



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE EDUCAÇÃO (FE)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA (PPGP)**

ADOLFO JOSÉ DE SOUZA ANDRÉ

**METÁFORAS DA MELANCOLIA NA FICCIONALIZAÇÃO
ROMANESCA DE NICOLE KRAUSS**

**GOIÂNIA
2025**

Processo: 23070.062857/2025-51
Documento: 5838199



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☒ Dissertação ☐ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

ADOLFO JOSÉ DE SOUZA ANDRÉ

3. Título do trabalho

Metáforas da melancolia na ficcionalização romanesca de Nicole Krauss

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Adolfo José De Souza André, Usuário Externo**, em 05/12/2025, às 13:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Domenico Uhng Hur, Professor do Magistério Superior**, em 08/12/2025, às 17:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5838199** e o código CRC **F536AB25**.

ADOLFO JOSÉ DE SOUZA ANDRÉ

Metáforas da melancolia na ficcionalização romanesca de Nicole Krauss

Dissertação de mestrado apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia – Mestrado, da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Psicologia, na área de concentração em Psicologia, linha de pesquisa Processos Psicossociais e Educacionais, sob orientação do Prof. Dr. Domenico Uhng Hur

GOIÂNIA
2025

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Adolfo José de Souza André

Metáforas da melancolia na ficcionalização romanesca de Nicole Krauss

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de Mestre em Psicologia, na área de concentração em Psicologia, linha de pesquisa Processos Psicossociais e Educacionais, sob orientação do Prof. Dr. Domenico Uhng Hur.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Domenico Uhng Hur - (Orientador)
Faculdade de Educação – Universidade Federal de Goiás (UFG)

Prof. Dr. Paulo Alberto da Silva Sales - (Membro Titular)
IF GOIANO / UFG – Goiânia

Prof.^a Dr.^a Priscilla Melo Ribeiro de Lima - (Membro Titular)
Faculdade de Educação – Universidade Federal de Goiás (UFG)

Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto - (Membro Suplente)
POSLLI – Universidade Estadual de Goiás (UEG)

Prof.^a Dr.^a Leda Mendes Pinheiro Gimbo – (Membro Suplente)
Faculdade de Educação – Universidade Federal de Goiás (UFG)

Goiânia, Dezembro de 2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

André, Adolfo José de Souza
Metáforas da Melancolia na Ficcionalização Romanesca de Nicole
Krauss [Manuscrito]: / / Adolfo José de Souza André. - 2025.
156 f.: 2025

Orientador: Prof. Dr. Domenico Uhng Hur
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Educação (FE), Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Goiânia, 2025.
Anexo.

1. Melancolia, 2. Psicanálise, 3. Literatura.

I. Hur, Domenico Uhng, orient. II. Título.

CDU 159.9

Processo: 23070.062857/2025-51 Documento: 5838161



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata Nº 54 da sessão de Defesa de Dissertação de **ADOLFO JOSÉ DE SOUZA ANDRÉ** que confere o título de **Mestre em Psicologia** pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás-PPGP/FE/UFG, na *área de concentração em Psicologia*.

Aos **três dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e cinco (03/12/2025)**, a partir das **15:00h**, nas dependências da Faculdade de Educação da UFG, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada **"Metáforas da melancolia na ficcionalização romanesca de Nicole Krauss"**. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador Prof. Dr. **Domenico Uhng Hur** (PPGP/FE/UFG), doutor em **Psicologia Social** pela USP, com a participação dos demais integrantes da Banca Examinadora: Prof. Dr. **Paulo Alberto da Silva Sales** (IFG), doutor em **Letras** pela UFG - integrante titular externo e Profª. Drª. **Priscilla Melo Ribeiro de Lima** (PPGP/FE/UFG), doutora em **Psicologia Clínica e Cultura** pela UnB - integrante titular interna. Durante a arguição os integrantes da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus integrantes. Proclamados os resultados pelo Prof. Dr. Domenico Uhng Hur, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Integrantes da Banca Examinadora, aos três dias do mês de dezembro de dois mil e vinte e cinco.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Domenico Uhng Hur

Prof. Dr. Paulo Alberto da Silva Sales

Profª. Drª. Priscilla Melo Ribeiro de Lima

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Adolfo José De Souza André**, **Usuário Externo**, em 05/12/2025, às 13:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Domenico Uhng Hur**, **Professor do Magistério Superior**, em 08/12/2025, às 17:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Priscilla Melo Ribeiro De Lima**, **Professora do Magistério Superior**, em 08/12/2025, às 21:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Alberto da Silva Sales**, **Usuário Externo**, em 09/12/2025, às 10:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5838161** e o código CRC **0021C994**.

Referência: Processo nº 23070.062857/2025-51

SEI nº 5838161

Dedicado aos meus filhos, Ana Catarina de Souza André
e Adolfo José de Souza André Filho.
Meus maiores presentes. Minha vida renovada, ampliada.
Meu propósito diário e motivação contínua.
Metáforas que me ressignificam enquanto pai e ser humano.

Agradecimentos

Agradeço à minha esposa, Ana Carolina de Souza André, pela paciência, apoio e compreensão nesse período em que tive de me dedicar ao estudo e composição desta dissertação.

Agradeço ao meu orientador, professor Dr. Domenico Uhng Hur, pela orientação, sugestões e importantes orientações para a realização desta dissertação.

Agradeço à professora Dra. Priscilla Melo Ribeiro de Lima, pelas importantes contribuições de leitura e de crítica.

Agradeço ao professor Dr. Paulo Alberto da Silva Sales, pela disponibilidade de participação da banca e leitura atenta.

Resumo

A presente dissertação objetiva analisar duas narrativas escritas por Nicole Krauss, “Buracos para nadar”, presente no romance *A memória de nossas memórias* (2012) e *Floresta escura* (2018) com o intuito de discutir os recursos metafóricos presentes nas narrativas em suas abordagens do tema da melancolia. A melancolia é tema do ensaio “Luto e melancolia”, publicado em 1917 por Sigmund Freud, onde ele propõe ser a melancolia uma reação de perda objetual, embora o eu melancólico se identifique com aquilo que perdeu. É nesse processo de identificação com o objeto perdido, que a literatura utiliza a metáfora como forma de apresentar um novo significado para a melancolia. Considerando o sentimento de perda, que é uma constante para o melancólico, Krauss cria imagens que ressignificam o objeto perdido, as metáforas do buraco, que representa um mundo esvaziado de sentido, e do hotel, que significa a inibição criativa. Para a discussão teórica da melancolia, utiliza-se o ensaio “Luto e melancolia”, de Freud (1917/2010a) e seus comentadores como base teórica para se compreender como o sujeito melancólico lida com situações de perda. Com isso, conclui-se que, nas narrativas de Nicole Krauss, a melancolia é caracterizada como uma reação psicológica das protagonistas frente a experiência de perda e de sentimento de vazio, e que a estratégia literária da autora é configurá-la como metáforas. Como método, são enfatizados, nesta dissertação, a teoria freudiana da melancolia, além de outros estudos de Freud sobre o trauma, a inibição e o *unheimlich* e suas relações com a melancolia. Assim, utiliza-se tanto a teoria freudiana da melancolia quanto outros desdobramentos que estão relacionados, para analisar a abordagem de Nicole Krauss sobre esse tema e seu processo de criação de metáforas.

Palavras-chave: Melancolia. Psicanálise. Literatura. Trauma. Desamparo. Nostalgia.

Abstract

This thesis aims to analyze two narratives written by Nicole Krauss, “Swimming Holes” present in the novel *Great House* (2012), and *Forest Dark* (2018), in order to discuss the metaphorical resources present in the narratives in their approaches to the theme of melancholy. Melancholy is the subject of the essay “Mourning and Melancholia”, published in 1917 by Sigmund Freud, where he proposes that melancholy is a reaction to object loss, although the melancholic self identifies with what it has lost. And it is in this process of identification with the lost object that literature uses metaphor as a way to present a new meaning for melancholy. Considering the feeling of loss, which is a constant for the melancholic, Krauss creates images that give new meaning to the lost object: the metaphors of the hole, which represents a world emptied of meaning, and the hotel, which signifies creative inhibition. For the theoretical discussion of melancholia, Freud’s essay “Mourning and Melancholia” (1917/2010a) and its commentators are used as a theoretical basis to understand how the melancholic subject deals with situations of loss. Thus, it is concluded that, in Nicole Krauss’s narratives, melancholia is characterized as a psychological reaction of the protagonists to the experience of loss and a feeling of emptiness, and that the author’s literary strategy is to configure it as metaphors. As a method, this thesis emphasizes Freud’s theory of melancholia, as well as other studies by Freud on trauma, inhibition, and the *unheimlich* and their relationship to melancholia. Thus, both Freud’s theory of melancholia and other related developments are used to analyze Nicole Krauss’s approach to this theme and her process of creating metaphors.

Keywords: Melancholy. Psychoanalysis. Literature. Trauma. Helplessness. Nostalgia.

SUMÁRIO

Introdução.....	12
A psicanálise e a sua relação com a literatura: percurso metodológico	17
Capítulo 1. Afinal, o que é melancolia?	26
1.1 A melancolia na história clássica. Do conceito de doença à metáfora iconográfica	28
1.2 Abordagens da melancolia na psiquiatria e na neurologia	38
1.3 A melancolia como tema na literatura	43
1.4 Psicanálise, literatura e suas abordagens da melancolia	50
1.4.1 Freud e a teoria da perda objetal	52
1.4.2 As contribuições de Karl Abraham	62
1.4.3 As Contribuições de Julia Kristeva	65
1.5 Metáforas da melancolia na literatura	67
Capítulo 2. O “buraco” como metáfora melancólica	73
2.1 “Buracos para nadar”: A melancolia como metáfora das perdas afetivas	78
2.2 Traduzindo o intraduzível. Solidão e trauma em “Buracos para nadar”	92
Capítulo 3. O hotel como metáfora melancólica	113
3.1 Uma arquitetura da melancolia	114
3.2 Inibição e inquietante estranheza em <i>Floresta escura</i>	128
Considerações Finais	142
Referências	150
Anexo A	155
Anexo B	156

INTRODUÇÃO

A melancolia é um tema que parece despertar o interesse de estudiosos desde a Antiguidade. Tema de estudo de filósofos, como foi Aristóteles (348-322 a. C.), que em “Problema XXX”, associou a doença à propensão artística, a melancolia tem sido analisada, discutida, debatida e “compreendida” com o passar dos séculos por uma variedade de investigadores de diversas áreas. Desde autores medievais, como Marsílio Ficino (1433-1499), em *De vita triplice*, até renascentistas, como Robert Burton (1570-1640), autor de *Anatomia da melancolia*, a doença da bile negra (também conhecida por acídia), por séculos, ocupou o imaginário ocidental e foi tema de vários ensaios, alguns deles mencionados nesta dissertação.

Entretanto, é com a instauração da psiquiatria, no século XIX, que a melancolia passou a ser submetida a diversas terminologias com a compreensão de que se deveria inscrevê-la numa nosografia, dominada pela divisão entre psicose e neurose, quer dizer, a melancolia já não era mais considerada uma doença vinculada à propensão artística. Jean-Etienne Esquirol (1772-1840), por exemplo, chamou-a de lipemania. Jean-Pierre Falret (1794-1870) nomeou-a de loucura circular, sendo, desta forma, “aproximada” da mania. Já Emil Kraepelin (1856-1926) a integrou “à loucura maníaco-depressiva, fundindo-se à psicose maníaco-depressiva” (Roudinesco & Plon, 1998, p. 506).

Na virada do século XIX e início do século XX, dois importantes psicanalistas foram fundamentais para o avanço do estudo da melancolia: Karl Abraham (1877-1925), que apresentou um trabalho sobre melancolia no Congresso de Weimar, em 1911 e Sigmund Freud (1856-1939), que escreveu, em 1917, o ensaio “Luto e melancolia”. Neste ensaio, a melancolia se tornou a forma patológica do luto, pois, “[e]nquanto o sujeito, no trabalho do luto, consegue desligar-se progressivamente do objeto perdido, na melancolia, ao contrário, ele se supõe culpado pela morte ocorrida, nega-a e se julga possuído pelo morto ou pela doença que acarretou a morte” (Roudinesco & Plon, 1998, p. 507). Além disso, o eu melancólico se identifica com o objeto perdido.

É inegável a importante contribuição freudiana para o estudo do que vem a ser a melancolia, associada à perda e à dor de existir. Inclusive, esta dissertação objetiva compreender como a literatura utiliza metáforas para ressignificar a melancolia, no que tange à sensação de tristeza profunda e duradoura, pois Freud, no referido ensaio, desenvolveu um

modelo metapsicológico de compreensão da melancolia a partir do luto, enfatizando que ambas são experiências de perda, porém, com reações diferentes, sendo a melancolia uma tristeza profunda que se prolonga.

A melancolia, analisada como metáfora, nesta dissertação, contempla o sentimento de tristeza profunda e a dor nutrida pela experiência da perda. As metáforas apresentadas e desenvolvidas nas narrativas deslocam conflitos internos de seus protagonistas. Elas condensam símbolos que a literatura procura ressignificá-los pelo uso de figuras de linguagem que produzem sentidos figurados por meio de comparações. Quer dizer, a literatura utiliza metáforas para falar das experiências de perda que afetam o comportamento dos protagonistas e influenciam a forma como eles agem.

A melancolia é um assunto bastante recorrente na literatura. Luís Costa Lima (2017, p. 16) explica que este tema encontra o seu *locus* por excelência na literatura, na expressão verbal artística. A literatura, constantemente, aborda este tema. E isso tem sido uma constante desde menções aos episódios mitológicos, como a trajetória de Belerofonte, presente na *Iliada*, de Homero até as narrativas publicadas no século XXI e escolhidas para a análise desta dissertação: *A memória de nossas memórias* (2012), especificamente “Buracos para nadar” e *Floresta escura* (2018), especificamente a história de Nicole. Os dois livros foram escritos pela estadunidense Nicole Krauss. As histórias apresentam uma tendência em comum, estabelecendo uma conexão: a forma como a melancolia é ressignificada, pelo uso da metáfora.

Assim, o objetivo principal desta dissertação é analisar o tema da melancolia e como ela está representada pelo uso de metáforas nas narrativas de Nicole Krauss “Buracos para nadar” e *Floresta escura*. Para isso, usa-se como viés interpretativo a psicanálise freudiana presente em “Luto e melancolia”, texto em que o autor discute dois tipos de reações de perda. As perdas descritas nas duas narrativas são apresentadas pelas metáforas do buraco e do hotel caracterizando situações psíquicas das protagonistas que se sentem melancólicas. e expressando a sensação de vazio provocada por experiências de perda. A pergunta base desta dissertação é como é possível utilizar a psicanálise para analisar as metáforas que a literatura produz sobre a melancolia? Já os objetivos específicos são: discutir o tema do trauma e como a protagonista de “Buracos para nadar” Lotte Berg é atravessada por experiências decisivas, como a perda dos pais vítimas do nazismo e a do filho, doado em sua juventude, que culminam em uma reação de silenciamento e de isolamento afetivo; analisar como

Nicole, personagem principal e narradora de uma das duas histórias de *Floresta escura*, lida com o bloqueio criativo e com a inquietante estranheza de se relacionar com o hotel Hilton, frequentado desde a sua infância.

A proposta interpretativa desses textos de Nicole Krauss é a de que as metáforas do hotel e do buraco são expressas de forma artística e se referem à sensação de vazio psíquico provocada por experiências de perda, a “sombra que recai sobre o eu”, conforme análise de Freud (2010a) e que são descritas nas narrativas pela perda, de Lotte Berg, dos pais e do filho em “Buracos para nadar” e a do casamento e da criatividade, de Nicole, em *Floresta escura*.

A metodologia para esta dissertação foi a revisão bibliográfica sobre o tema da melancolia, em primeiro lugar. Iniciou-se fazendo um percurso histórico, desde a Grécia antiga até o início do século XX, percorrendo o estudo da melancolia sob o ponto de vista da filosofia até estudos mais contemporâneos, como aqueles realizados pela psiquiatria e pela psicanálise para observar como os estudiosos se debruçaram sobre o tema e, principalmente, para se levantar elementos de uma teoria da melancolia que enfatizasse a experiência de perda e de vazio, essenciais para a compreensão da criação das metáforas melancólicas. A pesquisa teórica fundamentou a análise literária das narrativas de Krauss, tendo como foco principal o estudo das metáforas melancólicas do buraco e do hotel presente nas duas narrativas.

Assim, o ponto de partida para a discussão de uma abordagem psicanalítica da literatura nesta dissertação está na proposta de pensar a melancolia como uma reação psíquica da perda. E Sigmund Freud, em “Luto e melancolia”, se torna o eixo analítico para o estudo das narrativas de Nicole Krauss cuja característica marcante está no tratamento artístico dado à melancolia, na criação de metáforas. Contudo, isso não significa que esta dissertação propõe que a melancolia seja reduzida às metáforas. Na verdade, o que se considera é que a metáfora pode ser um viés de ficcionalização da melancolia. E esta dissertação procura analisá-las sob o prisma da psicanálise freudiana.

No percurso de leitura psicanalítica das narrativas, observou-se que outros temas estavam associados à experiência de perda. Ainda levando-se em consideração as metáforas melancólicas, sob o viés da psicanálise freudiana, agregou-se à dissertação outros estudos de Freud como aqueles relacionados aos temas trauma, inibição, desamparo e inquietante estranheza, que estavam presentes nas metáforas que ficcionalizavam a melancolia das protagonistas.

A abordagem desta pesquisa está baseada nos conceitos da psicanálise aplicada à leitura de narrativas literárias, enfocando o tema da melancolia e na forma como a literatura cria metáforas para ressignificar a melancolia. Os romances *A memória de nossas memórias* e *Floresta escura* se desdobram em várias narrativas e nem todas elas serviram de *corpus* para esta pesquisa. Foram enfatizadas apenas aquelas que apresentavam não somente o tema da melancolia, mas da melancolia que era abordada pela criação metafórica. A partir da escolha das narrativas “Buracos para nadar” (a história da escritora Lotte Berg), em *A memória de nossas memórias* e uma das duas narrativas de *Floresta escura* (a história da escritora Nicole), foi realizada uma leitura interpretativa relacionando o comportamento das personagens com aquilo que se pretendia analisar.

A escolha textual reflete a proposta desta pesquisa, de analisar a melancolia como uma experiência de perda. Assim, o texto freudiano “Luto e melancolia” (2010a) se torna o ponto basilar para sustentar a argumentação de que as metáforas melancólicas presentes nos dois romances funcionam como formas de ressignificação da tristeza profunda, seja como um abismo, em “Buracos para nadar”, seja como um hotel, em *Floresta escura*. Por se tratar de um viés que procura relacionar a psicanálise com a literatura, foi preciso buscar autores da literatura que abordassem o tema da melancolia com um viés psicanalítico. Assim, a dissertação também utilizou as análises de Lima (2016) e Starobinski (2014) com a proposta de articular o tema melancolia com o universo literário, pois o *corpus* desta pesquisa são as narrativas presentes nos dois romances de Nicole Krauss.

Para isso, a dissertação está dividida em três capítulos, além da Introdução. Ainda na introdução, é realizada uma discussão que aproxima a psicanálise da literatura, enfatizando a metodologia a ser aplicada nesta dissertação. No capítulo 1, é feito um panorama histórico sobre o conceito de melancolia, desde Aristóteles até autores contemporâneos, desde filósofos da Antiguidade e da Idade Média aos psiquiatras e neurocientistas. Além disso, dedica-se a discutir a prolífica abordagem que a literatura dá ao tema. O objetivo é apresentar um panorama histórico da melancolia e da abordagem que diferentes disciplinas deram ao sentimento melancólico. Ainda no mesmo capítulo, realiza-se um percurso de discussão sobre como a melancolia se tornou um tema de estudo da psicanálise no século XX, em especial a partir de Sigmund Freud, que publicou o ensaio “Luto e melancolia”, em 1917, texto que se tornará provavelmente o estudo mais emblemático sobre o tema e servirá como base para a discussão dos capítulos analíticos. Além de Freud, é mencionado a importante contribuição

de Karl Abraham, com quem Freud trocou algumas correspondências e Julia Kristeva, que também trouxe importante contribuição para a abordagem psicanalítica da melancolia. Também é feito um percurso panorâmico sobre metáforas da melancolia na literatura.

