe contemple os anseios e lhe sejam apaziguadas as angústias. Ao ocupar o lugar de sujeito, Halla de fato vive e oferece um

recomeço ao seu mundo. Entretanto, a expressão e o convite à novidade não são encarados de forma pacífica: o centro a empurra de volta às margens – a clausura. Em compensação, tendo efetuado seu resgate, ela pode da clausura de seu ser abrir-se do finito para o infinito: um recomeço.

O Steindór, fosse falando sobre a música de Bach ou sobre a conduta moral exemplar, tomava “a perfeição como engenharia, como uma disciplina de rigor” (MÃE, 2014, p. 98). Para ele, a ideia de humanidade perfeita estava intimamente relacionada à razão e à fixidez de ações. Os exemplos precisavam ser seguidos, a matemática era o paradigma humano. Como abrevia o narrador de “O espelho”, de Guimarães Rosa, “a espécie humana pelega para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente” (2001, p. 120-121). Enquanto o líder busca controlar e manter os hábitos, as pressões para que janelas se abram e novos prismas se escancarem vêm de outras fontes além de Halla. Thurid em sua loucura e, portanto, em sua fala já desautorizada, reconhecia outras formas que se combinavam à razão para enfim dar conta do humano:

Thurid barafustava, a desbaratar a nossa missa de conversa, porque o rigor era um conceito ridículo para o espírito, o indecifrável espírito que haveria de transgredir todas as regras e tudo quanto alguém algum dia julgou aprender e poder ensinar. Dizia que o engenho não se descasava da emoção. [...] As cores não se inventaram pelas luzes francesas e não serviam para reduções científicas. Elas servem para grandes aumentos interiores. Intensificações. Modos de virmos cá fora. Só assim se porá fim a uma humanidade daltônica. (MÃE, 2014, p. 98)

A contestação da velha mulher é barafustada, que seja esperneada, agitada e até com esforço de alguma violência de quem está sob um pesado jugo: o rigor matemático do Steindór. Reclama o humano para além do matemático: as cores ou a diversidade da existência que foge às regras e às classificações. Ela destaca que o conhecimento adquirido na cultura nunca é todo e que há muito além do já apreendido. Thurid reclama do isolamento da razão que para ela, em oposição ao Steindór, não é perfeita ou tampouco tem todas as respostas. Sua crítica vai além quando sugere que o mecanicismo da razão torna a visão e o próprio humano daltônicos, portanto insensíveis às nuances sobre diferentes modos de humanidade e incapazes de refletir sobre as pedras ou os versos no caminho. A razão pura impede o raciocínio e limita a condição de ser sujeito, ou mesmo a faculdade de reconhecer a humanidade no outro. Sozinha, a razão desumaniza e cria monstros. Como a mesma personagem complementa: “gente sem gente dentro” (MÃE, 2014, p. 98). A humanidade é uma condição subjetiva, atribuível pela linguagem e por discursos que autorizam o que é ser humano, pois, de outra forma, fosse um direito tácito ao indivíduo da espécie, não haveria

estranhos ou incompletos, mas sujeitos exercendo formas diferentes de humanidade. O Steindór, no entanto, calava a dúvida e acalmava a agitação entre as pessoas por ela suscitada, sugerindo “que se cantasse mais um poema” (MÃE, 2014, p. 98). Voltavam a repetir aquilo que ele previamente escolhia como limite moral e como rigor disciplinar. A possibilidade de reflexão pública é uma vez mais tolhida. Para o Steindór, o poema aparece como forma de amainar o dissídio em contraposição a Halla e ao seu pai que encontravam na poesia uma forma de alargamento de entendimentos.