O capítulo 2 analisa “Buracos para nadar”, uma das quatro narrativas do romance *A memória de nossas memórias*, com a intenção de entender como o narrador Arthur Bender, esposo de Lotte Berg, cria a metáfora do buraco para descrever a situação decadente da esposa, que sofria do Mal de Alzheimer e estava em um contínuo processo de degeneração mental. Neste mesmo capítulo, há um estudo do tema do trauma de Lotte e de sua experiência como vítima da perseguição nazista. Diante de uma experiência de testemunho e sobrevivência pela fuga da Alemanha, percebe-se haver uma dor na protagonista diante do irrepresentável. Busca-se entender como isso afeta o seu comportamento psíquico.

O capítulo 3 discute como o hotel Hilton, de Tel Aviv, se transforma na metáfora da melancolia da protagonista Nicole, que está passando por uma crise criativa e afetiva. Seu objetivo é compreender a força que o referido hotel tem em sua vida, desde a infância, e como a perda de referências influencia a forma como ela procura administrar a sua crise psicológica. Sua identificação com o hotel, em especial, com a sua história no Hilton, se torna determinante para o seu desejo de retornar à Israel para buscar respostas para a sua crise. É diante deste desafio que a protagonista reflete sobre sobre a sua inibição de iniciar o projeto literário, além de buscar compreender como o mesmo edifício lhe provoca sensação de familiaridade e de inquietante estranheza. Isso ocorre pela identificação da protagonista com o hotel, porém, não o hotel que ela se hospeda, estando adulta, e sim com o hotel de sua infância. A familiaridade está por ser o “mesmo” Hilton de sua infância. A estranheza ocorre porque já se passaram muitos anos, e Nicole já não é mais a mesma criança que frequentava este edifício junto com a família.

Com o desenvolvimento desses três capítulos, espera-se compreender como a melancolia pode ser ressignificada a partir da literatura, que usa recursos verbais, como a metáfora, na criação de imagens que transmitem o sofrimento e a tristeza profunda dos protagonistas. São metáforas que a ressignificam, ou seja, que apresentam um novo significado, uma percepção alternativa da tristeza, associada ao desenvolvimento de imagens, como a do buraco em “Buracos para nadar” e do hotel, em *Floresta escura*. Assim, a melancolia como reação de perda, quando se torna tema de literatura, é convertida para metáforas.

Assim, a proposta de unir psicanálise e literatura, em especial sobre a possibilidade de se abordar as metáforas que as narrativas literárias de Nicole Krauss fazem sobre a melancolia a partir do viés da psicanálise, contribui tanto para o enriquecimento do diálogo entre literatura e psicanálise quanto o conhecimento da própria autora que, embora tenha sido publicada no Brasil, ainda não despertou interesse da academia.

Além disso, esta dissertação propõe um estudo sobre como a sociedade, em especial a partir da literatura, aborda a melancolia como um fenômeno psicossocial, compreendido, aqui, como uma intersecção entre aspectos psicológicos e sociais. Buscou-se compreender como fenômenos sociais afetaram as protagonistas, tanto no embate político/social, como ocorreu com Lotte Berg e sua fuga para a Inglaterra, quanto no embate familiar, como também ocorreu com Lotte Berg e a sua doação do filho, e com Nicole, em crise afetiva e familiar.

A psicanálise e a sua relação com a literatura: percurso metodológico

Como a dissertação pretende analisar a relação entre literatura e psicanálise na leitura da melancolia descrita de forma metafórica nas narrativas “Buracos para nadar” e *Floresta escura*, de Nicole Krauss, faz-se necessário demonstrar a importância que a leitura psicanalítica tem para a compreensão, por exemplo, de temas voltados à psicologia humana, como é o caso do sentimento de perda melancolia.

O intuito é discutir a importância do diálogo entre literatura e psicanálise, que é uma prática recorrente desde Freud, o seu criador. As duas disciplinas possuem similaridades e podem ser relacionadas para a compreensão de fenômenos psicológicos do ser humano pois ambas têm como alvo principal a natureza humana. No caso desta dissertação, o conflitante sentimento de perda, que gera tristeza prolongada, a melancolia.

Para isso, o percurso metodológico abrange um estudo da psicanálise freudiana com a finalidade de entender como essa disciplina utiliza o seu método de investigação para desenvolver análises literárias. Busca-se, com isso, um melhor entendimento a respeito dos fenômenos humanos ficionalizados, como a melancolia, nas narrativas de Nicole Krauss “Buracos para nadar” e *Floresta escura*. Assim, utiliza-se a psicanálise para entender, por exemplo, o sentimento de perda, que é característico do sujeito melancólico.

A palavra psicanálise foi um vocábulo criado por Sigmund Freud, em 1896, para nomear um método particular de psicoterapia, um tipo de tratamento pela fala. Neste ano, o autor publicou, em francês, um artigo intitulado “A hereditariedade e a etiologia das neuroses”. De acordo com Roudinesco e Plon (1998, pp. 603-604), o método é proveniente do processo catártico de Josef Breuer e está pautado na exploração do inconsciente com a ajuda da associação livre (por parte do paciente) e da interpretação (por parte do psicanalista). É um método terapêutico desenvolvido por Freud cujo procedimento está na investigação dos processos inconscientes, relativos aos desejos e às memórias reprimidas, que contribuem para o desenvolvimento do comportamento e do sofrimento psíquico de um indivíduo.

Conforme informação de Laplanche e Pontalis (1991, p. 385), Freud deu várias definições para a psicanálise, das quais aquela que aparece no *Enciclopedia*, de 1922, está mais sistematizada. Psicanálise é o nome:

1. De um procedimento para a investigação de processos mentais que, de outra forma, são praticamente inacessíveis.
2. De um método baseado nessa investigação para o tratamento de distúrbios neuróticos.
3. De uma série de concepções psicológicas adquiridas por esse meio e que se somam umas as outras para formarem progressivamente uma nova disciplina científica.

Uma importante contribuição da psicanálise foi Freud ter sido o pioneiro de uma inversão do olhar médico, que consistia, essa nova abordagem, de levar em consideração, no discurso científico, as teorias elaboradas pelos próprios pacientes a respeito de seus sintomas e mal-estar: “Mediante essa reviravolta, a psicanálise esteve na origem dos grandes trabalhos históricos do século XX sobre a loucura e a sexualidade” (Roudinesco & Plon, 1998, p. 604). Freud percebera que os pacientes psiquiátricos eram tratados apenas como uma mera curiosidade científica, sem vozes. Os discursos desses pacientes não eram levados em consideração como uma importante fonte para os seus próprios tratamentos. A abordagem psicanalítica humanizou os pacientes ao possibilitarem que eles pudessem falar e suas palavras serem consideradas elementos cruciais para o tratamento.

A técnica psicanalítica, criada por Freud, teve como objetivo “facilitar a verbalização daquilo que é inacessível para o sujeito, uma vez que recalcado. Ela deve ser considerada como uma descrição dos meios efetivamente postos em ação na condução de um tratamento e

não a codificação apriorística de procedimentos que tenderiam a se ritualizar” (Chemama, 1995, p. 166).

Entretanto, embora a psicanálise tenha surgido como uma forma de tratamento de pacientes, ela não ficou restrita somente à clínica. Com o intuito de compreender o funcionamento psíquico do ser humano, Freud também utilizou textos literários que foram importantes para o desenvolvimento da psicanálise, como *Édipo rei*, de Sófocles, onde o autor desenvolve a sua teoria do complexo de Édipo, *Memórias de um doente dos nervos*, narrativa autobiográfica de Daniel Paul Schreber, livro que Freud utilizou na sistematização de sua teoria da psicose.

Mas, afinal, o que é literatura e como acontece a sua relação com a psicanálise? Aristóteles (tradução 1973, p. 443) defende que a literatura (a arte, de uma forma geral) é mímese da realidade, ou seja, ficcionalização. Entretanto, essa definição excluiria muitos textos que são considerados literários, porém, não são ficcionais, como a Carta de Pero Vaz de Caminha, tida como o primeiro texto literário informativo escrito sobre o Brasil. Sem problematizar uma preocupação em conceituá-la, pois Terry Eagleton, em “O que é literatura?” (1997), conclui que não se pode dar uma definição objetiva sobre este tema, é possível compreender a importância da literatura por sua função, muito mais do que por sua definição.

Em “Literatura e formação do homem”, Antonio Candido (1999, p. 81) afirma que a literatura tem uma função humanizadora, ou seja, ela possui a capacidade de confirmar a humanidade do homem. Jean Bellemin-Noël, em *Literatura e psicanálise* (1983, p. 12), defende que a literatura possibilita tomarmos conhecimento de nossa humanidade, o que pensamos e o que falamos, pois uma característica da literatura é estimular que o homem se interrogue sobre si mesmo, sobre o seu destino, sua história e, também, sobre o seu funcionamento mental. Disso, acontece que a literatura utiliza a linguagem, porém, transmite mensagens dotadas de mais de um sentido: “As palavras de todos os dias reunidas de uma certa maneira adquirem o poder de sugerir o imprevisível, o desconhecido”. Isso significa que “os escritores são homens que, escrevendo, falam, sem o saberem, de coisas que literalmente ‘eles não sabem’. O poema sabe mais que o poeta”, conclui Bellemin-Noel (1983, pp. 12-13).

Ainda considerando a função, Candido (1999, pp. 82-83) sugere que o papel da literatura é ter uma função psicológica, já que a produção e a fruição literária baseia-se “numa espécie de necessidade universal de ficção e fantasia”, que é coextensiva ao homem, tendo em vista

que “aparece invariavelmente em sua vida [...] ao lado da satisfação das necessidades mais elementares”. Assim, defende o autor, “[a] literatura propriamente dita é uma das modalidades que funcionam como resposta a essa necessidade universal”. Aristóteles (tradução 1973, p. 445) acreditava que duas eram as causas que geravam a poesia (a literatura): criar ficção é algo congênito ao ser humano e proporcionava a ele prazer estético.

Se a literatura, na sua organização das palavras cotidianas, possibilita o contato com o imprevisível e o desconhecido e se ela tem como uma das suas funções é a expressão psicológica, quer dizer, “já que a literatura carrega nos seus flancos o não-consciente e já que a psicanálise traz uma teoria daquilo que escapa ao consciente”, Bellemin-Noel (1983, p. 13) sugere que as duas disciplinas possam ser fundidas. Isso porque a literatura oferece um ponto de vista sobre a realidade do homem, sobre o seu meio, sobre sua concepção de mundo. E a psicanálise oferece “um aparelho de conceitos que reconstroem o psiquismo profundo, e modelos de decifração”. Além disso:

Se o corpo dos textos e o instrumental teórico pertencem a ordens diferentes da realidade [...], é preciso não perder de vista que a visão do mundo das belas-lettras e a marcação dos efeitos do inconsciente funcionam do mesmo modo: são duas espécies de interpretação, maneiras de ler, digamos *leituras*. Literatura e psicanálise “lêem” o homem na sua vivência quotidiana tanto quanto no seu destino histórico. Elas se assemelham mais profundamente por excluírem qualquer *metalinguagem*: não há diferença entre o discurso que se faz sobre elas e os discursos que as constituem (Bellemin-Noel, 1983, p. 13, grifos do autor).

Sendo a literatura e a psicanálise duas formas de leitura do humano, é possível, então, aproximá-las. Não no sentido de simplesmente interpretar produções literárias, nem o seu autor, mas de acompanhar como o trabalho do analista e o escritor percorrem o mesmo percurso. Quer dizer, tanto a literatura quanto a psicanálise, acompanham de perto a complexidade da condição humana em suas paixões, seus desejos e seus tropeços, “tentando chegar mais próximo do inconsciente, em seu lado enigmático, estranho, obscuro e até mesmo impossível de compreender” (Saliba, 2013, p. 77).

A aproximação das duas disciplinas se torna uma importante ferramenta para a compreensão humana. Conforme escreve Ana Maria Saliba (2013, p. 77), “[a] relação entre

psicanálise e literatura e até mesmo a dívida de uma em relação à outra foram sempre testemunhadas por Freud em toda a sua obra”. Por esse motivo, existe conexões fortes entre a obra freudiana e escritores, como Shakespeare, Goethe, Schiller e Thomas Mann:

Por um lado, parece que Freud, além de utilizar citações deles para tornar mais claro seu próprio texto, lhes rende homenagem, como é o caso de Goethe, por exemplo. Por outro lado, Freud se admira com a proximidade da ficção a seus conceitos, construídos e articulados nas dificuldades de sua clínica, fatos que parecem deslizar facilmente no texto literário (Saliba, 2013, p. 77).

Roudinesco e Plon (1998, pp. 605-606) informam que desde muito cedo Freud percebia que a aplicabilidade da psicanálise não ficaria restrita somente à clínica, mas inclusive às criações literárias e artísticas, conforme duas cartas enviadas a Wilhelm Fliess, datadas de 15 de outubro de 1897 e 5 de dezembro de 1898. Nelas, o autor menciona que o leitor/espectador da peça de Sófocles já foi em germe, um dia, um Édipo e que fatos análogos poderiam ser encontrados na história de Hamlet. Também demonstrou entusiasmo na leitura do contista suíço Conrad Ferdinand Meyer (1828-1898) e pediu, ao correspondente, informações sobre a biografia do contista e ordem de publicação dos livros para interpretá-lo. Ademais, a Sociedade Psicológica das Quartas-Feiras, fundada por Freud em 1902 para a discussão sobre psicanálise, possuía membros que aplicavam a psicanálise à leitura literária, às artes, à mitologia e também à história. Otto Rank (1884-1939), um dos seus membros, defendia uma abordagem dos fundamentos de uma psicologia da criação literária (Roudinesco & Plon, 1998, p. 606).

O trabalho de Freud pareceu constituir duas vertentes de investigação que refletia o papel que a literatura exercia no seu pensamento. Por um lado, Freud estabeleceu, “entre a Literatura e a Psicanálise uma relação aditiva onde se tenta acrescentar sentidos ao texto literário a partir da interpretação psicanalítica”. Por outro lado, no seu papel investigativo, Freud vislumbrou “uma atitude que poderíamos chamar de extrativa, interessada em procurar resgatar do literário a particularidade que pudesse nutrir a Psicanálise” (Villari, 2000, s/p).

Se a psicanálise propõe terapia pela fala e se o método terapêutico proposto por Freud está na investigação dos processos inconscientes, sendo relativos aos desejos e às memórias reprimidas (Roudinesco & Plon, 1998, pp. 603-604) conforme foi mencionado, anteriormente, resta comentar como essas duas disciplinas podem dialogar.

A literatura de Nicole Krauss utiliza metáforas para discutir o tema da melancolia e como isso afeta o comportamento psíquico de suas personagens. No texto literário, essa sensação de perda é tratada pelo uso da metáfora. Quer dizer, as narrativas de Krauss desenvolvem uma forma de tratamento linguístico da melancolia pela utilização das metáforas do buraco e do hotel, conforme discussão mais adiante. Assim, as duas metáforas surgem como imagens verbais que ressignificam a melancolia e, por se tratar de literatura, aparecem como elementos narrativos. Quer dizer, para que se conheça as metáforas que contemplam a melancolia dessas duas protagonistas, Lotte Berg e Nicole, é preciso haver a narrativa e o seu surgimento enquanto texto. Ou seja, o sentimento de perda, pela característica literária, é verbalizado.

De acordo com Jean Starobinski (2014, p. 208), ao se referir ao sentimento nostálgico (mas aqui pode-se considerar, também, o melancólico), só se torna passível de estudo quando ele aparece em um texto. Por esse motivo, no caso da necessidade de verbalização, que caracteriza a literatura, o sentimento não é captável a não ser que seja nomeado. Dessa forma, não é, de fato, a própria experiência afetiva que se oferece ao estudioso, e sim apenas a parte da experiência afetiva que passou por uma enunciação. Quando o sentimento passa à verbalização, ou seja, à consciência linguística de si, ocorre o início de uma reflexão. E quando o nome de um sentimento é trazido à luz, a palavra, em virtude de sua eficácia característica, contribui para fixar, propagar, generalizar a experiência afetiva: “O sentimento não é a palavra, mas só pode se disseminar através das palavras”, escreve o autor (2014, p. 208). Além disso:

Nos nossos dias, o vocabulário da psicanálise oferece aos nossos sentimentos o *modelo* possível de sua significação, propõe-lhes uma forma. Esta, embora simplesmente “aplicada” à experiência interior, não demora a se tornar indissociável dela; a verbalização da experiência afetiva entra em composição na própria estrutura do vivido. Sabemos discernir a regressão nos nossos arredores, em todas as “redes”. Portanto, a história dos sentimentos não pode ser nada além da história das palavras em que a emoção se enunciou. A tarefa do historiador, nesse campo, se aparenta à do filólogo; é preciso saber reconhecer os diversos “estados da língua”, o estilo próprio pelo qual a experiência singular ou coletiva escolheu se expressar: é uma semântica histórica que se deve manter em alerta (Starobinski, 2014, p. 209, grifo do autor).

Da mesma forma, o estudioso do “funcionamento emocional da mente humana” só consegue acessar os sentimentos mais profundos quando este é, de alguma forma, expressado pelo sujeito. Conforme explica Colette Soler (1997, p. 171), ao analisar o estado depressivo, “[t]al como tudo o que se coloca a seu alcance, os psicanalistas só podem conhecer a depressão pelos ditos do sujeito. O analista em exercício dela só saberá, portanto, o que lhe é confiado no modo atual ou no retrospectivo”, ou seja, para uma compreensão do estado emocional de um sujeito, ele precisa, de alguma forma, se fazer expressar:

A exemplo de Freud [...], o psicanalista deve sem dúvida se instruir nesses casos extremos, até mesmo esclarecê-los com seu saber, mas eles permanecem fora do alcance do procedimento analítico, que não poderia acolher aqueles que murados em uma dor e uma petrificação sem palavras recusam-se ao exercício da fala (Soler, 1997, pp. 171-172).

A criação de universos ficcionais, tão variados conforme a inventividade dos autores, possibilita, por parte do leitor, o experimentar diversos sentimentos, experiências, sensações, culturas e histórias. A potência da literatura está em sua diversidade quase infinita. Verbalizar experiências em sua diversidade é o que torna a literatura um meio importante para o conhecimento do ser humano, pois os sentimentos viram palavras, descrições do funcionamento interior das personagens que enfrentam uma variedade de circunstâncias. Em “O delírio e os sonhos na *Gradiva*”, Freud (1907/2015, p. 16) reconhece a importância dos escritores, inclusive na possibilidade de que a arte pode anteceder a teorização da psicanálise: “os escritores são aliados valiosos e seu testemunho deve ser altamente considerado, pois sabem numerosas coisas do céu e da terra, com as quais nem sonha a nossa filosofia.”. Além disso, “[n]o conhecimento da alma eles se acham muito à frente de nós, homens cotidianos, pois recorrem a fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência”.

Freud reconhece a importância da literatura, por isso, utilizou desta arte como campo de investigação, “enquanto textualidade a partir da qual poder-se-ia dizer sobre o real, que ele próprio – com os elementos disponíveis na teoria psicanalítica – não conseguiria atingir” (Villari, 2000, s/p). Quer dizer, Freud (1907/2015) percebera que, na sua investigação

psicanalítica, também deveria utilizar do texto literário, do trabalho dos escritores, para discutir aquilo que a psicanálise, por algum motivo, ainda não conseguia.

E essa ideia pode servir para a discussão da melancolia a partir do texto literário, pois a melancolia pode servir como um estímulo artístico para a produção literária, algo que Aristóteles (tradução, 1997) já havia observado no “Problema XXX” e que, contemporaneamente, Julia Kristeva (1989, p. 64), ao analisar o perfil do melancólico, afirma sobre a sua potencialidade artística: “O melancólico, com o seu interior pesaroso e secreto, é um exilado em potencial, mas também um intelectual capaz de fazer brilhantes construções... abstratas”, quer dizer, pode usar a experiência melancólica para a produção artística. De acordo com Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998, p. 505):

Embora a melancolia ocupe um lugar importante no dispositivo freudiano, os mais belos estudos sobre essa questão não foram produzidos pelo discurso psiquiátrico ou psicanalítico, mas pelos poetas, filósofos, pintores e historiadores, que souberam garantir-lhe um estatuto teórico, social, médico e subjetivo.

A literatura aborda o tema da melancolia enfatizando conflitos subjetivados e experiências que exploram os limites da dor humana, corroborado pela sensação de vazio. O poeta francês Paul Valéry (Starobinski, 2016, p. 444) acreditava numa criação pelo vazio, daí ele entender o vazio como uma sensação positiva, como uma terra boa em que uma ideia poderia germinar e florescer da melhor forma possível.

A literatura é um meio artístico importante para se encontrar temas variados, como é o da melancolia. A psicanálise pode ser um instrumento de interpretação importante, inclusive da abordagem que a literatura pode fazer ao empregar metáforas para a criação artística de enredos sobre este tema. Assim, busca-se compreender o que é metáfora e como ela pode ser compreendida quando se torna uma ferramenta artística literária para analisar a sensação de perda.

Nos próximos capítulos é feito um levantamento histórico sobre a melancolia, desde um conceito médico da Antiguidade até objeto de estudo da psicanálise. Também é feito um estudo das narrativas “Buracos para nadar” e *Floresta escura*, de Nicole Krauss, para se observar como as duas narrativas abordam o tema da melancolia pelo uso de metáforas. Por

fim, também é discutido como as duas narrativas tratam algumas “gradações” da melancolia, como o trauma e a inibição criativa.

CAPÍTULO 1

AFINAL, O QUE É MELANCOLIA?

O melancólico tem tendência a desnomear e a substituir
a dívida pela queixa infinita de uma culpabilidade maciça
que ela não cessa de alimentar.

Jacques Hassoun – *A crueldade melancólica*

A melancolia, o estado de tristeza e desencanto, parece ser um sintoma que desde o antiguidade esteve presente na história da humanidade, como uma força que influencia o comportamento. Uma tristeza que se configura pelo vazio de existir, que pode se tornar incomensurável e pode, inclusive, receber vários epítetos: “tristeza, trevas, sombras sem fim, sol negro, nevoeiro, tempestade em céu sereno, certeza infeliz, apatia, acedia, tédio” (Peres, 2010, p. 7). Há séculos foi associada aos vapores produzidos pela bile negra e à influência do deus Saturno. Entretanto, a melancolia também foi associada à genialidade e à criação artística, como se muitos artistas, “atormentados” pelo signo de Saturno, se dedicassem à expressão artística, fortemente influenciados pela melancolia.

O melancólico sofre de tristeza, porém, a tristeza pode ter como resultado a criação artística. Desta forma, este primeiro capítulo apresenta uma discussão a respeito da melancolia, que é uma forma de funcionamento psíquico que possibilita, entre outras formas de manifestação, a criação de metáforas na literatura. Como objetivo inicial, é feito um estudo da história da melancolia, desde os primeiros registros na história, quando estava associada à mitologia judaica e grega até o século XX, momento que marca uma guinada teórica com a publicação de “Luto e melancolia” (1917), de Sigmund Freud. A partir de uma concepção inicial da melancolia, esta dissertação investiga como suas manifestações psíquicas e simbólicas são desenvolvidas em duas narrativas da escritora estadunidense Nicole Krauss: *A memória de nossas memórias* (2012) e *Floresta escura* (2018), relacionando a doença da “bile negra” à perda narcisista de Freud (1917/2010a) e à assimbolia, conforme descrição de Kristeva (1986).

Seja pela filosofia, seja pela arte ou mesmo pela psicanálise, a melancolia parece ser sinônimo de tristeza. A tristeza, escreve Antônio Quinet em “A tristeza: mal-dizer o desejo” (2002, p. 9), “é o afeto correlato à dor de existir em suas diferentes gradações”, desde o luto à melancolia, além de diversos matizes da depressão neurótica.

A tristeza é um dos sentimentos que pode atingir o sujeito melancólico, ao ponto de influenciá-lo em seu comportamento, como se ele estivesse confinado em um “entrelugares”, pertencendo a um mundo que se configura pela alternância de estados, conforme explica Jacques Hassoun, em *A crueldade melancólica* (2002, p. 137-138):

Pois o melancólico não parece dispor de nenhuma outra memória além daquela da triste sorte que sofre. Os fragmentos erráticos de uma reminiscência seletiva parecem todos se ordenar em torno desse prejuízo cuja forma última é o sentimento de sofrer uma punição, e confinar o melancólico num universo glauco de não-vida e não-morte. Nenhuma de suas lembranças parece poder ordenar-se em rememoração, e nenhuma construção – a qual, em análise, pode ter oportunamente um efeito de interpretação, preenchendo as partes retiradas de uma história familiar calada – é suscetível de constituir um alhures da dor e do sofrimento.

Hassoun (2002) defende que a memória melancólica é fragmentada, não dispondo de “nenhuma outra memória além daquela da triste sorte que sofre”, pois está confinada a um “universo glauco de não-vida e não-morte”.

Mas, o que é melancolia e qual a sua etimologia? De acordo com Elisabete Tamer (1997, p. 31)¹, o vocábulo melancolia é composto de duas outras palavras: *mélaina* (negra) e *cholé* (bílis – ou bile). Portanto, melancolia significa, literalmente, bile negra. Para o *Dicionário de psicanálise*, a melancolia seria um

[t]ermo derivado do grego melas (negro) e kholé (bile), utilizado em filosofia, literatura, medicina, psiquiatria e psicanálise para designar, desde a Antigüidade, uma forma de loucura caracterizada pelo humor sombrio, isto é, por uma tristeza profunda, um estado depressivo capaz de conduzir ao suicídio, e por manifestações de medo e desânimo que adquirem ou não o aspecto de um delírio (Roudinesco & Plon, 1998, p. 505, grifos dos autores).

Um fator importante para se compreender a melancolia é a apropriação que outras áreas do conhecimento humano (não somente a medicina ou a psicologia) fizeram do termo para a

¹ Informação retirada da nota de rodapé da tradução do “Problema XXX”, de Aristóteles (1997).

tentativa de sua compreensão. Ou seja, outras áreas do conhecimento também se ocuparam na sua problematização. Mesmo que a melancolia ocupe um lugar importante no dispositivo freudiano, Roudinesco e Plon (1998, p. 505) defendem que os estudos mais belos sobre o tema não foram produzidos pelo discurso psicanalítico ou psiquiátrico, e sim pelos poetas, filósofos, historiadores e pintores, “que souberam garantir-lhe um estatuto teórico, social, médico e subjetivo”.

Diversos autores se debruçaram a respeito deste tema, o que levou a melancolia a ter diferentes considerações teóricas com o passar dos séculos. Esta dissertação faz um levantamento histórico dos estudos sobre a melancolia com o intuito de analisar o desenvolvimento da compreensão dessa forma de funcionamento psíquico até chegar à psicanálise, no século XX. Por esse motivo, reconhece-se a importância de se apresentar um panorama histórico observando como a sua compreensão passou por diversas áreas de conhecimento, como a filosofia, a psiquiatria e a psicanálise. Ademais, por mais distantes no século que sejam algumas dessas teorias, elas encontram ressonâncias nas narrativas contemporâneas, como as de Nicole Krauss escolhidas para análise nesta dissertação. Isso significa que, por mais antigas que sejam algumas dessas discussões, é possível observá-las e analisá-las em romances escritos no século XXI, o que denota a universalidade tanto da melancolia quanto de suas características.

1.1. A melancolia na história clássica. Dos primeiros conceitos à metáfora iconográfica

Considerando uma das primeiras fontes de alusão à melancolia, é provável que seja a Bíblia com a história do primeiro rei de Israel, Saul, conhecido pelos exegetas como um rei melancólico, embora a Bíblia não se refira sobre ele desta forma (o termo melancolia surgiu séculos depois). Dividido entre as atividades de monarca e a religião, Saul acabou desobedecendo uma ordem divina (ele deveria destruir tudo que fosse do povo amalequita: pessoas, animais, objetos...). Por esse motivo, Saul perdeu a unção e um espírito mau (conhecido, posteriormente, como o demônio do meio-dia) foi enviado por Deus, o que acabou por desanimá-lo. Somente a cítara do jovem Davi conseguia tirá-lo da apatia. Quer dizer, desde a Antiguidade já se tinha a compreensão do poder da arte como alternativa de terapia para aqueles acometidos de melancolia.

Ainda na Antiguidade, na Grécia, o médico Hipócrates associou os distúrbios mentais (a melancolia, inclusive) como o resultado do desequilíbrio dos quatro humores básicos do corpo: o sangue, a linfa (ou pituíta), a bile amarela e a bile negra. Os quatro humores correspondiam aos quatro temperamentos: o sanguíneo, o fleumático, o colérico e o melancólico. Assim, o acúmulo da bile negra no baço (*spleen*, em inglês e francês, palavra que representa o estado melancólico) causaria esta doença do temperamento. Para o médico grego, havia dois tipos de melancolia: a endógena, em que, sem motivo aparente, a pessoa ficava taciturna e buscava solidão; a exógena, advinda de um trauma externo. Com isso, tem-se uma interessante “definição inicial”: a melancolia seria “a perda do amor pela vida, uma situação na qual a pessoa aspira à morte como se fosse uma bênção” (Scliar, 2003, p. 35). Em um dos aforismos hipocráticos (XXIII), há a seguinte anotação: “Se o medo e a distímia se estendem por muito tempo, isso é a melancolia” (1975 conforme citado por Lima, 2016, p. 17).

Considerando a concepção do médico grego, de que a melancolia seria um desequilíbrio dos quatro humores básicos do corpo, é possível compreender o processo de aprimoramento dos estudos relacionados à melancolia, pois a teoria hipocrática se desenvolveu, passando por reformulações até chegar à Freud, que reformulou esse conceito, no campo da psicanálise, para investigar as suas implicações psíquicas. Evidentemente, essa reformulação freudiana será importante para a interpretação das metáforas do vazio e das perdas presentes nos romances de Nicole Krauss.

A respeito da morte, conforme mencionado por Scliar (2003), existe uma característica da melancolia que a aproxima dessa experiência derradeira e que lhe outorga uma visão mais profunda do mundo. De acordo com Susan Sontag, em *Sob o signo de Saturno* (1986, p. 93), em virtude de o caráter melancólico ser perseguido pela morte, “são os melancólicos que melhor sabem decifrar o mundo. Ou, melhor, é o mundo que se rende à minuciosa investigação do melancólico, como não se rende a ninguém mais”. Isso porque “[q]uanto mais inertes as coisas, mais poderosa e criativa pode ser a mente que as contempla”.

Ainda considerando a sua definição inicial, existe uma ambiguidade que precisa ser esclarecida: a melancolia “designa um humor natural, que não pode ser patogênico. E a mesma palavra designa a doença mental produzida pelo excesso ou pela desnaturação desse humor quando ele se interessa principalmente pela ‘inteligência’” (Starobinski, 2016, p. 19-20). O desequilíbrio humoral conferia ao espírito uma força superior, uma vocação heroica ou

genialidade artística e filosófica. Assim, a melancolia se caracterizava não pela presença da bile negra no sangue, e sim pelo seu excesso, o que causava, por um lado, desequilíbrio e, por outro, genialidade poética ou filosófica.

O predomínio de um dos quatro humores provocaria desequilíbrio. No caso do predomínio da bile negra, diversas doenças surgiriam: epilepsia, loucura furiosa (mania), tristeza, lesões cutâneas, dentre outras: “O estado que hoje chamamos de melancolia não é mais que múltiplas expressões do poder patogênico da bile negra, quando o seu excesso ou a sua alteração qualitativa comprometem a *isonomia* (isto é, o equilíbrio harmonioso) dos humores” (Starobinski, 2016, p. 17, grifo do autor).

De acordo com Sandra Edler, em *Luto e melancolia: À sombra do espetáculo* (2012, p. 15), foram os gregos os primeiros a utilizarem o termo no século IV a.C. Na época, os filósofos acreditavam que a natureza (e tudo que fazia parte) estava regulada pelo número quatro: quatro estações no ano (primavera, verão, outono, inverno), quatro qualidades fundamentais da matéria (o calor, o frio, o úmido e o seco) e os quatro elementos que constituíam os homens, os quatro humores. Para Roudinesco e Plon:

Foi a teoria hipocrática dos quatro humores que, durante séculos, permitiu descrever, de maneira mais ou menos idêntica, os sintomas clínicos dessa doença: ânimo entristecido, sentimento de um abismo infinito, extinção do desejo e da fala, impressão de hebetude, seguida de exaltação, além de atração irresistível pela morte, pelas ruínas, pela nostalgia e pelo luto (1998, pp. 505-506).

Conforme Walter Benjamin, em *Origem do drama barroco alemão*, a patologia dos humores via a causa dessas características do sujeito melancólico no excesso do elemento seco e frio (a bile negra) presente no organismo. Cada humor apresentava combinações cuja base designava um característico temperamento: o temperamento úmido e quente se baseava no sangue (daí o humor ser sanguíneo), o temperamento úmido e frio (fleumático), se baseava na água, já o seco e quente (colérico), se baseava na bile amarela. A produção excessiva da bile negra no baço inibia o riso e provocava a hipocondria (Benjamin, 1928/1984, p. 169). Por estar ligada à terra, em virtude de ser seca e fria, a melancolia está associada à idade pré-senil e ao outono, quando a força da *atrabilis*, do humor advindo do baço, era mais intensa (Starobinski, 2016, p. 18).

De acordo com Stanley W. Jackson:

Embora não haja uma exposição sistemática nos escritos hipocráticos, referências dispersas sugerem que a melancolia era uma condição entre várias doenças chamadas melancólicas; que a bílis negra era o fator principal que provocava tais doenças; que o outono era a estação particular em que as pessoas corriam o risco dos efeitos deste humor; que a bílis negra era de natureza viscosa e associada às propriedades de frieza e secura; e que tal sintoma, junto com seus distúrbios mentais, era por certo o resultado de o cérebro estar afetado (1986 conforme citado por Lima, 2016, p. 18).

O predomínio dos humores no corpo humano provocava características físicas e emocionais, que ajudariam na definição das personalidades. Assim, por exemplo, a predominância do sangue fazia com que o sujeito fosse forte, musculoso, gostasse de companhia, de comida e de bebida. Já o sujeito melancólico era magro, pálido, lento, silencioso, desconfiado e solitário. Aliás, a solidão é uma causa constante de melancolia: “[a] necessidade de estar só – assim como a amargura da própria solidão – é característica do melancólico” (Sontag, 1986, p. 99). Da mesma forma, a inatividade também é característica: “Be not solitary, be not idle” (Não seja solitário, não seja inativo)², recomendava Robert Burton (1577-1640), autor do *Anatomia da melancolia* (2001 conforme citado por Scliar, 2003, p. 37). O melancólico sofre de insônia e, da mesma forma que a coruja, ave símbolo da sabedoria, mas também triste, não gosta de luz. Foi Burton (2001 conforme citado por Lima, 2016, p. 47) quem afirmou que a melancolia pode ser definida como um “gênero de delírio sem febre, que apresenta como companheiros constantes medo e tristeza sem motivo aparente”.

Na Antiguidade, os estudiosos acreditavam existir três modalidades de melancolia: a localizada no cérebro, a decorrente da bile negra, que circula pelo corpo inteiro, aquela que se origina na região estomacal, localiza-se nos órgãos digestivos e provoca a hipocondria (Lima, 2016, p. 22).

² A inatividade pode ser compreendida como o bloqueio criativo da personagem Nicole, em *Floresta negra*, que a inibia de escrever um romance sobre o hotel Hilton, frequentado por ela desde a infância e a recusa de Lotte Berg de expandir os seus laços afetivos e de participar de uma vida conjugal menos secreta com o marido Arthur Bender.

Na Idade Média, os autores árabes do século IX começaram a associar a teoria dos humores com os planetas. É provável que o filósofo e astrólogo persa Abû Ma'shar exerceu grande influência para a associação da melancolia com a influência astral. O humor sanguíneo corresponderia a Júpiter, o maior de todos os planetas do Sistema Solar, o colérico a Marte, o planeta vermelho, o fleumático a Vênus, o segundo mais próximo ao Sol ou à Lua. Já a melancolia estaria sob o signo de Saturno, o planeta visível a olho nu mais distante e de revolução lenta. Saturno também tinha correspondência com o chumbo, metal escuro e pesado. No corpo humano, o planeta governava o baço, órgão que produzia a bile negra. Por esse motivo, soturno ou saturnino são palavras que também designam o melancólico (Scliar, 2003, p. 38).

Saturno é um deus/planeta das antíteses, característica que acentua o caráter excêntrico do melancólico. Sua influência investe a alma, por um lado, com preguiça e apatia, por outro, com a força da inteligência e da contemplação. Essas antíteses podem ser explicadas pela própria mitologia do deus destronado. Crono (ou Saturno) era filho de Urano (Céu) e Geia (Terra). Após destronar o pai, Crono reinou no céu e sem tardar, lançou no Tártaro, na porção mais profunda do mundo dos mortos, o Hades. Ao se casar com Reia, sua própria irmã, teve vários filhos (os primeiros deuses). Seus pais predisseram que ele seria destronado por um dos seus filhos, o que fez com que ele os engolissem assim que nasciam. Foi somente com o nascimento de Zeus, poupado do mesmo destino por astúcia de Reia, que Crono foi destronado e lançado no Tártaro, onde era vigiado pelos gigantes de cem mãos Hecatonquiros (Grimal, 2005, p. 105).

Saturno pode ser considerado como um deus das antíteses por ser ele uma deidade dos extremos. Ele já foi, por um lado, o senhor da Idade de Ouro, por outro lado, após a Titanomaquia (a guerra de 10 anos travada entre os titãs, liderados por Crono e os deuses, liderados por Zeus), passou a ser um deus triste, destronado e humilhado. Este antigo deus já foi considerado sábio, mas também foi enganado pela astúcia da esposa, Reia.

Para Walter Benjamin (1928/1984, p. 172), “[c]omo a melancolia, ele [Saturno] ameaça sempre os que lhe estão sujeitos, por mais ilustres que sejam, com os perigos da depressão ou do êxtase delirante”. Analisando a teoria de Marsílio Ficino (1433-1499), Benjamin explica que o planeta raramente influenciava temperamentos ou destinos vulgares, porém, exercia influência em pessoas diferentes das outras, divinas ou bestiais, felizes ou mesmo acabrunhadas pela mais profunda miséria (1928/1984, p. 172).

Ainda na Idade Média (ocidental), um novo termo é cunhado para se referir à melancolia: acédia/acedia ou acídia (do grego *akedia*, indiferença). De acordo com Starobinski (2016, p. 42-43), a acédia se caracteriza pela sensação de torpor, de ausência de iniciativa, de desespero total diante da salvação:

Alguns a descrevem como uma tristeza que deixa mudo, uma afonia espiritual, verdadeira “extinção de voz” da alma. Ela seca em nós o poder de palavra e de oração. O ser inferior se tranca em seu mutismo e se recusa a se comunicar com o exterior [...]. Assim, o diálogo com o outro e com Deus seca, esgota-se em sua própria fonte. Uma mordaca cobre a boca da vítima da acedia. O homem como que engoliu e devorou a própria língua: a linguagem lhe é retirada. Mas, se aceita isso, se sua alma se compraz nisso, se esse peso, imposto talvez pelo corpo, recebe o assentimento da vontade perversa, então é um pecado mortal.

Ainda sobre a acédia, ela se manifesta pelo abatimento do corpo e do espírito, enfraquecimento da vontade, pela inércia e pela melancolia profunda. Ela afetava sobretudo os solitários. Provocada pelo demônio do meio-dia, a acédia se tornou um pecado capital associado à solidão. João Cassiano, conforme analisa Starobinski (2016, p. 43) acreditava que a ansiedade do coração assaltava sobretudo no meio-dia, como uma febre diária que surgiria em hora fixa, como um mal que se parece com os acessos febris de uma doença essencialmente somática. Entretanto, como acreditava o teólogo francês, esse mal era uma cilada do demônio do meio-dia, aquele mencionado no Salmo 91. De acordo com Luiz Costa Lima (2016, p. 24):

Pelo realce da acédia, a Escolástica não só mantém como também intensifica o entendimento da melancolia como um mal. Associado à *tristitia*, que deve ser entendida como de ordem profunda, ao *tedium vitae*, a acédia fazia suas primeiras vítimas entre os ascetas, os monges que optavam pelo deserto, estendendo-se depois a toda a comunidade cristã, atingida pela tentação do demônio. A melancolia, portanto, não só conduzia ao descaso da atenção devida ao divino, ao ceder à tentação da carne, como, necessariamente, era tomada como um pecado grave. Tudo, por certo, derivava da *tristitia* paralisadora. Embora ela já estivesse destacada no aforismo anteriormente citado

de Hipócrates, ela agora alcançava uma severidade antes imprevista. É verdade que, no tumulto dos aforismos hipocráticos, na permanência da observação empírica dos enfermos e na consolidação de sua tradição, considerava-se que a melancolia podia conduzir à loucura.