Vale destacar que a igreja sem padre, de muitas formas já desautorizada, é mesmo profana em seus intentos moralizantes, mas ainda assim, seu poder de intimidar e de constranger permanece ativo pelo pensamento hegemônico que representa a tradição e legitima o Steindór. Ele é “o homem que instruíra a morte, o sábio de nossa terra” (MÃE, 2014, p. 88). Ainda que ele não pudesse representar grande coisa fora dali, naquela comunidade ele exerce o papel organizador. Seu poder vem do assombro que ele causa frente aos outros daquele local de um modo que a morte dos pensamentos e das reflexões era determinada por sua autoridade. Contudo, diz Halla, “entravámos na igreja e, por mais que se falasse e cantasse, sentíamos-nos sempre surdos” (MÃE, 2014, p. 26). Faltavam elementos humanizadores que falassem de modo a serem ouvidos, o medo apenas os apascentava. A surdez dava conta da impossibilidade de ouvir o anseio e as dificuldades do outro naquilo que se desencaixava das regras.

O sujeito é – por meio de uma série de constrições – encolhido: pelos arranjos maquínicos que o constroem e o animam; pelos discursos que circulam através dele; pelas linguagens que o ocupam; pelos desejos que o movem; pelos poderes que o saturam; e pelo tecido material que o amarra. (DOEL, 2001, p. 82)

O humano é uma produção material e imaterial: um organismo biológico e, também, uma máquina de força física e psíquica, além de ser permeado por narrativas que o localizam e o moldam no curso da história, na geografia e na função de seu lugar na sociedade; ainda tem desejos adquiridos e formatados pela subjetividade interna atrelada às suas experiências. É ato e é potência. Assim como as narrativas, o humano é montagem e desmontagem. Segundo Marcus Doel, “o sujeito é o contexto no qual ele é produzido: uma-obra-em-processo; uma-obra-como-processo” (2001, p. 83). Se a razão almeja ser toda e exata, o humano é sempre parte e mutável. Ser humano é devir, passar a sê-lo pelo exercício nunca acabado e sempre alargado. Uma obra que se processa em cada desejo, experiências e diálogos. O humano é criação.

Dias antes de atear fogo na casa do Steindór, Halla diz: “quando deus ficar feio vai derrubar-se do lugar longínquo onde se deita e tropeçar no nosso mundo tão violento quanto definitivo. Partiremos uns para cada bocado de fogo. Desaparecendo na combustão sumária da matéria” (MÃE, 2014, p. 133). Nesse momento, a crença de Halla é de que Deus sairá do silêncio sobre os acontecimentos a fim de explicar a violência do mundo ainda que seja com mais violência. A ela importava obter uma resposta nem que fosse para culpar a todos e apaziguá-los pela morte. No entanto, ela depara-se com mais silêncio de Deus e mais hostilidade dos vivos. Sente seu pai sem fulgor ao desistir de seus livros e poemas. Ganha-os de presente e os carrega consigo como se fosse o corpo jacente de seu pai (MÃE, 2014, p. 133; 134). Enquanto isso, vê a tia resplandecer como noiva plena em alegria tal qual “dona do mundo que já não era humano” (MÃE, 2014, p. 135). O poder despótico do Steindór e da mulher urso usurpava a vida anímica dos outros daquela comunidade. Só havia restos para os demais, como fica exposto na fala do Steindór quando indagado sobre se Halla iria ao seu casamento: “a menos morta estaria presente como uma criança qualquer. Calada igualmente, penteada” (MÃE, 2014, p. 138). Halla não compareceria como um sujeito vivo. Estaria presente tão somente pela força do parentesco com a noiva, mas deveria permanecer cerceada em sua fala e asseada em sua postura. Aí, então, ela parece perceber que Deus é silêncio e que o poder é ação, mais que isso, possibilidade de formatação de novas configurações.

Mais que silêncio, na imposição do Steindór, Deus era a própria escuridão: “tens de perceber que a escuridão é o lugar de deus. Aquilo que não vemos” (MÃE, 2014, p. 146). Um deus escondido era mais que tudo uma estratégia, pois, nessa condição, o Steindór gabaritava-se como porta-voz dele. O silêncio e as trevas eram a garantia de que ele não seria contestado em seus intentos e, ao mesmo tempo, diante da escuridão, poderia modelar seu poder. Halla emancipa-se definitivamente ao lançar fogo sobre aqueles que ocupavam o centro de forma avara. Ela lança a luz que esperava que viesse de Deus sobre a obscuridade que aquela casa representava. Não por acaso, toma um dos poemas de seu pai “uma só folha, um poema único, sem cópia, irrepitível” (MÃE, 2014, p. 150). Fez dele sua flecha e com ela acende o fogo que queimará a casa do Steindór e de sua esposa, a tia de Halla. Segundo o relato da gêmea (MÃE, 2014, p. 150), as chamas sobre a casa eram como uma reclamação pela chegada do dia e, portanto, da luz sobre aquele lugar.