Com o decorrer do tempo, a acédia foi retirada da lista dos pecados capitais e passou a ser vista como tristeza. Para São Paulo, a tristeza possuía duas fontes: a mundana, provocada, por exemplo, pela perda de bens materiais, portanto, de natureza pecaminosa e a virtuosa, de inspiração divina, que conduzia ao arrependimento e à salvação.

No Renascimento, a melancolia, estudada por teólogos, passou também a ser estudada por médicos e pensadores, alguns dos quais ainda buscavam explicações bíblicas. Paracelso acreditava que a melancolia era mais frequente nos homens, pois Adão representava a tristeza e a solidão. Eva fora criada para lhe fazer companhia, daí a mulher primeva corresponder a alegria. Já que a melancolia era um problema químico, era com a química ou com a alquimia que poder-se-ia alcançar a cura. Embora os séculos tenham passado, a teoria humoral ainda resistia ao tempo, o que denotava ser a melancolia um conceito mais filosófico do que médico. Na verdade, ainda neste período, filosofia e medicina estavam muito próximas, o que propiciou Robert Burton escrever a enciclopédia *Anatomia da melancolia* mesmo não sendo médico. Assumindo o pseudônimo de Demócrito Júnior, clara homenagem ao filósofo grego Demócrito (460-370 a.C.), conhecido como um pensador sarcástico, Burton via na melancolia a causa da miséria humana.

Publicado em 1621, *Anatomia...* tornou-se um divisor de águas para os estudos da bile negra como uma enfermidade que assalta o ser humano. Burton acreditava que todos nós éramos portadores de uma disposição para a melancolia. Visitando-nos de tempos em tempos, ela se tornava o caráter da mortalidade. A melancolia também deve ser diferenciada da tristeza, sendo esta uma reação normal aos embates da existência. Ela não pode ser confundida com o tédio, pois este nos remete para o real, para o tempo, que não passa, que roda invariavelmente em torno de si (Scliar, 2003, p. 28-29).

Além de doença, a melancolia deveria ser compreendida como uma experiência existencial. Era uma tristeza duradoura, porém, como condição existencial, estava, por sua vez, envolta em uma aura filosófica, dando-lhe dignidade e distinção. Sem dúvida, muitos dos conceitos ora apresentados foram abandonados e a melancolia tem sido abordada com

conceitos mais contemporâneos. Entretanto, uma consideração precisa ser feita: no Renascimento, a epidemia melancólica influenciou artistas da época, em especial o artista alemão Albrecht Dürer, que compôs a gravura *Melancolia I* (1514)³ e deu à melancolia um novo significado. Assim, além de ser uma entidade médica, a bile negra também se tornou uma metáfora iconográfica (Scliar, 2003, p. 42).

A gravura de Dürer é alegórica pelo significado que os vários elementos que compõem o cenário, desde a figura central até os objetos à sua volta, sugerem. Na análise da gravura, Scliar (2003, p. 44) escreve que a alegoria é uma espécie de alquimia da linguagem. A alquimia era uma das ciências em evidência na época.

Sobre a etimologia desta palavra, João Adolfo Hansen, em *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006, p. 7), afirma que alegoria tem origem grega (*allós* = outro; *agourein* = falar) e significa, literalmente, dizer *b* para significar *a*. Ela é um procedimento construtivo utilizado desde a Antiguidade. Na Retórica, servia como modalidade de elocução, ou seja, como ornamento do discurso. Para Lausberg: “A alegoria é a metáfora continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse mesmo pensamento” (1986 conforme citado por HANSEN, 2006, p. 7).

Já Walter Benjamin (1928/1984, p. 184), ao analisar a mesma gravura, escreve que a alegoria não se caracteriza por ser apenas um modo de ilustração, de ornamentação estilística. Ela também é uma forma de expressão. A alegoria funciona como um instrumento revelador de uma verdade oculta, não representando as coisas como elas são de fato, e sim possibilitando uma outra versão das coisas, como elas foram ou podem ser.

Na gravura do artista alemão, a melancolia é representada como uma mulher de asas. A presença de asas indica uma capacidade de altos voos intelectuais. Entretanto, a mulher alada não está voando. Muito pelo contrário: está sentada, imóvel, assumindo uma posição talvez pensativa, que é característica dos melancólicos, com o rosto apoiado em uma das mãos.

Ainda sobre a gravura, a cabeça da figura alada lhe pesa, sugerindo estar cheia de fantasias mórbidas. Além disso, os músculos da nuca parecem estar cansados. Para a figura cabisbaixa, imóvel, lhe falta ânimo para movimentar-se. A expressão facial é sombria. Sua fronte está coroada com plantas aquáticas, úmidas, para combater a secura da alma. Essas

³ Vide anexo A.

plantas podem também ser ervas características, que se costumavam aplicar como emplastro no rosto de quem era acometido por esse mal.

Próxima da Melancolia está um cão, adormecido. Os antigos acreditavam que o cão era um animal dominado pelo baço, o órgão que produzia a bile negra. Acreditavam, também, que os cães que possuíam faces melancólicas eram melhores para a vigilância. Além disso, no Renascimento, a memória era frequentemente representada sob a forma de um cão negro. Da mesma forma que o cão, a memória é uma fiel acompanhante do homem: “Memória às vezes sombria, como evidenciado pela própria cor escura do animal, mas memória, de qualquer jeito, cuja presença correspondia à obsessão renascentista de evocar, lembrar” (Scliar, 2003, p. 43). Ainda sobre o cão, não se deve esquecer que ele é a forma domesticada do lobo, animal muito comum na Europa e presente em várias lendas e fantasias, muitas dessas associadas à melancolia.

Benjamin (1928/1984, pp. 174-175) interpreta que o cão presente na gravura é, de fato, uma representação do espírito melancólico, pois quando há a degenerescência do baço, o cão perde a alegria e sucumbe à raiva. Como um símbolo do aspecto sombrio da complexão melancólica, o cão possui faro aguçado, que lhe estimula a tenacidade, outra característica do melancólico. O animal aparece dormindo. Nada mais significativo, pois os maus sonhos vêm do baço, mas os sonhos proféticos também ocorrem naqueles que sofrem da melancolia.

Esses sonhos têm sua origem no sono geomântico, no tempo da criação. Isso porque toda a sabedoria do sujeito melancólico vem do abismo: “ela deriva da imersão na vida das coisas criadas [...]. Tudo que é saturnino remete às profundezas da terra [...]. O olhar voltado para o chão caracteriza o saturnino, que perfura o solo com seus olhos” (Benjamin, 1984, p. 175), pois o homem triste é o homem profundo, já que a alegria é superficial (Tourinho, 2010, p. 15).

Próximo à figura da mulher alada estão vários objetos científicos espalhados pelo chão: uma balança, uma ampulheta, uma sineta, um martelo, um serrote e pregos. Embora sejam utensílios que indiquem atividade, estão ali dispersos e sugerem imobilidade. A areia da ampulheta parece não se mexer, indicando que o tempo está congelado, pois os dois compartimentos da ampulheta contêm a mesma quantidade de areia. Walter Benjamin (1928/1984, p. 164) descreve os objetos como “utensílios da vida ativa, sem qualquer serventia, como objetos de ruminação”.

O fundo da gravura traz a imagem do mar indicando a inclinação do melancólico para longas viagens. O quadrado mágico inscrito na cabeça da mulher de asas é o signo planetário de Júpiter cujas forças são opositoras às tristes forças de Saturno. A balança, ao lado, também é outro símbolo do rei dos deuses. Além disso, uma pedra está posta acima do cão. A pedra é um elemento frio e seco (que representa o temperamento melancólico, conforme já comentado). Além disso, a pedra pode ser interpretada como o símbolo da acédia, da inércia do coração (Benjamin, 1928/1984, p. 177). Ainda sobre o quadrado mágico, o objeto referia-se à conjunção favorável de Júpiter com Saturno, condição que, conforme Warbug (2010 conforme citado por Lima, 2016, p. 41), servia para o tratamento médico em prol do combate aos efeitos nocivos da bile negra.

Outros objetos presentes na gravura também precisam ser mencionados. Próximo à figura feminina de asas há uma bolsa e, em sua cintura, algumas chaves. A bolsa está solta do corpete e as chaves numa disposição desleixada, indicando uma verdadeira distímia, conforme o termo utilizado por Hipócrates no aforismo XXIII, o que entrava em contraposição à afirmação medieval em que os melancólicos eram descritos como avarentos ou ladrões, portanto, ricos. Em seu caráter antitético, Saturno governava tanto os pobres, humildes e escravos quanto os ricos e avarentos. A cabeça vergada que se apoia sobre o punho cerrado pode ser interpretada, também, como um comportamento típico do sujeito melancólico, tendo em vista que o punho cerrado era considerado como signo de avareza, típico do temperamento melancólico (Lima, 2016, p. 38).

Na paisagem de fundo da gravura, há um sol estranhamente posicionado, um sol negro segundo Théophile Gautier e que foi retomada por Gérard de Nerval, no poema “El desdichado”, como o símbolo da melancolia. Nessa paisagem de fundo, onde está o mar, há uma inscrição sobre um pequeno *cartelino* sustentado por um animal (talvez um morcego) onde consta o título da gravura, Melencolia I. Especula-se que o I seja em algarismo romano, porém, pode ser também a letra inicial da palavra *Imaginatio* (Adam, 2002, p. 281). Esse sol negro é um símbolo potente da melancolia e pode ser associada à sombria memória de Lotte Berg, em “Buracos para nadar”, como um peso do passado da protagonista, vítima da perseguição nazista. Esse peso que ela carrega seria uma “sombra do Eu”, na perspectiva freudiana. Da mesma forma, em *Floresta escura*, o enfraquecimento do laço conjugal de Nicole, aliado à sua inibição artística, se projeta com a mesma sombra de um sol negro que lhe retira a habilidade de romancista.

A gravura de Dürer é um objeto artístico dos mais emblemáticos e significativos. Parece ser a síntese de toda a discussão filosófica a respeito da teoria da melancolia e uma alegoria que, de forma eficiente, explica a complexidade da compleição desse sentimento, misto de doença e de atributo característico daqueles dotados de imaginação, conforme exposição. Embora os estudos sobre melancolia terem evoluído nos séculos seguintes, a importância da gravura permanece por conter, em sua representação artística, vários elementos que funcionam como símbolo. Entretanto, os estudos sobre o tema avançaram e acompanharam o desenvolvimento da ciência médica.

1.2 Abordagens da melancolia na psiquiatria e na neurologia

Antes preocupação de eruditos, a “doença” da bile negra foi um tema de abordagem filosófica e artística durante séculos. Entretanto, com o avanço da medicina, a melancolia se tornou um caso para a clínica. Pode-se considerar Philippe Pinel (1745-1826) o primeiro a tentar a criação de uma nosografia da melancolia.

No fim do século XVIII, o estudo das perturbações mentais se constituiu um ramo da medicina. O médico francês baseou os seus estudos na observação clínica e tentou agrupar sintomas em síndromes, porém, sem uma preocupação teórica maior. Assim, Pinel considerava a melancolia como um “delírio dirigido exclusivamente sobre um objeto ou uma série particular de objetos, como abatimento, morosidade e mais ou menos inclinando-se ao desespero” (citado por Peres, 2010, p. 18).

A partir desta ideia, pensava-se que a melancolia decorreria de um julgamento equivocado do doente em relação ao seu próprio corpo. Jean-Étienne Esquirol (1772-1840), discípulo de Pinel, desenvolveu os trabalhos do seu antecessor e os aprimorou. Esquirol se empenhou em realizar descrições clínicas mais detalhadas e precisas. Foi ele quem destacou uma nova classe: as monomanias e agrupou a “mania sem delírio” de Pinel e a “lipemania”. Também o psiquiatra francês definiu, em 1819, a melancolia como uma monomania. Conforme Peres, a monomania seria: “tristeza, abatimento ou desgosto de viver que se fazem acompanhar muito frequentemente de um delírio sobre uma ideia fixa” (2010, p. 18).

Jean-Pierre Falret (1794-1870) foi, ao lado de Pinel e Esquirol, uma das grandes figuras da medicina mental francesa que surgiu na primeira metade do século XIX. Falret pode ser considerado aquele que deu acabamento à fundação da psiquiatria clínica e da patologia. Sua importância para o estudo da melancolia ocorreu quando escreveu o texto “Da loucura

circular, ou forma de doença mental caracterizada pela alternância regular da mania e da melancolia”, em que ele caracterizava a “loucura circular” como uma “evolução sucessiva e regular do estado maníaco, do estado melancólico e de um intervalo lúcido mais ou menos prolongado” (Pereira, 2002, p. 127).

Em “Melancolia no sentido mais estrito”, publicado originalmente em 1865, Wilhelm Griesinger (1817-1868) identifica uma série de anomalias características de quem sofre de perturbação psíquica provocada pela melancolia: “estado de mal-estar corporal e psíquico mais ou menos vago, e de tempo variável, frequentemente acompanhado de mau humor hipocondríaco, de abatimento e de agitação, às vezes com sensação da eminência do perigo de loucura”. O sujeito fica “dominado por um estado de dor psíquica que persiste por si e é cada vez mais reforçado por impressões psíquicas exteriores”. Também, o melancólico sofre de um “profundo mal-estar psíquico, de incapacidade para a ação, repressão de todas as forças, de abatimento e tristeza, em uma queda total de auto-estima” (Griesinger, 1865/2002, p. 17).

É também característico que o humor assuma um caráter absolutamente negativo, pois o melancólico não pode mais se alegrar com nada, nem mesmo com acontecimentos de grande felicidade. Muito pelo contrário: tudo os afeta de uma maneira desagradável e tudo que se passa em torno deles se transforma em uma nova causa de dor, já que tudo o contrário. O melancólico é amargo e irritável, costuma fugir da sociedade, não se ocupar de nada e se concentrar na solidão. O seu caráter muda e ele chega a apresentar aversão às pessoas mais próximas, ao mundo externo, à família e aos amigos (Griesinger, 1865/2002, pp. 17-18).

O melancólico se isola socialmente em virtude das impressões que as coisas do mundo exterior lhes causam, potencializando sentimentos ruins e, inclusive, a sensação de estar indefeso e vulnerável em relação a tudo:

As impressões inusitadas que sobre ele causam as coisas do mundo exterior o surpreendem, magoam e decepcionam; ele se sente excluído da comunidade dos homens da qual fazia parte, e esse sentimento de isolamento, da posição excepcional em que se encontra, limita ainda mais todas as suas idéias sobre sua própria personalidade e faz com que ele relacione, mais ainda, tudo a ele mesmo. Enfim, esse mesmo sentimento nele engendra a desconfiança, o ódio, a angústia; ele teme todos os acidentes possíveis;

algumas vezes se torna hostil, agressivo; freqüentemente foge do mundo porque se sente indefeso e impotente, e fecha-se em si mesmo (Griesinger, 1865/2002, p. 18).

Outras características do sujeito melancólico, que são levantadas pelo neurologista alemão, se assemelham à composição pictórica de Albrecht Dürer *Melancolia I*, conforme análise feita anteriormente. Griesinger apresenta uma percepção parecida com a teoria astrológica medieval, que caracterizava o sujeito melancólico como nascido sob o signo de Saturno. O quadro deste autor é digno de descrição:

Os movimentos dos melancólicos portam de maneira integral a marca do afeto doloroso dominante. Mais habitualmente, eles são pesados, lentos ou estão suprimidos; o doente fica de bom grado no leito ou permanece durante todo o dia sentado no canto, sem prestar atenção ao que o cerca. Com freqüência ele se mantém rijo, imóvel e fixo como uma estátua. Nesses casos, ou os membros estão rígidos e oferecem grande resistência às tentativas que se faz para lhes dar uma outra posição, ou estão flexíveis, móveis, e freqüentemente conservam a posição em que são colocados (estados catalépticos). Algumas vezes os músculos da face são o lugar de uma contratura permanente; os traços são fixos, tensos, a testa franzida, as comissuras da boca repuxadas; tudo isso junto à tez geralmente pardacenta, lívida, faz os melancólicos parecerem quase sempre mais velhos do que são. O olhar é freqüentemente fixado sobre a terra, ou então os olhos são largamente abertos e fixos, exprimindo dor, uma tensão penosa do espírito ou ainda o espanto (Griesinger, 1865/2002, pp. 24-25).

O melancólico expressa, em sua fisionomia, a marca da dor. A lentidão é uma característica identificada desde a época da associação da melancolia com a astrologia, ainda na Idade Média, quando se acreditava que o melancólico era nascido sob o signo de Saturno, de revolução lenta. Ou seja, o planeta Saturno, na época era o planeta visível à olho nu mais distante da Terra e aquele que apresentava uma movimentação astronômica mais lenta. A apatia, caracterizada pela imobilidade, também era um sintoma comum. Da mesma forma, o olhar voltado para baixo, para o abismo ou as profundezas, conforme o símbolo do cão no quadro de Dürer, *Melancolia I*, acaba por ser um fator determinante para a compleição do sujeito melancólico.

Com o decorrer do século XIX, o “fim” da teoria dos humores e da influência de Saturno são decretados. A psiquiatria enfatiza a psicose maníaco-depressiva a partir de Emil Kraepelin (1856-1926) e seu *Compêndio de psiquiatria*, publicado em 1883. Este livro sofre revisões e ampliações até a primeira metade do século XX. Porém, o quadro da psicose maníaco-depressiva recebe uma descrição mais completa, sendo ela uma alternância de acessos maníacos e acessos depressivos (Peres, 2010, p. 18).

Na verdade, a contribuição de Emil Kraepelin (da qual Freud utiliza como referencial) para o estudo da melancolia começa a partir de 1856. Entretanto, para Coser (2003), há uma certa coincidência entre a formulação da melancolia do psiquiatra alemão com a teoria clássica grega. Quer dizer, o autor formula uma teoria da “insanidade maníaco-depressiva” quando analisa o comportamento psíquico do deprimido endógeno na sua forma mais pura, o que poderia ser considerado como o quadro de uma verdadeira melancolia. Assim, a melancolia já era melhor delimitada na metade do século XIX.

Neste período, a melancolia já era caracterizada como um distúrbio que se caracterizava por um sentimento de miséria “o qual está em excesso do que é justificado pelas circunstâncias nas quais o indivíduo está colocado”, Além disso, na melancolia haveria uma “real experiência de miséria” (Tuke, 1892 conforme citado por Coser, 2003, p. 58).

Sendo “uma real experiência de miséria”, um contato direto com as forças do abismo, uma tristeza advinda das profundezas da terra, conforme discutido adiante, resta uma pergunta fundamental: o que produz a melancolia? Para Orlando Coser (2003, p. 59), em *Depressão: clínica crítica, ética*, ao comentar a postura médica de Kraepelin, o psiquiatra alemão, contemporâneo de Sigmund Freud, acreditava que a essência da melancolia residia num dado orgânico (endógeno), ou seja, no próprio corpo, o que fez com que se presumisse existir no deprimido endógeno uma “etiologia biológica”. A partir dos anos 50 do século XX, essa suposição foi largamente disseminada, o que fez com que a psiquiatria contemporânea a tomasse como evidência ao ponto de Kraepelin ser invocado como autoridade para legitimar a determinação orgânica do padecimento depressivo.

Ainda no século XIX, George Beard (1839-1883) cria o termo “neurastenia” para designar uma doença, a fadiga, associada ao acelerado desenvolvimento industrial, à agitação das grandes metrópoles e as novas condições de vida nos centros urbanos. O operário passou a ser o símbolo do trabalhador extenuado. Na verdade, a neurastenia se configurou como a doença da vida moderna:

Tal definição é de extrema importância, pois atribui uma nova etiologia para o adoecer mental, ou seja, já não se impõe uma relação entre uma lesão orgânica e uma síndrome apresentada. Fatores sociais de diferentes modalidades podem ser considerados fonte de adoecimento. Surge então uma nova causalidade, distante dos padrões tradicionais da medicina. Um acontecimento que gere uma reação patológica pode assumir a dimensão de um trauma e ser o fator desencadeante (Peres, 2010, p. 19).

Também ainda neste século, Jean-Martin Charcot (1825-1893) questionou a maior incidência da neurastenia nas classes operárias e elevou o trauma como um elemento de maior importância entre os fatores etiológicos que poderiam alcançar a qualquer pessoa. Charcot estudou a histeria, acreditando que afetava os homens, em virtude de acidentes e causas tóxicas, e as mulheres, provocada por emoções: “Essa leitura da histeria dá origem ao conceito moderno de neurose: uma doença mental, sem substrato orgânico, porém devida a uma causa de origem traumática” (Peres, 2010, p. 20).

Na virada do século XIX e início do século XX, a psiquiatria clássica relacionava a melancolia à ética e inseria o sujeito no *pathos* de sua existência. O psiquiatra francês Jules Séglas (1856-1939) trouxe também importante contribuição para a conceitualização da melancolia como uma entidade clínica cuja localização perfazia o âmbito das psicoses. Na estrutura da psicose, o sujeito se encontra na posição de objeto (Quinet, 2002, p. 79).

Séglas descreveu a melancolia a partir de seus fenômenos elementares: “Esses fenômenos constituem o quadro da melancolia simples sem delírio, também designada melancolia com consciência ou hipocondria moral” (1894 conforme citado por Quinet, 2002, p. 79). O psiquiatra francês acreditava que os distúrbios do corpo e do pensamento estavam na origem da dor moral (todo tipo de paixões tristes, abatimento, tédio, angústia, terror, estupor). Essa dor consiste em um sentimento de opressão, ansiedade e tristeza, que logo se transforma em delírio. E o que a dor moral provoca? Provoca um estado de anestesia, de disestesia psíquica, o que culmina na vontade cada vez maior de se sentir solitário. Quem sofre dessa dor vê tudo negro e torna-se uma pessoa negativa, sentindo uma solidão cada vez maior (Quinet, 2002, p. 80-81). Seria um tipo de anestesia psíquica um sintoma característico do melancólico, o que daria “ao discurso dos melancólicos, e também ao de certos depressivos, uma coloração particular” (Lambote, 1997, p. 34).

Também, a dor moral se desdobra em uma série de paixões tristes, conforme análise de Graça Pamplona (2002, p. 222). Essas paixões vão desde o simples abatimento, a apatia, o tédio, até o terror, a angústia e o estupor: “Sobrevêm os estados de anestesia e o isolamento em relação ao mundo exterior. Os descuidos com o corpo levam à recusa de alimentos e os delírios de ruína, incapacidade e auto-acusação tentam explicar o que estava na raiz desse desmoronamento que arrasta o sujeito”.

Há um significativo processo de avanço dos estudos da melancolia a partir do século XIX, principalmente em virtude do surgimento da psiquiatria e do desenvolvimento clínico. Além dos autores acima mencionados, a melancolia também passa a ocupar as pesquisas na psicanálise, destacando-se dois autores: Sigmund Freud (1856-1939), que escreveu o “Rascunho G” e “Luto e melancolia” e Karl Abraham, com quem Freud trocou correspondência.

1.3 A melancolia como tema na literatura

Parece ser recorrente que a melancolia possua uma relação íntima e prolífica com a literatura. Desde o choro constante de Odisseu, preso na ilha de Ogígia, lamentando não conseguir voltar para Ítaca, o seu reino, e sentindo-se impotente de convencer a apaixonada ninfa Calipso de liberá-lo para que pudesse regressar, até os fracassos de Dom Quixote, o cavaleiro de triste figura, que tentou ser um herói em um mundo moderno, já pouco propenso para heroísmos, a literatura tem criado inúmeras representações cuja finalidade seria ficcionalizar as diferentes facetas da *melaina chole*, pois, repetindo, “a melancolia encontra seu *locus*, por excelência, na ficção verbal e plástica” (Lima, 2016, p. 16). Sendo assim, esta seção objetiva discutir como a literatura utiliza o tema melancolia para ressignificá-la, criando formas imagéticas de expressão do sentimento melancólico relacionados à sensação de perda.

Essas formas, por mais variadas que possam ser, na verdade, apontam para uma tendência de metáfora em que a melancolia será caracterizada por imagens que acentuam a sensação de perda, de vazio e de tristeza. Nos romances de Nicole Krauss, conforme visto adiante, as metáforas do buraco e do hotel enfatizam os conflitos psicológicos das protagonistas ao enfrentarem situações pessoais cujas respostas psíquicas culminam em afastamento social e solidão.

A melancolia, no âmbito literário, pode se destacar como “uma formação discursiva, ou seja, como fenômeno cuja raiz não se esgota no conceito, mas conduz a uma aproximação metafórica” (Lima, 2016, p. 20). Ciente do potencial que a melancolia poderia atingir na literatura, Edgar Allan Poe (1809-1849), por exemplo, em “A filosofia da composição” (2009, p. 120), defende ser a melancolia “o mais legítimo de todos os tons poéticos”, o sentimento que melhor se adéqua à província da poesia, que seria a beleza. O poeta romântico inglês John Keats (1795-1821) dedicou-lhe um longo e laudativo poema, a “Ode à melancolia”:

I

Não, não vás ao Letes, nem retorças as raízes
 Em feixes do acônito para forjar o vinho venenoso;
 Nem deixes tua pálida fronte ser beijada
 Pela beladona, uva rubi de Prosérpina;
 Não faças teu rosário com as bagas dos teixos,
 Nem deixes o besouro, ou a mariposa da morte
 Ser tua lúgubre Psique, nem a coruja de penas macias
 Ser parceira dos mistérios da tua dor;
 Sombra a sombra letárgica virá,
 E afogará a angústia desperta da alma.⁴

Em uma rápida análise, a estrofe enfatiza como se deve lidar com a tristeza ao elencar algumas imagens que servem para metaforizar a melancolia: o Letes é uma alusão ao rio do esquecimento, que faz parte da hidrografia do Hades. Aquele que mergulha em suas águas ou as bebe, esquece-se de sua vida anterior para poder ingressar no mundo dos mortos. O eu-lírico faz um apelo para que o interlocutor não sucumba à motivação de mergulhar as experiências de vida nas águas frias e melancólicas do esquecimento.

O esquecimento é sinônimo de perda identitária, o que gera uma dor psicológica e a constante sensação de tristeza. Nesta estrofe de Keats, o eu-lírico também alerta para que o seu interlocutor não se deixe ser beijado por Prosérpina,⁵ a deusa do mundo dos mortos, numa referência ao suicídio. Para isso, o eu-lírico faz alusão à uma planta medicinal, a “beladona”,

⁴ O poema completo está disponível em: <https://www.tudoepoema.com.br/john-keats-ode-a-melancolia/>.

⁵ Na mitologia grega, corresponde à Perséfone.

que também tem propriedade alucinógena, e a “uva rubi de Prosérpina”. Não é incomum a associação da melancolia ao suicídio, quer dizer, ao beijo gelado da deusa do mundo dos mortos, que seduz aquele que chega à beira do abismo, à entrada do Hades.

Sendo ou não sendo o mais “legítimo tom poético”, a melancolia parece ser o sentimento mais apropriado para quem possui uma significativa “excepcionalidade”. Na Antiguidade, Aristóteles (tradução, 1997, p. 23), em “Problema XXX”, dedica-lhe reflexões que acabam a aproximando a um tipo de comportamento que afeta a maioria das pessoas que se destacam em alguma atividade de natureza elevada, quando ele se questiona: “Por que todos os homens que foram *excepcionais* [...] no que concerne à filosofia, à política, à poesia ou às artes aparecem como sendo melancólicos, ao ponto de serem tomados pelas enfermidades oriundas da bÍlis negra?” (grifo do autor).

Aristóteles (348-322 a. C.) parecia compreender que a melancolia seria uma doença da alma, que se manifestava, de forma psicológica ou mesmo física. Ele cita a trágica história de Hércules, que experimentou um estado de êxtase para com seus filhos e passou por uma eclosão de úlceras antes de desaparecer no Oeta. Assim, esses dois sintomas característicos acabam por ocorrer “aos muitos [acometidos] pela bÍlis negra” (Aristóteles, tradução, 1997, p. 23). Há, portanto, um vínculo entre genialidade e loucura para aqueles que sofrem de afecção da bile negra. Esta teoria conservou a sua influência por mais de dois mil anos. Sem dúvida, Hércules se tornou um protótipo do gênio que fora impelido aos mais altos feitos antes de enlouquecer.

Os melancólicos também costumam formar uma “sociedade secreta”, conforme explica a personagem Stī Horg, do romance *Marie Grubbe*,⁶ do romancista dinamarquês Jens Peter Jacobsen (1847-1885) para a personagem que dá título à narrativa:

– A senhora não sabe, Madame – retomou [Stī Horg] [...] que há no mundo uma sociedade secreta que se poderia chamar de a companhia dos “melancólicos”? São pessoas que, desde o nascimento, são diferentes das pessoas comuns; elas têm o coração maior e o sangue mais vivo, querem e desejam mais, aspiram com mais ardor e suas paixões são mais violentas, mais ardentes que as do homem comum [...] Só que buscam

⁶ Embora exista uma recente tradução deste romance, pela editora Bec, intitulada *Senhora Marie Grubbe - Interiores do século XVII*, o episódio em destaque está na epígrafe do livro de Jacques Hassoun *A crueldade melancólica* (2002), que faço uso nesta dissertação.

na árvore da vida flores que outros nem imaginam a existência, flores que se ocultam sob as folhas mortas e os ramos ressecados (conforme citado por Hassun, 2002, p. 9).

Esse grupo secreto parece formar uma classe de seres excepcionais, já que “são diferentes das pessoas comuns” em virtude de algumas características que os diferenciam: elas “têm o coração maior”, quer dizer, estão abertas às experiências de forma mais profunda e possuem generosidade como natureza comum, vivem mais intensamente, desejam, aspiram e se apaixonam violentamente. Parecem ser explosivos e possuem visão diferenciada em comparação aos demais. São eles que buscam na “árvore da vida” flores, elementos, objetos que as pessoas comuns nem sequer imaginam a existência. Encontram características onde outros não veem nada.

Seriam os melancólicos, considerando a perspectiva do romancista dinamarquês, seres excepcionais. Essa crença existia desde Aristóteles, quando os identificava como seres acima da média. A respeito da importância deste filósofo grego, Julia Kristeva (1989, p. 14) escreve:

Ao mesmo tempo em que se serviu das noções hipocráticas (os quatro humores e os quatro temperamentos), Aristóteles inova, extraindo a melancolia da patologia e situando-a na natureza, mas também, e sobretudo, fazendo-a decorrer do *calor*; considerado como o princípio regulador do organismo, e da *mesotes*, interação controlada de energias opostas. Essa noção grega de melancolia hoje nos é estranha: ela supõe uma "diversidade bem dosada" (*eukratos anomalia*), que se traduz de forma metafórica pela espuma (*aphros*), contraponto eufórico da bílis negra (grifos da autora).

Na pergunta de Aristóteles está implícita uma diferenciação importante: os seres humanos “normais” podem adoecer de melancolia, porém, há uma melancolia natural que atinge determinadas pessoas tornando-as geniais: “[o] gênio surgiria pela ação da própria bile negra, que como o vinho, teria poderosa ação sobre a mente”. Com isso, o temperamento melancólico seria “um temperamento metafórico, propenso, pois, à criação – na filosofia, na poesia, nas artes” (Scliar, 2003, p. 35).

E o filósofo grego cita outros exemplos, sem discriminar serem estes da mitologia ou da história, dos quais se destacam Sócrates, Empédocles, Platão, Lisandro, Ajax e Belerofonte cuja atitude, a de se tornar ermitão e buscar a solidão distanciando-se dos outros homens, foi destacada por Homero, na *Ilíada*: “Belerofonte, já dos Céus malquisto, / Na alma comendo-se

e evitando os homens, /Sozinho errava pelo campo Aleio” (2009, p. 156). Os males que atormentavam este herói não provinham do próprio corpo, e sim de sua psique de pai atingido por quem destruíra seu filho (Lima, 2016, p. 170).

Sobre Belerofonte, Jean Starobinski, em *A tinta da melancolia*, (2016, p. 15), afirma que o herói grego não havia cometido nenhum crime contra os deuses, pois ele era corajoso e justo. Na verdade, a origem de sua desgraça, o seu primeiro exílio, deve-se à sua virtude, já que havia recusado as investidas amorosas de uma rainha, a sua perseguidora depois da recusa. Além disso, ele vencera a Quimera, conquistara a sua terra, sua esposa, desarmou emboscadas e conquistou o seu repouso. No momento em que gozaria de seus feitos, o seu mundo desabou: “Terá ele, na luta, esgotado as suas energias vitais? Terá, na falta de novos adversários, voltado contra si mesmo a sua fúria?”, pergunta-se o autor.

No mundo grego da mitologia, a saúde das relações humanas necessitava de uma garantia divina, ou seja, os deuses deveriam demonstrar ser favoráveis. Quando havia alguma recusa, o homem incorria em desgraça e era condenado à solidão e à tristeza:

A depressão de Belerofonte nada mais é que o aspecto psicológico dessa deserção do homem pelas potências superiores. Abandonado pelos deuses, faltam-lhe qualquer recurso e toda a coragem para permanecer entre seus semelhantes. Uma cólera misteriosa, pesando do alto sobre ele, afasta-o dos caminhos trilhados pelos homens, desvia-o de todo objetivo e de todo sentido. Será isso loucura, *mania*? Não: no delírio, na *mania*, o homem é incitado ou habitado por uma potência sobrenatural, cuja presença ele sente. Aqui, tudo é afastamento, ausência. Belerofonte parece-nos vagar no vazio, longe dos deuses, longe dos homens, num deserto ilimitado (Starobinski, 2016, p. 16, grifos do autor).

Se, por um lado, os antigos acreditavam que a libertação da tristeza melancólica ocorria quando os deuses se conciliavam com os mortais e demonstravam a sua benevolência, por outro lado, é também Homero o primeiro a evocar o efeito benéfico e curativo do medicamento, do *phármakon*, utilizado por Helena, na *Odisseia*, para curar a tristeza do marido e dos demais heróis que se lembravam da guerra de Troia, conforme o Canto IV, verso 199 e seguintes:

Outro feliz parecer teve Helena, de Zeus oriunda:

deita uma droga no vaso do vinho de que se serviam,
 que tira a cólera e a dor, assim como a lembrança dos males.
 Quem quer que dela provasse, uma vez na cratera lançada,
 não poderia chorar, pelo menos no prazo de um dia,
 mesmo que o pai e a mãe cara privados da vida ali visse,
 ainda que em sua presença, com o bronze-cruel, lhe matassem
 o filho amado ou o irmão e que a tudo ele próprio assistisse.
 Tão eficazes remédios a filha de Zeus possuía (Homero, tradução, 2015, p. 51)

Parece ser Homero o primeiro a apresentar a melancolia associando-a ao infortúnio dos heróis que perderam, de alguma forma, a benevolência divina. Mas é também o poeta grego que parece ser também o primeiro a apresentar um apaziguamento farmacêutico contra a tristeza. Nesse caso, não seria a benevolência divina e sim a potência salutar de um medicamento fruto da técnica humana, do conhecimento de plantas e de seus efeitos, capaz de curar a tristeza melancólica.

Voltando à Aristóteles, o filósofo acreditava que as enfermidades psicológicas surgiam ou por causa “de uma determinada mistura [...] no corpo” ou porque a natureza de outros inclinava-se para este *pathos*, para aquilo que afetava o corpo ou a alma. Sendo a bile negra fria por natureza, espalhando-se pelo corpo, produzia apoplexias, torpor, atimias ou temores. Quando estava superaquecida, produzia eutimias acompanhadas de cantos, êxtases, erupções de úlceras, dentre outros sinais semelhantes (Aristóteles, tradução, 1997, pp. 23-26).

Em relação à tese aristotélica da natureza excepcional de muitos melancólicos, é evidente que generalizações podem gerar equívocos, pois nem todos os melancólicos “se destacam” em alguma atividade. Entretanto, também não é possível ignorar uma certa proximidade, pelo menos nas artes, da melancolia com a literatura, o que significam ser as “enfermidades oriundas da bÍlis negra” constantemente utilizadas como tema recorrente nos diversos gêneros literários, como na lírica, na épica e nas narrativas, de uma forma geral.

Conforme discussão adiante, alguns teóricos da Antiguidade entendiam que a melancolia provocava desleixo, preguiça (acédia), desacerto com o mundo e, até mesmo, a sensação de falta de sentido para a vida. Entretanto, a experiência do desacerto com o mundo pode provocar tanto a perda do interesse do melancólico quanto o seu oposto, ou seja, o de se

interessar em sentir o mundo. Esta atitude poderia viabilizar a produção artística. De acordo com Luiz Costa Lima:

Se o estado melancólico *admite* um acréscimo de sensibilidade, que se cumpre pela procura de saber da constituição do que o provoca, ele propensamente favorece a produção artística. [...] Por isso ao artista é possível criar sob a condição melancólica: havê-la vivido ou estar sob sua iminência o leva a manter-se sensível à condição que o leva a criar. Então a falta de sentido para a vida e para o mundo, provocadora dos diversos tipos e graus de melancolia, tanto pode provocar o ensimesmamento ou o desvario quanto a procura de conceber a constituição do que o envolve, ou ainda, eventualmente, as duas coisas (2016, p. 60, grifo do autor).

A possibilidade de abordagem da melancolia pelo viés literário não significa, e que isso fique bem claro, que a dissertação admita haver alguma relação direta entre o estado melancólico e a produção de obra de arte, conforme mencionado anteriormente. Assim, personagens notadamente melancólicas – como Fausto (Goethe), que propôs servir a Mefistófeles em troca do conhecimento do mundo, Dom Quixote (Cervantes), conhecido por ser o cavaleiro da triste figura por não conseguir se adequar a um mundo onde o heroísmo não seria mais possível, e Hamlet (Shakespeare), o príncipe dinamarquês que não foi capaz vingar a morte criminosa do seu pai, assassinado pelo tio – não indicam que os seus criadores também fossem.

Na verdade, e isso prova a história, a melancolia tem sido objeto de estudo de diversos autores, especialmente dos filósofos, desde a Antiguidade. Além disso, ela também tem sido objeto de criação artística corroborando, provavelmente, a constatação aristotélica da relação entre a afecção e a produção artística. Como doença psicológica, corrobora uma influência que pode ser compreendida desde tempos remotos da humanidade.

Como tema literário, a melancolia costuma ser articulada com a dor de existir, provocada, em muitos casos, pela participação social e pela decepção nas interações afetivas das personagens. Em muitos casos, a melancolia é representada pela criação de uma metáfora, e que funciona para desenvolver uma imagem que se impregna no discurso do narrador e no seu desenvolvimento linguístico, criando uma representação adequada do sentimento que permeia e influencia a atmosfera narrativa. Quer dizer, em muitos casos, a

literatura aborda o tema da melancolia pela criação de metáforas cuja função é de ressignificá-la. A riqueza linguística literária produz uma variedade de imagens que enriquecem o seu discurso nesse tipo de pictografia verbal. O subcapítulo a seguir analisa algumas dessas metáforas da melancolia, relacionando-as ao objeto de estudo desta dissertação, as narrativas “Buracos para nadar” e *Floresta escura*, de Nicole Krauss.

1.4 Psicanálise, literatura e suas abordagens da melancolia

Perder faz parte da vida, mas a maneira como
cada um reage às perdas difere enormemente.