A gêmea enfim vive ao lançar a narrativa, seu próprio relato que nos chega, que problematizará o centro pela exposição de sua configuração. Desse modo, ela emancipa-se. “Havia feito um cálculo de cada acontecimento” (MÃE, 2014, p. 150). Seu objetivo é transformar a estrutura e a paisagem: “era gêmea da morte” (MÃE, 2014, p. 151). Da morte

comuta-se a vida: contíguas. O poder do centro liberto daqueles que exerciam a hegemonia de forma ilegítima abre a possibilidade de uma nova distribuição. Os pais, metaforicamente mortos pela influência da tia, teriam a chance de voltar a viver. Halla, nesse momento, privilegia o lugar do humano frente ao de Deus. Ela toma para si o poder do fogo que pune os culpados. Assume o poder tanto de Deus como o ódio do fogo vindo dos mal mortos tal como diziam que ela era. Nessas ações, ela emancipa-se do anseio pela voz de Deus e assume com as palavras o poder de criar:

Olhei o mundo como palavras. Podia estar apenas passando pelas mais brancas, as mais vazias e longas. Haveriam de acabar. Eu disse: árvore. Embora não estivesse ali nenhuma. Eu disse árvore e foi como se descobrisse seu segredo. Os fantasmas recuaram e o caminho era só vento e o frio de costume. Não temia as raposas. Sentia-me igual a elas. (MÃE, 2014, p. 151)

Em sua narrativa, Halla expõe o desejo dela e de Sigridur e, posteriormente, de Einar de fugirem daquele lugar para se livrarem do seu peso. Ao queimar os que exerciam o controle do centro de forma despótica, ela liberta a si. Halla não mais foge, mas abandona conscientemente aquele espaço onde não cabem as ambições e a consciência sobre as coisas. Ela percebe que a narrativa emoldura a realidade e libera os seus segredos. As artimanhas das raposas podem ser evitadas ou mesmo reconfiguradas – problematizadas – ao se reconhecer como uma delas. Aqui, cabe-nos trazer uma citação de Deleuze e de Félix Guattari acerca de seus comentários sobre o *Homem dos lobos*, de Freud:

O que é importante no devir-lobo é a posição de massa e, primeiramente, a posição do próprio sujeito em relação à matilha, em relação à multiplicidade-lobo, a maneira dele aí entrar ou não, a distância a que ele se mantém, a maneira que ele tem de ligar-se ou não à multiplicidade (2011 [1980], p. 55).

Qualquer que seja o canídeo – raposas ou lobos – que ameace ou mesmo que se deseje aparentar, importa o devir – a construção – e as posições assumidas: estar na matilha ou se afastar dela; aproximar-se pela semelhança ou insistir na diferença. A questão é dupla: de inflexão e de ponto de vista. Só consegue sustentar-se como sujeito e decidir a qual (o)posição associar-se aquele que olhou para si e conseguiu assumir a condição de sujeito (sempre em acontecimento e em devir) por meio de um ponto de vista, ou mais precisamente, de uma montagem de muitos deles. Narrar é o que monta cada sujeito em sua história e, potencialmente, pode humanizar e emancipar a cada um.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Os mortos podem ser só um instrumento da morte. Como se existissem para aumentar o reino terrível que habitam” (MÃE, 2014, p. 28). Essa hipótese elaborada por Halla, em nossa leitura, confirma-se. Não como uma vida anímica após a morte que influencie os vivos ou, tampouco, com o contato direto com os mortos, mas pela via da metáfora e de seus espelhamentos. A morte desdobra-se pela palavra relacionada ao morto nas narrativas dos vivos. Para aqueles destituídos da possibilidade de elaborar uma narrativa que os defenda das comutações com os sentidos da morte, o morto acaba por emprestar – pela via da metáfora – sua condição. Halla encontra-se despida de sua humanidade pelo desprestígio de sua presença por conta da associação à imagem de sua irmã Sigridur e, posteriormente, graças ao contato com outros tabus além da morte: sexo, gravidez precoce, sujeitos estranhos.