Sandra Edler

Na literatura psicanalítica, constata-se que a melancolia tem vários sinais e sintomas. Uma das formas que a melancolia se manifesta é pela sensação de perda, que é uma experiência que afeta, de uma forma geral, todos os seres humanos, e essa experiência causa mal-estar. Para Antonio Quinet (1997, p. 13), na “Apresentação” do livro *A dor de existir e suas formas clínicas: tristeza, depressão, melancolia*, o que desencadeia o luto, a depressão e a melancolia seriam a perda daquilo que escamoteava a castração. É evidente que o ser humano sempre se confrontará com momentos de perda durante a sua vida. Sendo assim, Quinet se pergunta (1997, p. 13): “qual é a arma que o sujeito tem para dar conta dessa falta? O desejo, que é a manifestação da falta em outra vertente. Mas quando o sujeito cede de seu desejo a falta se transforma em falta moral, e o que advém para ele é a culpa”.

Uma das características da melancolia, para a psicanálise freudiana, é a sua associação ao sentimento de perda. Conforme o *Dicionário de psicanálise*, organizado por Roland Chemama (1995, p. 134), melancolia é definida da seguinte forma: “Afecção profunda do desejo, que S. Freud considera a psicose por excelência, caracterizada por uma perda subjetiva específica, a do próprio eu”. Além disso, continua o dicionário:

Enquanto entidade clínica, a melancolia participa da reflexão nosológica freudiana em seu conjunto, e, em particular, da distinção operada entre as neuroses atuais, as psicose de defesa ou de transferência e as psicose narcisistas. De fato, ela constitui o paradigma dessas últimas, sendo definida como uma depressão profunda e estrutural, marcada pela extinção do desejo e um extremo desinvestimento narcisista. Em

uma palavra, é uma doença do desejo, constituída ao redor de uma grave perda narcisista.

Conforme os tópicos a seguir, será possível observar a profunda relação que a psicanálise tem com a literatura, já que Freud utilizou, desde cedo, na fundação da psicanálise, material literário como fonte para o seu desenvolvimento teórico. Ademais, outra importante relação a ser considerada é da literatura com o tema da melancolia, pois a literatura parece manter uma relação bastante produtiva com a *melaina chole*. Luiz Costa Lima, em *Melancolia: literatura* (2016, p. 16) afirma que “a melancolia encontra seu *locus*, por excelência, na ficção verbal”, ou seja, a literatura é um lugar propício para a criação artística sobre este tema.

Desde Aristóteles (tradução, 1997), se acreditava que a melancolia possibilitava um espaço criador. Considerando esta possibilidade, Julia Kristeva (1987, p. 13) afirma que “não existe imaginação que não seja, aberta ou secretamente, melancólica”. Já Luiz Costa Lima (2016, p. 60, grifo do autor) escreve: “Se o estado melancólico *admite* um acréscimo de sensibilidade, que se cumpre pela procura de saber da constituição do que o provoca, ele propensamente favorece a produção artística”.

Entretanto, não se é recomendável afirmar que somente o artista melancólico possua competência suficiente para escrever sobre o tema. É perigoso estabelecer qualquer relação direta entre o estado melancólico e a produção artística, pois, adverte Mathew Bell “devemos ser cautelosos em não atribuir a qualidade da literatura melancólica diretamente à psicologia melancólica de seus autores” (2014 conforme citado por Costa Lima, 2016, p. 60). Quer dizer, mesmo em narrativas reconhecidamente melancólicas, o seu autor não necessariamente é ou está passando por um quadro semelhante.

De qualquer forma, estando ou não o seu criador em estado melancólico, a literatura parece assimilar o tema e ressignificá-lo com uma certa propriedade, utilizando-o como enredo. Os tópicos a seguir também procuram discutir como a psicanálise freudiana abordou o tema da melancolia, especialmente no que tange à tese de que ela se torna uma reação de perda objetal. E, por fim, procura-se analisar como a literatura utiliza metáforas com o intuito de descrever, em diversos enredos, o estado da “alma” de seus protagonistas e o sentimento de perda de si. O objetivo é traçar um panorama literário, embora sem pretensão de ser exaustivo, para compreender como acontece esta relação profícua e, posteriormente, situar os

dois romances de Nicole Krauss como narrativas onde a melancolia se ressignifica pela criação de metáforas.

1.4.1 Freud e a teoria da perda objetal

Considerando a condição mental do sujeito que sofre de melancolia, sensação perene de perda e sentimento excruciante de culpa são duas características básicas atribuídas ao melancólico, conforme a teoria de Freud desenvolvida, primeiramente, em “Rascunho G” (1894) e, posteriormente, no ensaio “Luto e melancolia” (1917). Os dois textos sinalizam para um desenvolvimento teórico do autor austríaco e um aprofundamento na compreensão deste sentimento, que se tornou um importante objeto de estudo freudiano.

Em “Rascunho G”, Freud escreve que existem vínculos notáveis entre a melancolia e a anestesia sexual. Tal constatação é confirmada pelo histórico de anestesia dos melancólicos; pela observação de que tudo aquilo que provoca a anestesia também favorece o desenvolvimento da melancolia; pela existência de um tipo de mulher que é carente psiquicamente e que os seus anseios se transformam, facilmente, em melancolia. Além disso, neste texto, Freud afirma que o sentimento melancólico é desenvolvido como uma intensificação da neurastenia, através da masturbação. Também, a melancolia ocorre em combinação com uma angústia intensa, que, na sexualidade, significa uma perda na quantidade de excitação, tornando-se um tipo de melancolia grave quando há a diminuição ou mesmo a perda da excitação sexual. Esse quadro pode reaparecer periodicamente, o que se caracteriza como um tipo de melancolia cíclica (Freud, 1894/1985, pp. 98-99).

É também neste primeiro ensaio que Freud (1894/1985, p. 99) associa o afeto que corresponde à melancolia é o luto, já que existe um anseio por alguma coisa perdida. Assim, na melancolia, ocorre uma perda, porém, uma perda na vida instintiva, que gera angústia. A angústia tem natureza sexual, pois há a perda da libido. Desta forma, ele sugere que a melancolia seria um luto pela perda da libido, uma perturbação real da libido ou uma “hemorragia da libido”, como escreve Ilka Franco Ferrari (2006, p. 110), ao analisar que a referida hemorragia da libido “pode ser compreendida como um ataque ao desejo e que faz com que a sombra da morte caia sobre o sujeito (objeto)”.

O sentimento de perda também é objeto de estudo de seu segundo ensaio sobre a melancolia. Em 1917, Freud publica “Luto e melancolia”, texto em que ele discute as reações

quando o ser humano lida com ausências típicas da vida. É neste estudo que o autor propõe três aspectos centrais para a compreensão de sua teoria da melancolia: a perda do objeto, a ambivalência afetiva e a identificação do sujeito com o objeto perdido.

Em “Luto e melancolia”, o autor entende que luto e melancolia são experiências de perda, mas com reações diferentes, já que o luto se torna a perda de um objeto de amor específico, enquanto a melancolia se torna uma reação de perda de algo que o melancólico não consegue compreender ou identificar. Por esse motivo, a melancolia se refere a uma perda de objeto que foi retirado da consciência. Entretanto, aquilo que foi perdido não está bem claro, embora haja um trabalho interno parecido com aquilo que acontece no luto. Esse trabalho deixará ocupado o melancólico ao ponto de estar indisponível a investimentos externos (Edler, 2012, p. 23).

Para Freud, o luto se caracteriza tanto por ser um estado normal em virtude da perda de um objeto amado quanto por ser também um trabalho psíquico em que o objetivo seria permitir que o enlutado renunciasse ao objeto perdido:

Se, em um primeiro momento, parece que o luto corresponde estreitamente à melancolia”, logo se torna evidente que sua diferença não é apenas de ordem quantitativa – que a melancolia não é apenas um luto patológico, no qual ocorreu um trabalho – mas também qualitativa. De fato, ele se refere à *natureza do objeto perdido*. E Freud aponta o próprio eu como sendo o objeto perdido do melancólico (Chemama, 1995, pp. 134-135, grifo do autor).

O processo do luto se torna uma exigência da realidade na medida em que a realidade aponta para o fato de que a pessoa não existe mais como um objeto de amor. Essa constatação é que corrobora a necessidade do luto, pois o Eu do sujeito terá que enfrentar o que a realidade impõe, a inexistência do outro, seja como objeto de amor, seja como um ser vivente. Caso seja ignorado, haveria uma quebra no sentido da realidade, o que acarretaria uma provável entrada na psicose. Porém, aceitá-lo parece quase impossível: “É o que coloca a necessidade de uma mediação, uma metabolização psíquica desta perda, o que faz o trabalho do luto” (Coser, 2003, p. 109).

Para Antônio Quinet (1997, p. 130), em “Luto e melancolia, revisitado”, Freud sustenta a teoria da melancolia a partir de um tripé, em consonância com a teoria do luto, do narcisismo

e da teoria pulsional. O ensaio freudiano analisa a dor psíquica a partir da comparação de diferentes reações em relação à experiência de perda. Assim, quando a perda é de um ente querido, ou de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, o ser humano passa por um processo de luto. Entretanto, esses mesmos acontecimentos, em certas pessoas, produzem a melancolia, o que faz com que Freud suspeite da existência de uma disposição patológica para este último estado:

Via de regra, o luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc. Sob as mesmas influências observamos, em algumas pessoas, melancolia em vez de luto, e por isso suspeitamos que nelas exista uma predisposição patológica. Também é digno de nota que jamais nos ocorre ver o luto como um estado patológico e indicar tratamento médico para ele, embora ocasione um sério afastamento da conduta normal da vida. Confiemos em que será superado após certo tempo, e achamos que perturbá-lo é inapropriado, até mesmo prejudicial (Freud, 1917/2010a, p. 171-172).

Se se comparar o luto e a melancolia, é possível compreender que, em ambos os casos, a dor é de perda. Porém, escreve Quinet, a “perda do enlutado é evidente, enquanto a do melancólico não é, apesar de ela parecer evidente já que muitas melancolias são desencadeadas efetivamente pela morte de um ente querido”. Com a morte, o “sujeito entra aparentemente num trabalho de luto normal e, pouco a pouco, vai se instalando o quadro melancólico, evidenciando-se que não se trata de algo da ordem de uma perda que poderá ser simbolizada, uma vez que a perda desvela o furo correspondente à forclusão do Nome-do-Pai”⁷ (1997, p. 130).

⁷ Segundo o *Dicionário de psicanálise*, “forclusão” foi um conceito “forjado por Jacques Lacan para designar um mecanismo específico da psicose, através do qual se produz a rejeição de um significante fundamental para fora do universo simbólico do sujeito. Quando essa rejeição se produz, o significante é foracluído. Não é integrado no inconsciente, como no recalque, e retorna sob forma alucinatória no real do sujeito” (Roudinesco & Plon, 1998, p. 245). De acordo com Keylla Barbosa, no artigo “Da *Verwerfung* em Freud à forclusão em Lacan” (2019, p. 57): “A forclusão é uma hipótese criada por Lacan para explicar a ausência do significante Nome-do-Pai na cadeia significante e no lugar do Outro. Essa hipótese, que estaria na base da estrutura psicótica, indica seu mecanismo de defesa. Nesse caso, a psicose seria definida pela não inscrição desse significante que é o responsável pela possibilidade de significação”. “A palavra em francês “forclusion” [foraclusão] foi escolhida por Lacan para traduzir a palavra “Verwerfung”, utilizada por Freud para fazer menção a um possível processo de defesa. A tomada da palavra “Verwerfung” e sua substituição pela palavra “forclusion” não apenas se trata de uma tradução, mas também da criação de um conceito inexistente em Freud. A palavra “Verwerfung” era utilizada por Freud a fim de marcar a ação de uma barreira, de uma rejeição ou uma abolição. E é, então, com Lacan que a Verwerfung ganha um estatuto de pilar fundamental no estudo das

De acordo com Freud (1917/2010a), enquanto que o luto se torna uma reação de tristeza devido à ausência de um ente querido que perdura por um período, uma atitude expectável, pois não pode ser nem considerado um estado patológico, ou seja, um estado que precise de tratamento médico, embora haja um afastamento da conduta considerada normal da vida, a melancolia se caracteriza pela predisposição a um estado patológico:

Freud nos alerta para situações de perda que podem desembocar num quadro melancólico. Se o sujeito, por uma razão ou outra, não consegue elaborar a perda, realizar o trabalho de luto, e desenvolve, a partir dela, um quadro melancólico, supõe-se que aquele objeto teria uma função de suporte, fornecendo um ancoramento sem o qual ficaria à deriva. A melancolia, de acordo com a proposta que estamos desenvolvendo, seria uma modalidade extrema de depressão (Edler, 2012, p. 33).

Na perda de um objeto amado, o enlutado demonstra desinteresse em relação ao mundo. Embora possa lhe ser ofertado toda a sorte de atrativos, como viagens, festas, pessoas, tudo se reveste de sombras porque o enlutado só se ocupa das referências ao objeto perdido, que é o seu único interesse, o que é compreensível conforme entende Freud (Edler, 2012, pp. 30-31) em virtude de o eu estar ocupado com o trabalho de luto:

Um trabalho de luto bem sucedido começa com a chamada *prova de realidade*, com a constatação de que houve a perda. É através dela que nos conscientizamos de que o objeto amado já não existe e, conseqüentemente, toda a libido deverá ser retirada de suas ligações com esse objeto. Para iniciar o trabalho de luto, o sujeito precisa situar-se como faltoso. É a partir daí que a elaboração da perda poderá ter início (Edler, 2012, p. 31, grifo da autora).

Coser (2003) entende que a ideia freudiana, de que o estado de luto envolve um trabalho, aponta para um aspecto digno de nota: a atividade que o enlutado envolve, mesmo que ele possa parecer passivo e retraído. Em consequência disso, e, também, em razão da economia libidinal, o investimento feito no mundo externo é diminuído drasticamente. Como

consequência direta, ocorre um empobrecimento do ego e que parece ser maior na medida do sobreinvestimento realizado pelo enlutado em relação ao objeto perdido. Assim:

O luto é então um trabalho, doloroso trabalho de reconhecer que o objeto não mais está disponível como objeto de amor. Mas não basta reconhecer que o objeto falta. Para que se concretize o trabalho do luto, Freud agrega, será necessário desfazer todos, e um por um, os laços libidinais que o prendiam ao objeto perdido. Essa é a razão do tempo que demanda para ser efetivado. Trata-se, portanto, para o sujeito enlutado de uma dupla tarefa, a de reconhecer ter perdido alguém que amava, primeiro, e que nesta perda ele perde também algo que estava neste alguém (Coser, 2003, p. 110).

E o que caracterizaria o estado melancólico? Freud (1917/2010a, pp. 172-173) assim escreve:

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

A referida “delirante expectativa de punição” contra si próprio significa uma possibilidade de ação violenta do superego contra si próprio. Isso porque, no quadro melancólico, o sujeito se acusa e assume a culpa de que se acusa. Essa falta de reação interfere numa possível cicatrização do ferimento psíquico: “O complexo da melancolia se comporta como uma ferida aberta, de todos os lados atrai energias de investimento [...] e esvazia o Eu até o completo empobrecimento” (Freud, 1917/2010a, p. 186).

Em consequência da produção de uma dor constante que não cicatriza, como a referida “ferida aberta”, o sujeito melancólico se torna indisponível à qualquer atividade, ao desejo e ao investimento afetivo e nas coisas do mundo. O Eu se converte na própria perda: “Essa perda estrutural configura-se no eu do melancólico, de forma que ele próprio será aquilo que foi perdido, identificado a ele, sem valor, *nadificado*” (Edler, 2012, p. 28, grifo da autora). Quer dizer, o sujeito acaba por imergir em representações imagéticas de ruínas, sentir-se

empobrecido, desvalorizado, abandonado, ou seja, sem valor algum. Na verdade, ocorre uma identificação dele com o objeto perdido:

Mas, enquanto que [sic] o luto iria permitir que o sujeito renunciasse ao objeto perdido, dessa forma reencontrando seu próprio investimento narcisista e sua capacidade de desejar novamente, a melancolia, ao levar o sujeito a renunciar... a seu eu, coloca-o em uma posição de renúncia geral, de abandono, de demissão desejante, que, finalmente, explicaria o termo melancolia, ou seja, a passagem ao ato suicida, em geral radical (Chemama, 1995, p. 135).

Todas as características acima descritas derivam do sentimento de tristeza. Embora não seja o único sentimento que caracterize a melancolia, ela se torna importante para a compreensão das metáforas a serem discutidas nesta dissertação. Para Antônio Quinet (2002, p. 12), a tristeza é uma falta moral que deixa de cumprir o seu dever ético de bem-dizer. Ou seja, o sentimento de tristeza tende a se apresentar perante uma covardia moral, um recuo do sujeito em virtude da culpa sentida por ceder em relação às questões do desejo. Quer dizer, a covardia moral seria uma renúncia do desejo. Assim, o referido “mal-dizer da tristeza” corresponde ao calar-se e isolar-se do mundo, pois o sujeito procura se distanciar “do Outro do desejo, do Outro do amor e até mesmo do Outro do inconsciente” (Quinet, 2002, p. 12).

Na sua teoria da melancolia, explica Edler (2012, p. 26), Freud observa que o mecanismo de identificação narcisista desencadeia o ódio do melancólico contra si mesmo e, em paralelo, também ocorre uma satisfação secundária com o próprio sofrimento (gozo). De acordo com Marie-Claude Lambote (1997, p. 90), em *O discurso melancólico*, “o sofrimento, a sensação penosa proviria do ‘empobrecimento pulsional’ e do ‘desligamento neurônico’ atrás do qual se entrevê a dissociação das representações”. Também, na melancolia, o supereu revela-se cruel ao esmagar o eu sob a pressão da culpa e, nesse movimento, encontra algum tipo de satisfação, o que a caracterizaria como uma modalidade narcísica de gozo.

A melancolia também pode estar relacionada a uma experiência de perda de um objeto amado, como acontece no luto. Entretanto, essa falta é de natureza mais ideal, pois o objeto não morreu, mas foi perdido como objeto amoroso, como acontece, por exemplo, no caso de uma noiva abandonada. Tanto para quem analisa quanto para o melancólico, o que desapareceu não é facilmente discernível, o que faz Freud (1917/2010a) relacionar a

melancolia com a ausência de algum objeto subtraído à consciência. De acordo com Marie-Claude Lambote (1997, p. 15), se por um lado, o enlutado sabe o que está ausente, por outro lado, o melancólico não sabe, mas possui, como uma forma de contrapartida, “clarões de verdade que ele chegou muito perto”. No luto, nada é inconsciente na perda. Além disso, de acordo com Freud:

No luto, vimos a inibição e a ausência de interesse explicadas totalmente pelo trabalho do luto que absorve o Eu. Na melancolia, a perda desconhecida terá por consequência um trabalho interior semelhante, e por isso será responsável pela inibição que é própria da melancolia. Mas a inibição melancólica nos parece algo enigmático, pois não conseguimos ver o que tanto absorve o doente. O melancólico ainda nos apresenta uma coisa que falta no luto: um extraordinário rebaixamento da autoestima, um enorme empobrecimento do Eu. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio eu (1917/2010a, pp. 175-176).

Em ambas as experiências, de luto e de melancolia, a reação provocada pela ausência ocasiona o desinteresse pelo mundo externo. Entretanto, o quadro melancólico apresenta um desafio pois não está visível o que absorve a pessoa melancólica. Se por um lado, o trabalho do luto desloca a libido para um novo objeto, na melancolia, por outro lado, acontece um tipo de pacto com a perda. Com isso, o melancólico passa por um abalo em sua autoestima, e isso acontece devido a libido regressar para o Eu, em um tipo de movimento narcísico de retorno para si, o que estimula a identificação do Eu com o objeto que se foi. Esse desaparecimento é “de âmbito pulsional, é uma *perda de libido*” (Quinet, 1997, p. 121, grifo do autor).