Elaborar uma nova configuração da realidade cindida pela perda de um objeto exige negociações entre o passado e o presente, a fim de, nesse entre-lugar, eclodir uma nova acomodação para os sobreviventes. No entanto, dadas as interdições provenientes dos tabus sobre a morte, o trabalho do luto feito por Halla, pelo entremeio, tem ainda mais dificuldades para sua passagem. Fica evidenciada a necessidade de empatia do outro para que o sujeito fragilizado pela perda possa movimentar suas representações subjetivas de modo a remodelar o acontecimento por intermédio de narrativas.

Com o advento da perda, os espelhos ganham uma dimensão de busca por identificações da realidade. O outro passa a ser o espelho de si, o diapasão para a construção de uma nova existência. Entretanto, dada a multiplicidade de espelhos, as identificações podem ser enganosas por sua aparência exterior e causar, desse modo, ainda mais perdas. Nesse contexto de morte, para Halla, a empatia do outro aponta para novas possibilidades de ligações que ultrapassem as características externas. Um mergulho em sua própria subjetividade em busca da descoberta de seu desejo. Isso, porém, somente depois de experimentar identificações que a religam à vida, proporcionadas por Einar e pela confluência de suas experiências.

É a religação com a vida através da fala e do desejo implícito que faz Halla mergulhar na inflexão para elaborar a diferença por outro ponto de vista: o da variação sobre o mesmo acontecimento. A narrativa que Halla constrói para ressignificar o já vivido faz desdobrar uma nova vida para si. Seu relato é a constatação empírica de sua condição de sujeito que debate diante da diferença sem buscar essencialismos, mas um olhar individuante para cada nova situação de sua trajetória. Ela ainda atende ao anseio que identificou em seu pai quando ele lhe entregou seus livros e poemas: “queria proteger contra o esquecimento. A maior

vulnerabilidade do humano, a contingência de não lembrar e de não ser lembrado” (MÃE, 2014, p. 134). Dessa maneira, vemos uma das razões inscritas em Halla que a levam a escrever e que a encaminham para esse modo elevado de sublimação: seu pai, Gundmundur. Conforme anteriormente destacado, ele era um poeta que depositava uma crença plena no poder e na força de gênese que as palavras podiam conjurar quando arquitetadas em prol de sentidos. Ao vê-lo desencantado da vida em sua tristeza e quase silêncio impostos pela chegada da tia, Halla toma para si o “corpo” de seu pai e vê, na lembrança de sua história, sua sobrevivência. Ao elaborar sua narrativa, ela desmonta a possibilidade de esquecimento pleno sobre sua história e também a de seu pai. Halla deixa, assim, a lembrança menos vulnerável à contingência do esquecimento. Ao mesmo tempo, ela retoma algo da Coisa quando narra sua experiência de quase morte e, nesse ínterim, vai de uma culpa por sobreviver a um espaço de enfretamento da realidade dolorosa. Faz isso por criar a responsabilidade sobre seus caminhos. Esquece o silêncio de deus e dos outros para assumir a voz da criação pelas palavras.

Embora a narrativa não possa tudo, ela é o possível dentro da experiência com a linguagem. Ela é a forma de pensar o passado e atribuir a ele um panorama que não seja estanque. A produção de narrativas é um modo de inflexão para que o ser desdobre-se em sujeito capaz de elaborar diferentes pontos de vista sobre um mesmo acontecimento. Não se trata simplesmente de uma Babilônia de versões, porém de uma forma de confrontação diante das hegemonias e dos essencialismos. Um modo de devir e, com isso, construir diferentes formas de ser humano. Assim, a questão da parcialidade e da diferença pode ser contestada sem visar um apagamento delas, mas a fim de demonstrar que elas são fundamentos dos sujeitos: nenhum completo, tampouco iguais. O estranho passa a ser, então, denúncia de um olhar hegemônico que lhe atribui à condição marginal. Portanto, mais próprio seria considerá-lo demasiadamente humano frente ao modelo.