Dessa forma, o sujeito melancólico acaba por se rebaixar, pois, ao contrário do que acontece no luto, em que a perda do objeto significa a possibilidade de um novo investimento para outro objeto, mesmo que haja, nesse processo, sofrimento, o sujeito melancólico se identifica com o objeto que se foi, como se ambos fossem um só. Seria como uma “sombra que cai sobre o eu”, o que articula a melancolia com o narcisismo, pois, diferentemente do luto, a libido que foi investida no objeto que se perdeu retorna ao eu e, nessa situação, acaba por haver uma identificação do eu com esse objeto:

Havia uma escolha de objeto, uma ligação da libido a certa pessoa; por influência de uma *real ofensa ou decepção* vinda da pessoa amada, ocorreu um abalo nessa relação de

objeto. O resultado não foi o normal – a libido ser retirada desse objeto e deslocada para um novo –, e sim outro, que parece requerer várias condições para se produzir. O investimento objetal demonstrou ser pouco resistente, foi cancelado, mas a libido livre não foi deslocada para outro objeto, e sim recuada para o Eu. Mas lá ela não encontrou uma utilização qualquer: serviu para estabelecer uma *identificação* do Eu com o objeto abandonado. Assim, a sombra do objeto caiu sobre o Eu, e a partir de então este pôde ser julgado por uma instância especial como um objeto, o objeto abandonado (Freud, 1917/2010a, pp. 180-181, grifos do autor).

Na experiência de perda, é como se algo do próprio Eu também se perdesse. Uma sombra do objeto que cai sobre o Eu, deixando-o nas trevas de uma condição psíquica, tornando-se uma condição patológica. Essa experiência faz com que o melancólico comece a se recriminar, a se culpar e a se castigar. O olhar do melancólico volta-se para si próprio. Surge, com isso, as autoincriminações que, para Freud (1917/2010a), possibilita um escrutínio da verdade de sua condição:

Em algumas outras autoincriminações o paciente também nos parece ter razão e apenas apreender a verdade de maneira mais aguda do que os outros, que não são melancólicos. Quando, em exacerbada autocrítica, ele pinta a si mesmo como uma pessoa mesquinha, egoísta, insincera, sem autonomia, que sempre buscou apenas ocultar as fraquezas do seu ser, pode ocorrer, pelo que sabemos, que tenha se aproximado bastante do autoconhecimento, e perguntamo-nos apenas por que é necessário adoecer para alcançar uma verdade como essa (Freud, 1917/2010a, pp. 176-177).

Parece que, para se alcançar a verdade, é necessário adoecer. Quer dizer, não se pode alcançar a verdade sem que se pague um preço por isso. A “condição existencial do sujeito melancólico reside inteiramente neste paradoxo: mais vale permanecer ignorante do que aproximar-se de uma verdade tão perniciosa” (Lambote, 1997, p. 92).

O olhar perscrutador é típico do melancólico que, parece, alcança o (auto)conhecimento pelo escrutínio do abismo (como acontece com a figura do cão que olha para baixo, na gravura *Melancolia I*, de Albrecht Dürer). O questionamento de Freud (1917/2010a) pode indicar que as situações extremas da vida, por algum motivo incompreendido por ele,

direcionam o melancólico para a descoberta de sua condição de vida, demasiadamente humana. Essa condição talvez explique a perda do amor-próprio e, da mesma forma, a perda do próprio Eu.

Também, é preciso considerar que tal situação típica para o melancólico proporciona-lhe uma autoridade e uma voz capaz de expressar a dor da existência. De acordo com Antônio Quinet (1997, p. 120), a melancolia se caracteriza como uma depressão profundamente dolorosa cujo efeito é o desinteresse pelo mundo exterior, a perda da capacidade de amar e a diminuição do sentimento da autoestima. Esse quadro estimula as autoacusações e autocríticas, podendo chegar até a espera delirante de punição.

Além disso, o quadro melancólico se configura por uma forte autoincriminação e autocrítica ao ponto de levar o sujeito ao sentimento de incompreensão. Por esse motivo, é característica a busca da solidão e do isolamento, já que a relação empírica perdeu o sentido e a sensação de esvaziamento se torna potente, conforme explica Sandra Edler (2012, p. 23):

Invisível aos olhos dos que o cercam, o melancólico está completamente absorvido nele. É como se o mundo interno tomasse tal dimensão que eventuais demandas ou estímulos do exterior lhe fossem pouco significativos, quando não irritantes, tal a falta de disponibilidade para eles. Ao mesmo tempo, sente-se apartado, isolado das outras pessoas.

Freud observa a extraordinária diminuição do sentimento de si, como se o melancólico estivesse destituído de autoestima, e percebe, também, algo que falta no luto: um enorme empobrecimento do Eu. No luto, o mundo se torna pobre e vazio; na melancolia, o próprio eu do sujeito sofre esse processo de empobrecimento, esvaziamento e aridez.

Coser (2003) entende que a melancolia representaria um trabalho de luto que não avança, como se fosse um tipo de luto patológico no seu mais alto grau. Porém, embora exista esta constatação, as razões para que isso aconteça permaneceu um mistério para Freud. Em resposta a este enigma, ele desenvolveu a ideia de que o que marca distintivamente a melancolia é a perturbação do sentimento de si, algo que não acontece no luto. Desta forma, o rebaixamento geral do sentimento de si se manifesta através das reprovações que o melancólico direciona para si, mesmo sendo essas reprovações as mais variadas e absurdas: “Esse rebaixamento o leva a concluir que a melancolia refere-se a uma perda concernente ao

Eu, que passa a não mais ser objeto de amor e estima. Desse modo, a melancolia está relacionada ao narcisismo” (Coser, 2003, p. 111).

O melancólico costuma se isolar do mundo exterior em prol de um mergulho em seu mundo interno, ao ponto de as demandas do mundo exterior lhes parecerem irritantes. Consequentemente, ele prefere a solidão por sentir-se isolado das outras pessoas, tendo em vista que o mundo se torna pobre, vazio, árido. Perde-se a vontade das interações com outros sujeitos e cresce a vontade do completo isolamento. Tem-se, com isso, o sentimento de tristeza, que é “uma posição do sujeito que faz parte da estrutura psíquica: ela é a expressão da dor própria à existência (Quinet, 1997, p. 11).

Se a melancolia é uma reação de perda cuja consequência é um quadro de dor psíquica, duas perguntas se tornam fundamentais. A primeira delas abrange o entendimento do que seria a dor psíquica. Conforme entende Freud (1969 conforme citado por Quinet, 1997, p. 11), “a dor corresponde a um fracasso do aparelho psíquico’, quando este deixa de ser eficiente e grandes quantidades de energia irrompem. [...] A dor é uma manifestação do fracasso do aparelho psíquico”; a segunda pergunta corresponde a compreensão do que provoca essa dor. Freud (1969 conforme citado por Quinet, 1997, p. 11) entende que “a dor é produzida pela dissolução das associações na cadeia dos pensamentos inconscientes como ocorre na melancolia em que há um ‘furo no psiquismo’”. Com isso, conclui Quinet (1997, p. 13), a dor apresenta duas vertentes:

Por um lado, a dor corresponde à emergência de um gozo inadequado para o sujeito, ou seja, a dor é o excesso de gozo que rompe a barreira do simbólico ultrapassando o limite do funcionamento do aparelho (simbólico) do sujeito. Por outro lado, essa dor é vinculada à castração, à qual o sujeito é remetido a cada perda. Encontramos aqui o fundamento freudiano do que desencadeia o luto, a depressão e a melancolia: a perda daquilo que escamoteava a castração.

A dor de existir, na verdade, é a dor constitutiva da castração, de uma falta que se configura como uma tristeza pela saudade do Ideal. A dor é advinda da falta, quer dizer, onde a falta se instaura, ali haverá a dor.

“Luto e melancolia” trouxe importantes avanços para o estudo do luto e da melancolia e é, sem dúvida, um texto fundamental para a compreensão desse quadro psíquico e um ponto

importante para se pensar a respeito da experiência de perda e da dor de existir. Da mesma forma, outro psicanalista contemporâneo à Freud, Karl Abraham, desenvolveu importantes pesquisas a respeito da melancolia.

1.4.2 As contribuições de Karl Abraham

Karl Abraham (1877-1925) foi outro importante pesquisador que se destacou pelo pioneirismo no estudo da melancolia e por enfatizar a teoria psicopatológica dos pontos de fixação e da regressão temporal da libido. Sua importância é notória também em virtude da sua interlocução com Freud. Ele funda, em 1910, o Instituto de Psicanálise de Berlim, e em 1911, apresenta um trabalho sobre melancolia no Congresso de Weimar, abordando a relação existente entre a depressão e o luto. Abraham diferencia a tristeza da depressão ao defender que a tristeza é um sentimento de natureza consciente, já a depressão era de natureza inconsciente, estando ligada à necessidade de se abandonar um objeto sexual sem ao menos obter a satisfação desejada (Fernandes, 2006, p. 61).

Ele também sempre procurou explicar a clínica a partir da observação dos estágios do desenvolvimento psicosssexual:

Já dissemos que a tendência a abandonar o objeto amoroso tem sua fonte na fixação da libido na primeira fase da etapa anal-sádica. Mas se descobrimos que o melancólico tende a abandonar essa posição em favor de outra mais primitiva, a saber o nível oral, então devemos supor que também há certos pontos de fixação em seu desenvolvimento libidinal que datam da época em que a vida instintiva estava todavia centrada principalmente na zona oral. E as observações psicanalíticas apóiam plenamente esta suposição (1924, conforme citado por Coser, 2003, p. 113).

Para o psicanalista alemão, a melancolia encontra as suas raízes nas fases orais e anais precoces em que o sujeito teria se fixado. A sua teoria da melancolia entende que a partir de uma frustração inicial o sujeito melancólico responde psiquicamente à frustração pela expulsão do objeto e sua destruição, realizando o modelo sádico-anal precoce no qual está fixado (Coser, 2003, p. 113).

Abraham foi parceiro de Freud, com quem trocou correspondência. Ele se tornou um pioneiro no desenvolvimento da psicanálise ao implantar a clínica freudiana no campo de

conhecimento psiquiátrico. Abraham, além disso, elaborou a teoria dos estádios da organização sexual, o que acabou por inspirar Melanie Klein (1882-1960).

Após a publicação de “Luto e melancolia” (1917), de Freud, Karl Abraham confirma a estrutura freudiana, que consiste em compreender a melancolia como uma reação de perda de um objeto amado ou de uma abstração que seja equivalente. Abraham destaca que a dinâmica de amor interfere no desenvolvimento normal da libido, o que causa anomalia. Quer dizer, tanto Freud quanto Karl Abraham reconhecem haver uma ambivalência emocional como sintoma da melancolia, pois existe uma dinâmica conflituosa entre o desejo de preservação do objeto amado e o ódio em virtude de sua ausência:

Abraham parte da idéia que toda perda gera um sentimento depressivo que ocasiona uma perturbação libidinal, incapacitando o indivíduo para amar. Isto é o resultado do ódio que, ao ser projetado para o exterior, leva o sujeito a responsabilizar o mundo por sua infelicidade. Este mecanismo desperta impulsos sádicos, com desejo de vingança e atitudes hostis em relação às pessoas. A supressão desses impulsos leva ao aparecimento de culpa e auto-acusações, revelando assim uma satisfação masoquista. Esta dinâmica do amor e do ódio interfere no desenvolvimento normal da libido causando uma anomalia. Abraham explica esta anormalidade categorizando a evolução da libido, influenciada por uma dimensão desenvolvimentista (Fernandes, 2006, p. 61).

Se toda perda gera um sentimento depressivo e uma perturbação libidinal, a consequência é a incapacidade para amar, o que gera um sentimento de ódio que se projeta para o exterior, ou seja, para o mundo, tido como o responsável por sua infelicidade. Essa atitude gera, também, uma reação negativa e hostil para com as outras pessoas, um impulso sádico e um desejo de vingança por aquilo que o melancólico acredita ter perdido. Quando esses impulsos são suprimidos, surgem o sentimento de culpa e as autoacusações.

Abraham também acreditava que na discussão freudiana, no que tange à melancolia, a perda do objeto de amor seria recuperada pelo sujeito através da introjeção. E as autoacusações do melancólico seriam, então, dirigidas contra o seu objeto perdido. É também deste estudioso a percepção de uma afinidade psicológica entre a melancolia e as neuroses obsessivas. Essa afinidade pode ser observada em virtude dos traços compartilhados por ambas, especialmente na fase sádica mais primitiva da organização da libido. Essa fase é marcada por um alto grau de ambivalência nas relações de objeto. Assim, tanto na melancolia

quanto na neurose obsessiva, é possível observar a presença de sintomas obsessivos. Além disso, também é possível perceber episódios de depressão experimentados pelos neuróticos obsessivos (Abraham 1970 conforme citado por Turato Júnior et al., 2023, p. 23).

Foi também Karl Abraham quem identificou diversos fatores que contribuíram para a etiologia da melancolia. Ele apontou para influência de características hereditárias e constitucionais, especialmente uma intensificação do erotismo oral e anal. Outro aspecto central de sua teoria foi a fixação da libido no nível oral, que o psicanalista alemão considerou um dos mais importantes para o desenvolvimento de estados depressivos melancólicos. Além disso, o autor destacou o impacto de um narcisismo infantil seriamente ferido, resultante de sucessivas decepções afetivas. Essas experiências, quando ocorrem antes que o sujeito tenha superado os desejos edípicos, criam condições para que as pulsões sádico-orais permaneçam predominantes, “o que determinará que a introjeção dos objetos materno e paterno primários, base da constituição do superego, se estabeleça em moldes sádicos e canibalísticos”, consolidando um potencial de autodestruição que permanecerá latente. E, finalmente, Abraham enfatiza a relevância da repetição de traumas que, na vida adulta, reativem esses padrões infantis (Coser, 2003, p. 114).

Jacques Hassoun, em *Crueldade melancólica*, sugere que Freud, provavelmente, tenha se inspirado em Abraham, conforme a interpretação de uma carta que escreve para o seu aluno, em 4 de maio de 1915:

Suas observações sobre a melancolia foram preciosas para mim; usei sem escrúpulo tudo que me pareceu útil referir em meu ensaio. Aproveitei sobretudo suas indicações sobre a fase oral da libido; também mencionei a relação que o senhor estabelece com o luto. Não foi difícil fazer, como o senhor me pediu, uma crítica severa; quase tudo que me escreveu estava a meu gosto. Só ressaltaria dois pontos: por um lado, o senhor não destaca suficientemente o essencial da sua hipótese, a saber, seu aspecto tópico, a regressão da libido e a suspensão do investimento de objeto inconsciente; por outro lado, o senhor coloca o sadismo e o erotismo anal no primeiro plano das explicações [...] O erotismo anal, o complexo de castração etc. são fontes de excitação ubiqüitárias, e como tal, são parte integrante de *toda* síndrome patológica. [...] A explicação da afecção só pode ser dada por seu mecanismo, considerado de um ponto de vista *dinâmico, tópico e econômico* (Hassoun, 2002, pp. 12-13, grifos do autor).

Karl Abraham trouxe importante contribuição para uma etiologia da melancolia. Seu diálogo com Sigmund Freud foi prolífico e estratégico para o desenvolvimento da teoria freudiana da melancolia. Foi nesse período e durante a interlocução entre os dois que o autor de “Luto e melancolia” compreendeu que sua teoria deveria ganhar um destaque para que não se corresse o risco de ver a teoria da melancolia reduzida a uma categoria nosográfica. Além disso, a introdução da pulsão de morte e sua articulação com a teoria das pulsões eróticas que propiciou à Freud e aos psicanalistas que o sucederam uma nova abordagem dessa afecção (Hassoun, 2002, p. 13).

1.4.3 As contribuições de Julia Kristeva

Uma outra importante contribuição mais contemporânea para o estudo da melancolia, sob o ponto de vista da psicanálise freudiana, foi o da filósofa Julia Kristeva, que em *Sol negro: depressão e melancolia* (1986, p. 16), entende ser a melancolia uma “sintomatologia psiquiátrica de inibição e de assimbolia que, por momentos ou de forma crônica, se instala num indivíduo, em geral se alternando com a fase dita maníaca de exaltação”. Com isso, a melancolia, como sintomatologia psiquiátrica, pode se instalar no indivíduo e lhe causar inibição e assimbolia, quer dizer, a perda da capacidade de compreensão dos símbolos. Entretanto, “[q]uando os dois fenômenos, do abatimento e da excitação, são de menor intensidade e frequência, podemos então falar de depressão neurótica” (Kristeva, 1986, p. 16).

A melancolia se opõe ao desejo. O desejo, por um lado, por ser ativo, acaba por levar à ação e se reporta ao espírito. Já a “tristeza é algo passivo e indica uma perda de potência no agir”. Se um poeta, influenciado pela melancolia, afirma que a tristeza não tem fim, a clínica psicanalítica demonstra, a partir de Freud, que “a tristeza tem uma história” (Quinet, 2002, p. 11).

Existe alguma diferença entre melancolia e depressão. Para Kristeva (1986, p. 16), a diferença está na intensidade do abatimento e da excitação, sendo maior na melancolia e menor na depressão. Para a autora:

Quando os dois fenômenos, do abatimento e da excitação, são de menor intensidade e frequência, podemos senão falar de depressão neurótica. Ao mesmo tempo em que reconhece a diferença entre melancolia e depressão, a teoria freudiana revela, em todo lugar, o mesmo *luto impossível do objeto materno*. Pergunta: impossível em razão de qual falha paterna? Ou de que fragilidade biológica? A melancolia – encontramos ainda o termo genérico, depois de ter distinguido as sintomatologias psicótica e neurótica – tem o temível privilégio de situar a interrogação do analista na encruzilhada do biológico e do simbólico. Séries paralelas? Seqüências consecutivas? Cruzamento ocasional a ser precisado, outra relação a ser inventada? (grifo da autora)

As duas condições (melancolia e depressão) não diferem no sentido de serem reações de perda do objeto, pois as duas são, na verdade, reações de perda. O que as diferencia está na intensidade e frequência. Quando são menores, trata-se de depressão neurótica. Já no caso de frequência e intensidade maiores, o quadro é o de melancolia. Da mesma forma, ambas são modificações dos laços significantes. Quer dizer, são condições que não toleram a perda do objeto e que falham na produção de significantes. Por esse motivo, embora existam certas diferenças, Kristeva (1986, p. 17) opta por “não distinguir as particularidades das duas afecções, mas tendo em vista a sua estrutura comum”. Já Sandra Edler (2012, p. 33) entende ser a melancolia uma “modalidade extrema de depressão” porque o sujeito, em determinadas situações (quando ele não consegue elaborar a perda ou realizar o trabalho de luto) pode desenvolver um quadro depressivo, especialmente em situações em que ele, o sujeito, não consegue elaborar a perda ou realizar o trabalho de luto, por exemplo.

Entretanto, Kristeva acredita haver particularidades entre as duas condições, pois “[a] melancolia escrita certamente não tem muita coisa a ver com o estupor de manicômio que traz o mesmo nome” (1989, p. 15). Ou seja, quando a melancolia se manifesta artisticamente, ela parece possuir características que a diferenciam da melancolia clínica, como a produção de metáforas na literatura, por exemplo e a propensão artística, mesmo quando a sensação preponderante seja a do vazio e da perda. Assim, a autora entende que a melancolia clínica e a melancolia artística apresentam características que se diferenciam, sendo a artística produtora de construções abstratas (1989, p. 64).

Sendo o ponto central da teoria freudiana a compreensão de que a melancolia se torna uma experiência de perda, ela, a melancolia, encontrou na literatura uma possibilidade

fecunda de expressão. Diversos autores procuraram retratá-la utilizando diferentes metáforas, embora seja possível identificar, pela plasticidade verbal, uma certa recorrência quanto ao significado dessas metáforas, o significado da perda. São diferentes, mas coincidentes quanto ao sentido. Da mesma forma, os dois romances de Krauss, como discutidos adiante, retratam o sentimento melancólico por meio de metáforas que ressignificam a dor da ausência, do vazio que preenche e, ao mesmo tempo, oprime as relações afetivas das personagens. Assim, a literatura se torna um local fértil para que o sentimento melancólico, por meio de diferentes imagens, se manifeste.

1.5 Metáforas da melancolia na literatura

Para que se compreenda como a literatura ressignifica a melancolia a partir do uso de metáforas, faz-se necessário uma pequena discussão a respeito do seu conceito e como ela se articula no contexto da psicanálise para, em seguida, analisá-la em sua ocorrência no texto literário.

A possível primeira definição de metáfora vem da Grécia antiga nos escritos de Aristóteles. Na *Poética*, o filósofo grego escreve que a “metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, por analogia” (tradução, 1973, p. 462). Além disso, “[a] essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra” (Lakoff & Johnson, 2002, pp. 47-48).