Em sua trajetória com Einar, Halla encara o medo do contato com o inquietante que ele representa. Por conseguinte, ela percebe a humanidade nele e, somente mais tarde, consegue se aperceber sobre a construção do estranho:

as pessoas calavam muito mais do que poderíamos esperar. Estavam acostumadas a calar e o Einar era um segredo de todos, até dele mesmo que, baralhado da cabeça, trocava a sua história com a dos outros, e trocava o medo com o que estava por vir quando o medo dizia respeito ao que já passara. (MÃE, 2014, p. 140)

O silêncio era a cumplicidade e a submissão ao poder hegemônico do Steindór. Einar perdeu a humanidade pelo silêncio imposto diante do assassinato do pai e pela convivência dos outros. Ele não tinha história, não podia pensar e reconstruir o seu passado. Somente ao lembrar algo da Coisa, ele retoma sua própria existência. O beijo do Steindór faz emergir a traição pregressa. Halla surpreende-se de que o silêncio de deus é acompanhado pelo mais abjeto silêncio das pessoas. A partir de então, ela parece dar-se conta do poder modelável das palavras ao acalmar Einar: “não te assustes. São palavras. São só palavras. São como as palavras de um poema, apenas um poema, não te deve assustar” (MÃE, 2014, p. 143). Ela já não recorre ao medo, não recorre a deus e nem acredita no auxílio dos outros. Ela posiciona-se no lugar do poder da criatividade – o poeta. Conforme o seu pai havia lhe ensinado (MÃE, 2014, p. 45), o poema pode ser tragédia ou beleza. A possibilidade está aberta. Vale a capacidade de montar as palavras pelo exercício de inflexão, tendo-se em vista que o devir é a condição do humano e da própria existência. Aquele que não se assusta, entretanto encara o poema, igualou-se a deus que editou o mundo através desse instrumento.

A narrativa de Halla é sua forma de sublimar a angústia que lhe aflige por vários caminhos: o silêncio. O silêncio da morte de Sigridur, o silenciamento tácito que lhe é imposto, o emudecimento em que seus pais se encerram. Ao recontar seu passado, ela promove “uma coisa de ouvir, contra o silêncio insuportável” (MÃE, 2014, p. 145). Dessa maneira, ela escapou dos engodos e das armadilhas do Steindór que cativaram Einar. A mais importante delas foi construir uma história diferente da estratégia do líder: “entre o antes e o agora sobrava nada. Como se a biografia de alguém houvesse de ser apenas a data de nascimento e o exato segundo que se encontra a viver. [...] O Steindór insistia. Respirar era o bastante para valer a pena” (MÃE, 2014, p. 147). Halla vai além do claustro ao expandi-lo pela narrativa. Ela enxerga o passado como um constructo do sujeito: cada palavra do poema revela parte da composição. Entre o antes e o agora, há o pensamento sobre cada acontecimento. Para o Steindór, em sua estratégia de dominação, o sujeito está despido de história, de desejo, da possibilidade de devir: basta respirar.

Ao revoltar-se contra o panorama de frieza e de silêncios, Halla escolhe o que a havia aquecido das tristezas para incendiar a casa do Steindór e de sua tia: um poema de seu pai. Em meio ao gelo e à escuridão da noite, ela queima os que controlavam despoticamente aquele lugar. Em sua narrativa, ela encara os diferentes níveis de morte como forma de remontar o seu passado. Assume o poder de editar a verdade por intermédio da palavra.

**REFERÊNCIAS:****CORPUS:**

MÃE, Valter Hugo. *A desumanização*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

**OUTRAS OBRAS DO AUTOR:**

MÃE, Valter Hugo. *o nosso reino*. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. *o remorso de baltazar serapião*. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. *o apocalipse dos trabalhadores*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

\_\_\_\_\_. *a máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. *O filho de mil homens*: São Paulo: Cosac Naify, 2012.

**FORTUNA CRÍTICA:**

AFONSO, Rosemary Gonçalo. Máquina de fazer espanhóis, de Walter Hugo Mãe: qualquer discurso pode ser autoritário. *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, Duque de Caxias, v. 9, n. 33, 2010. Disponível em:

<<http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/reihm/article/view/1186/709>>. Acesso em: 18 abr. 2015.

ARRUDA, Joilson Mendes. *O sociológico e o insólito em o remorso de Baltazar Serapião, de Valter Hugo Mãe*. 2013. 69 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2013.

CARREIRA, Shirley de Souza G. O mundo em minúsculas: uma leitura de “A máquina de fazer espanhóis”. *Revista do Programa de Pós-graduação em Letras - Letras*, Santa Maria, v. 22, n. 45, jul./dez. 2012, p. 265-275. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/12218/7612>>. Acesso em: 16 abr. 2015.

CASTRO, Maria Leonor P. O. *Figurações da velhice nos romances Em Nome da Terra e a máquina de fazer espanhóis*. 2013. 132 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Universidade Católica Portuguesa, Braga, 2013.

FIGUEIREDO, Annie Tarsis M. *Remorso e ressentimento tecidos em A máquina de fazer espanhóis, de Valter Hugo Mãe* [trabalho de conclusão de curso]. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba. Curso de Licenciatura em Letras, 2014

FORLI, Cristina Arena. O reino de Benjamim por um olhar pós-colonial. *Revista Nau Literária: crítica e teoria de literaturas*, Porto Alegre, v. 10, n. 02, jul/dez 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/50127/32636>>. Acesso em: 18 abr. 2015.

MARQUES, Carlos M. S. “*Deus, Pátria e Família*” na literatura da pós-modernidade: uma abordagem de *o nosso reino* de valter hugo mãe. 2009. 142 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses Multidisciplinares) – Departamento de Humanidades, Universidade Aberta, Lisboa, 2009.

RAPOSO, Leila; RODRIGUES, Inara. A máquina de fazer espanhóis: sentidos críticos da história portuguesa no resgate da memória. *MOARA – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, n. 41, 2014, p. 90-104. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/viewFile/1960/2343>>. Acesso em: 16 abr. 2015.

RODRIGUES, Sonia Maria. *o remorso de baltazar serapião: uma escrita de ruptura*. 2012. 192 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2013.

### **APORTE TEÓRICO:**

ABREU, Maria Fernanda de. Tão reais! a morte e a mãe: de Pedro Páramo (Juan Rulfo) a *Volver* (Pedro Almodóvar). In.: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 163-176.

AGAMBEN, Giorgio. O objeto perdido. In.: *Estâncias – a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007 [1979]. p. 43-47.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Saraiva de Bolso, 2012 [1977].

ARISTÓTELES. *Metafísica*: ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. Tradução de Marcelo Perine. v.2. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

ASSIS, Machado de. O espelho. In.: *Papéis avulsos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011 [1882]. p. 208-220.

BHABHA, Homi. Da mímica e do homem: a ambivalência do discurso colonial. In.: *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013 [1998]. p. 145-155.

\_\_\_\_\_. Como o novo entra no mundo: o espaço pós-moderno, os tempos pós-coloniais e as provações da tradução cultural. In.: *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013 [1998]. p. 335-372.

BÍBLIA, N.T. Romanos. In.: *Bíblia Shedd*. Português. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Vida Nova; Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1997. p. 1582-1605.

BLANCHOT, Maurice. A obra e a fala errante. In.: *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011 [1955]. p. 47-52.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009 [2007].

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 2012 [1988].

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006 [1968].

DELEUZE, G.; GUATTARI, Félix. 1914 – Um só ou vários lobos? In.: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. I*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011 [1980]. p. 51-67.

DERRIDA, Jacques. Em nome da revolução, a dupla barricada (impura, “impura impura história de fantasmas”). In.: *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994 [1993]. p. 131-168.

DEVECHI, Catia; TREVISAN, Amarildo. Sobre a proximidade do senso comum nas pesquisas qualitativas em educação: positividade ou simples decadência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 43, Abril de 2010. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S141324782010000100010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141324782010000100010&lng=en&nrm=iso)>, acesso em 25/08/2013.

DOEL, Marcus. Corpos sem órgãos: esquizoanálise e desconstrução. In.: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. p. 77-110.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução de Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora Unesp, 2011 [2000].

ECO, Umberto. *Sobre espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989 [1985].

PIMENTA, Jorge Filho. Memória, verdade: saber fazer com os restos. *Revista Bravo*. São Paulo, n. 199, mar 2015, p. 48-50.

FOUCAULT, Michel. Genealogia e poder. In.: *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2011[1979]. p. 167-178.

FREUD, Sigmund. (1915) Reflexões para os tempos de guerra e morte. II. Nossa atitude para com a morte. In: *Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira, v. XIV*. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1915]. p. 282-309.

\_\_\_\_\_. (1917) Luto e melancolia. In: *Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira, v. XIV*. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1917]. p. 243-263.

\_\_\_\_\_. (1919) O estranho. In: *Obras psicológicas completas: Edição Standard Brasileira, v. XVII*. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1919]. p. 235-273.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Fausto Castilho. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006 [1927].

HOUAISS, Antônio et al. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise, 1959-1960*. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008 [1986].

\_\_\_\_\_. *O seminário, livro 23: o sinthoma, 1975-1976*. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007 [2005].

\_\_\_\_\_. (1953) Função e campo da fala e da linguagem em psicanálise. In.: *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998 [1953]. p. 238-324.

LAURENT, Éric. *O trauma, generalizado e singular*. Tradução de Cristina Drummond. Disponível em: <[http://www.encontrocampofreudiano.org.br/2014/02/o-trauma-generalizado-e-singular\\_9241.html](http://www.encontrocampofreudiano.org.br/2014/02/o-trauma-generalizado-e-singular_9241.html)>. Acesso em: 30 out. 2015. s.p.

MACÊDO, Lucíola Freitas de. *Primo Levi: a escrita do trauma*. Rio de Janeiro: Subversos, 2014.

\_\_\_\_\_. O testemunho, entre o poético e o político. *Revista Bravo*. São Paulo, n. 199, mar 2015, p. 36-39.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Tradução de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011 [1846].

PLATÃO. *Crátilo*. Tradução de Luciano Ferreira de Souza. USP: São Paulo, 2010.

RANK, Otto. *O duplo*. Tradução de Erica Sofia Luisa Foerthmann Schultz et al. Porto Alegre: Dublinense, 2013 [1925].

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa – tomo III*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1997 [1985].

ROSA, João Guimarães. O espelho. In.: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001 [1962]. p. 119-128.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008 [1976].

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Reescrevendo o labirinto. In.: SANTOS, J.; GOMES, C.; CARDOSO, A. (Org.). *Sombras do mal na literatura*. Macéio: EDUFAL, 2011. p. 67-88.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Do efeito ao afeto: os caminhos do realismo performático. In.: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Org.). *Novos realismos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 133-146.

SCHOPENHAUER, Arthur. Metafísica da morte. In.: *Metafísica do amor, metafísica da morte*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 57-140.

SEVERINO, Antônio J. Teoria e prática científica. In.: *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2007. p. 99-126.

TEIXEIRA, Antonio. A escrita do trauma ou o testemunho do “sem porquê”. *Revista Bravo*. São Paulo, n. 199, mar. 2015, p. 36-39.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010 [2007].

VELOSO, Caetano. (1979) *Louco por você*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/caetano-veloso/louco-por-voce.html>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

VIEIRA, Marcus André. O trauma subjetivo. *Revista Psico*. Porto Alegre, v. 39, n. 4, out./dez. 2008. p. 509-513. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/revistapsico/ojs/index.php/revistapsico/article/view/2045/3842>>. Acesso em: 28 out. 2015.

\_\_\_\_\_. Furos. *Viso – Cadernos de Estética Aplicada*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, jan./abr. 2007. s.p. Disponível em: <<http://revistavisos.com.br/visArtigo.asp?sArti=1>>. Acesso em: 30 out. 2015.

WAGNER, Jay. *A invenção da cultura*. Tradução de Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010 [1975].

ZUMTHOR, Paul. A palavra fundadora. In.: *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993 [1987]. p. 75-95.