A princípio, a metáfora é considerada, geralmente, como uma característica restrita à linguagem, um recurso ornamental da retórica. Entretanto, Lakoff e Johnson (2002, p. 45), entendem que, ao contrário do que se usualmente acredita, a metáfora “está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação”. Desta forma, os conceitos que governam o nosso pensamento não são, somente, meras questões do intelecto. Eles estruturam a nossa percepção, o nosso comportamento no mundo e a forma como nos relacionamos com outras pessoas. Assim, a metáfora acaba por ocupar um papel central na definição de nosso cotidiano (Lakoff & Johnson, 2002, pp. 45-46).

Max Black (1995, p. 38) defende que a metáfora, mais do que uma substituição de um termo literal por outro, possui uma capacidade construtiva que lhe é característica. A

metáfora, poderia-se dizer, cria semelhanças. Ao operar como um filtro para observar um fenômeno, ela cria uma nova perspectiva:

Por razões como esta, continuo a defender que algumas metáforas nos permite ver aspectos da realidade que a produção da metáfora ajuda a constituir. Mas isso já não é surpreendente se acreditarmos que o mundo é necessariamente um mundo sob uma determinada descrição – ou um mundo visto de uma certa perspectiva. Algumas metáforas podem criar tal perspectiva.⁸

Se o mundo pode ser visto sob uma certa perspectiva e se a metáfora possibilita a criação desta perspectiva, é possível relacionar a criação de metáforas, sob a perspectiva freudiana, ao seu estudo dos sonhos. Em *A interpretação dos sonhos* (1900/2019), dois conceitos discutidos neste livro podem subsidiar uma base psicanalítica para se analisar a construção da metáfora sob a perspectiva de uma expressão simbólica do inconsciente: os mecanismos do sonho condensação (*Verdichtung*) e deslocamento (*Verschiebung*). Com isso, considera-se a metáfora como um deslocamento de significados do sujeito, de seus desejos e conflitos inconscientes.

O sonho é, para Freud, a satisfação de um desejo, mesmo quando se trata de um sonho angustiante ou punitivo. Assim, a interpretação dos sonhos seria uma interpretação do desejo, e o sonho, a sua metáfora: “Por isso, é indispensável que sua tarefa recaia sobre a averiguação do sentido latente do sonho, o que só se realiza através do modo como se encontra deslocado pelo que dele se manifesta na sua narrativa” (Fontenele, 2002, p. 23).

Entretanto, o desejo caracteriza-se pela sua impossibilidade de apreensão definitiva do objeto capaz de satisfazê-lo. Daí a busca por sua satisfação ocorrerá por meio da procura de seu objeto para além do próprio sujeito, ou seja, o desejo procura por um objeto exterior, “aquilo que condiga com os traços de memória que se associam ao que, no inconsciente, foi registrado como prazer ou desprazer” (Fontenele, 2002, p. 24).

Dois mecanismos concorrem para a satisfação do desejo, os já mencionados condensação e deslocamento. A condensação seria o processo que envolve a junção de

⁸ For such reasons as this, I still wish to contend that some metaphors enable us to see aspects of reality that the metaphor's production helps to constitute. But that is no longer surprising if one believes that the world is necessarily a world under a certain description - or a world seen from a certain perspective. Some metaphors can create such a perspective. Tradução de minha autoria.

múltiplos elementos de uma representação inconsciente em um único elemento, ou seja, é um processo que consiste na concentração de diversos elementos de uma rede associativa para uma única representação.

A partir de um exemplo pessoal, relatado em seu livro, que ficou conhecido como o sonho de injeção de Irma, fruto de uma experiência clínica com uma paciente, Freud (1900/2019, pp. 131-132) explica como funciona esse mecanismo. No sonho ocorrido do dia 23 para 24 de julho de 1895, Freud menciona que no conteúdo do sonho aparecia como figura central sua paciente Irma com os traços físicos que lhe são característicos, mas a posição que ele a examina remete a lembrança de uma outra pessoa. Além disso, a preocupação com a doença que ela apresenta remete a preocupação que Freud tem com a filha. Ao negar abrir a boca, Irma se torna outra mulher que o autor havia examinado, além de também evocar a lembrança de sua esposa. Esse exame na garganta de Irma reuniu alusões a diversas outras pessoas:

Essas pessoas com que deparo ao seguir “Irma” não aparecem em carne e osso no sonho; elas se escondem por trás da figura onírica “Irma”, que assim é transformada numa imagem genérica, dotada certamente de traços contraditórios. Irma se torna a representante dessas outras pessoas, sacrificadas no trabalho de condensação, pois passo para ela tudo o que, traço a traço, me lembra essas pessoas.

Posso criar uma “pessoa coletiva” também de outra forma para a condensação do sonho, reunindo os traços atuais de duas ou mais pessoas numa só figura onírica (Freud, 1900/2019, p. 311).

O processo de condensação funciona como a junção de diversas experiências pessoais condensadas em uma única cena, o que, no caso acima, significou na criação de uma “pessoa coletiva”, uma superposição de pessoas que interagiram com o autor e que estavam simultaneamente na mesma imagem onírica de Irma.

O deslocamento consiste na transferência de um elemento para outro, sendo este outro menos ameaçador. Uma representação aparentemente menos significativa acaba por assumir o lugar de outra de grande valor psíquico. É um mecanismo do sonho em que a mente transfere uma reação emocional despertada por uma pessoa ou objeto para outra pessoa ou objeto. De acordo com Freud:

Então é plausível pensar que no trabalho do sonho se manifesta um poder psíquico que, de um lado, despoja de sua intensidade os elementos de alto valor psíquico, e de outro, *por meio da sobredeterminação*, a partir de elementos inferiores cria novos valores que depois conseguem chegar ao conteúdo do sonho. Se for assim, houve na formação do sonho *uma transferência e deslocamento das intensidades psíquicas dos elementos*, de que decorre a diferença textual entre conteúdo do sonho e pensamentos oníricos. O processo que assim supomos é justamente a parte essencial do trabalho do sonho: ele merece o nome de *deslocamento do sonho* (1900/2019, pp. 324-325, grifos do autor).⁹

Esses dois mecanismos caracterizam o processo primário do inconsciente e podem servir para a análise de metáforas na literatura. Quer dizer, na literatura, conforme já comentado, a utilização de metáforas pode ser analisada como uma formação do inconsciente que condensa significados e desloca tensões internas para a produção de imagens literárias, que, no caso, são as metáforas. Essas metáforas se tornam conhecidas pelo ato narrativo, seja do narrador, seja da personagem.

O vazio está associado ao sentimento de perda. Assim, esta dissertação constrói sua linha argumentativa a partir da perspectiva da ausência como força criadora de metáforas que significarão diferentes facetas artísticas da melancolia, deste “Sol negro”, como bem a definiu Gérard de Nerval (1808-1855) em “El Desdichado”.

O autobiográfico poema deste poeta francês merece comentário adicional em virtude de sua potente metáfora acima mencionada, pois o sol ou as estrelas são corpos celestes que emitem luz e calor. Entretanto, a aludida estrela nervaliana está atrofiada pela perda da capacidade de emissão de luz e calor, que são elementos importantes para o desenvolvimento da vida. O Sol é visível na Terra por emitir calor e luz, entretanto, Nerval menciona uma “Estrela” morta, que porta o “Sol negro da Melancolia”:

El Desdichado (O infeliz)

Eu sou o Tenebroso, – o Viúvo, – o Inconsolado

⁹ A partir do estudo linguístico de Roman Jakobson, Lacan, em *Seminário Livro 3: Psicoses*, relaciona a condensação à metáfora e o deslocamento à metonímia.

Príncipe de Aquitânia da Torre abolida:
 Minha só Estrela morreu, – e meu laúde constelado
 Porta em si o Sol negro da Melancolia¹⁰

A voz lírica do poema eleva o sentimento da melancolia à potência astronômica universal ao utilizar a metáfora de um sol negro, portanto, frio e sem luz, para indicar a ausência de uma musa lírica, a atriz francesa Jenny Colon, por quem Nerval nutriu um amor frustrado. A morte da Estrela, portanto, da atriz, que afetou profundamente a saúde mental do poeta, impulsionou o sentimento de perda, metaforizado na imagem de um sol negro frio e obscuro. Há, portanto, uma “brilhante construção abstrata” que explica, por meio da metáfora, a experiência da ausência, algo que foi largamente praticado por poetas do *mal du siècle*. Por esse motivo, Julia Kristeva (1989, p. 11) escreve: “Para aqueles a quem a melancolia devasta, escrever sobre ela só teria sentido se o escrito viesse da melancolia”.

Os vapores sombrios da bile negra são produzidos como reação a traumas antigos, lutos não realizados, perdas não assimiladas que imprimem uma dor intensa e que talvez não desapareça, privando o sujeito, que sofre da melancolia, de uma parte válida dele mesmo:

Mais ainda, examinando o desencanto, mesmo cruel, que sofro aqui e agora, este parece entrar em ressonância com traumas antigos, a partir dos quais me apercebo de que jamais soube realizar o luto. Posso assim encontrar antecedentes do meu desmoronamento atual numa perda, numa morte ou num luto de alguém ou de alguma coisa que amei outrora. O desaparecimento desse ser indispensável continua a me privar da parte mais válida de mim mesmo: eu o vivo como um golpe ou uma privação, para contudo descobrir que minha aflição é apenas o adiamento do ódio ou do desejo de domínio que nutro por aquele ou aquela que me traíram ou abandonaram. Minha depressão assinala-me que não sei perder: talvez não tenha sabido encontrar uma contrapartida válida para a perda? Como resultado, qualquer perda acarreta a perda do meu ser –a e do próprio Ser. O deprimido é um ateu radical e soturno (Kristeva, 1989, p. 12).

¹⁰ Seguem as duas últimas estrofes do poema: 1 “Na Cova noturna, Tu que me tens consolado, / Devolve-me o Pausílipo e o mar da Itália, / A flor que gostava a meu peito desolado, / E a parra onde o Bacelo à Rosa se alia.” / 2 Minha frente enrubesce do beijo da Rainha; / Sonhei na Gruta onde a Sereia nada... / Duas vezes transpus o Aqueronte vencedor: / Modulando por vezes de Orfeu na lira / Os suspiros da Santa e os gritos da Fada. / Sou eu Amor ou o Febo?... Lusignan ou Biron?. O poema está disponível em: <<http://culturaliagz.com/el-desdichado-de-gerard-de-nerval>>. Acesso em 04 de Julho de 2024.

A literatura possibilita, pelo meio artístico, a expressão de sentimentos. A aludida “brilhante construção abstrata” se consolida pela metáfora. A melancolia, como uma reação de perda, pode ser expressa, artisticamente, a partir da utilização de metáforas. Esse recurso artístico tem sido utilizado para exprimir como escritores literários compreendem o efeito devastador da melancolia, desse mal-estar, na vida das personagens. Isso significa que enredos que se desenvolvem sobre o tema podem ser ressignificados pela criação de metáforas melancólicas. Quer dizer, diferentes autores criam narrativas cujos universos ficcionais desenvolvem enredos em que protagonistas se deparam com alguma circunstância pessoal que desperta reações melancólicas. E essas reações são literariamente representadas pelas metáforas que significarão diferentes formas de se falar a respeito das experiências de perda de si.

CAPÍTULO 2 O “BURACO” COMO METÁFORA MELANCÓLICA

A melancolia é um campo fértil como tema literário. Conforme visto anteriormente, os autores literários costumam representá-la por diferentes metáforas cujos significados ressignificam-na. A variedade de metáforas que a literatura utiliza para falar de melancolia está em consonância com a criatividade dos artistas em suas diferentes formas de ficcionalização de conflitos pessoais.

Dentre os escritores que, mais recentemente, têm elaborado metáforas para ressignificar a melancolia, destaca-se a autora estadunidense Nicole Krauss. Descendentes de judeus poloneses que emigraram para os Estados Unidos, Krauss desenvolve uma poética que demonstra a influência de seus antepassados ao ficcionalizar enredos que analisam o embate memória/esquecimento individual e coletivo, a herança cultural e étnica dos judeus (seus protagonistas são descendentes) e o tema da melancolia, que também é ficcionalizada pelo uso de metáforas. Assim, a autora se destaca por um projeto literário que parece contemplar a memória individual/coletiva dos judeus, aliada ao tema da melancolia, como se esses temas estivessem relacionados.

Krauss é autora de cinco livros (quatro romances e uma coletânea de contos), três dos quais foram publicados no Brasil: *Man Walks into a Room* (2002), *The History of Love* (2005), traduzido como *A história do amor* (2006), *Great House* (2010), traduzido como *A memória de nossas memórias* (2012), *Forest Dark* (2017), traduzido como *Floresta escura* (2017) e *To Be a Man* (2022). Para a temática desta dissertação, destacam-se os romances.

Man Walks into a Room é a história de Samson Greene, um jovem professor da Columbia University, que é encontrado vagando pelo deserto de Nevada sem nenhuma memória de sua vida pregressa. Ele sofrera uma cirurgia para a retirada de um tumor cerebral. Como consequência, perdeu a memória de sua vida após os 12 anos. A narrativa é uma profunda análise da importância da memória para a ressignificação da identidade e para a manutenção de laços afetivos, alguns dos quais se perdem pela ausência da memória, como o do seu casamento com Anna. O deserto também se torna uma metáfora para a sua condição de perda daquilo que ressignificaria a sua vida: suas experiências perdidas após a cirurgia.

A história do amor conta, como enredo principal, a história de Leopold Gursky, que se apaixona por Alma Mereminski (ambos eram crianças) e vivem um relacionamento afetivo por 10 anos. Nesse período, ele escrevera um livro, *A história do amor*, que se perde quando

ele foge dos nazistas ao invadirem a Polônia. Um pouco antes da invasão, aos 20, Alma é mandada para os Estados Unidos. Leopold foge, anos depois, para o mesmo país, quando os alemães já dominavam a sua terra natal. Em solo estadunidense, ele descobre que Alma havia se casado e tivera um filho (que era de Leopold, mas ele ainda não sabia). A narrativa avança no tempo e mostra um Leopold envelhecido e melancólico, procurando o filho Isaac, que também havia se tornado escritor. Gursky envia para ele uma cópia de um outro livro escrito por ele, *Words for Everything*. Ambos os livros do protagonista são autobiográficos. Nesta narrativa, os livros, além de serem monumentos da memória pessoal de Gursky, se tornam, também, a metáfora de uma vida (e de uma história de amor mal sucedida) que se perdem, são destruídas por forças adversas e mais poderosas. Há uma profunda reflexão a respeito de quanto melancólico pode ser a impotência humana diante de acontecimentos inevitáveis, como as perdas provocadas pela perseguição nazista e pela morte.

Para esta dissertação, sobre o tema da melancolia, foram escolhidas narrativas que fazem parte dos romances *A memória de nossas memórias* e *Floresta escura*, os últimos romances publicados pela escritora até o momento. A motivação para a escolha dessas narrativas específicas ocorreu pela forma como que as metáforas da melancolia são articuladas, em um tipo de abordagem artística e que se desdobram em duas forças de oposição: a força centrípeta (buraco) e a força centrífuga (hotel).

Essas narrativas apresentam mais de uma história que, de alguma forma, estão relacionadas. *Floresta escura*, cuja análise é feita no capítulo 3, apresenta a história de dois protagonistas: Jules Epstein, um rico advogado judeu, que resolve se desfazer de sua fortuna e viajar para Israel, onde patrocina um filme sobre a vida do rei Davi; Nicole, uma escritora que passa por um hiato criativo e resolve ir para Israel e se hospedar no hotel Hilton, o hotel de sua infância, em Tel Aviv, onde reflete a respeito de sua inibição artística e sobre a crise no casamento.

Já *A memória de nossas memórias*, objeto de discussão deste capítulo, reúne quatro histórias conectadas pela existência de uma escrivãzinha, o objeto biográfico (e também melancólico) que aparece como um novelo entrelaçando-se nos quatro enredos. O livro está dividido em duas partes, assim como as narrativas, que são: “Todos em pé”, “Bondade verdadeira”, “Buracos para nadar” e “Mentiras contadas por crianças”, que muda para “Weisz”, na segunda parte. “Buracos para nadar” utiliza a metáfora do abismo para descrever o declínio da protagonista Lotte Berg, que está doente enquanto o seu marido, Arthur Bender,

vê o desfecho inevitável de uma vida repleta de segredos. Assim, a metáfora do buraco representa o processo de perda e isolamento de Lotte Berg.

Berg é uma escritora reclusa. Casada com Arthur, o narrador, esconde alguns segredos traumáticos que somente após a sua morte são revelados. Em vida, comentou pouco a respeito de sua fuga de Nuremberg, na Alemanha, no período em que crescia a perseguição dos judeus. Sendo judia em um país cuja política de perseguição racial crescia vertiginosamente, vê o fim dos pais, porém, consegue escapar para Londres. Em Londres, entra em um relacionamento amoroso do qual gera um filho, que é doado. Casa-se com Arthur, posteriormente. Sobre essa segunda perda, a do filho, jamais comenta com o marido. A narrativa começa com o declínio da saúde de Berg, que sofria do Mal de Alzheimer e passa por um processo de decadência mental. Quando já estava em estado avançado da doença, faz menção ao segredo que ocultara durante o casamento, a doação do filho. Arthur chama esse declínio da doença de buraco. Com o desenvolvimento do enredo, o narrador consegue relacionar as experiências traumáticas de Lotte Berg com o declínio de sua saúde em uma metáfora, a do buraco, que ressignifica o sentimento predominante desta personagem, a melancolia.

Esta metáfora desloca a tensão do trauma da protagonista, que viveu duas experiências fundamentais que contribuem para a compreensão de seu silêncio: a morte dos pais vítimas dos nazistas e a doação de um filho fruto de um relacionamento anterior ao casamento. As duas perdas são deslocadas para a imagem do buraco onde Berg nada, mas lentamente se afoga. O buraco é também a metáfora que condensa o vazio psíquico motivado pelas experiências pessoais de perda (dos pais, do filho) e a progressão de sua doença, o Mal de Alzheimer, que apaga a sua memória e a precipita para a morte. A melancolia é artisticamente representada por essa metáfora aglutinante dos traumas pessoais desta personagem.

A criação da metáfora feita pelo narrador constituirá a forma como ele conseguiu articular o mistério que envolvia o comportamento da esposa, sempre reclusa e misteriosa. A reclusão de Berg ocorre por causa de seu passado, primeiro como adolescente judia refugiada da perseguição nazista, segundo, como mãe que doa o filho. Arthur, ao criar esta metáfora do buraco, ressignifica a melancolia como uma força centrípeta que atrai a esposa para um abismo, que a engole lentamente. Entretanto, mais do que a doença, parece existir uma força gravitacional que ele identifica como trauma, ou seja, as experiências de perda que a esposa passou antes de conhecê-lo.

Para uma análise do seu comportamento afetivo, o capítulo enfatiza principalmente a história da adolescência de Berg e sua experiência como vítima da perseguição nazista e o momento do avanço de sua doença, que a vitimarão, arrastando-a para o buraco.

O viúvo sente-se impotente por não ter forças para retirá-la do “buraco” onde ela está morrendo afogada, pois a doença do Mal de Alzheimer ainda não possui cura. Ele também se sente incapaz de ajudá-la a se recuperar do passado traumático. É nesse lento mergulho, cada vez mais profundo, que a metáfora da melancolia, da dor da perda, é construída.

Evidentemente, a riqueza da expressão artística e da metáfora criada por Krauss, também possibilita a análise de outros temas que também estão correlacionados com a melancolia, como acontece com a solidão e o trauma, discutidos no subcapítulo 2.2, pois o trauma pode ser um dos fatores etiológicos que culmina na melancolia.

A narrativa, conforme comentado, está dividida em duas partes: a primeira apresenta alguns poucos elementos biográficos de Lotte Berg, sua adolescência em Nuremberg, a aparição do poeta Daniel Varsky. Também trata do seu declínio por causa do Mal de Alzheimer e a descoberta de Arthur do filho que a sua esposa doara, anos antes de se conhecerem; a segunda parte narra o desaparecimento da esposa, morta por causa da doença e a investigação empreendida por Arthur para descobrir o paradeiro do filho rejeitado.

Dessa forma, este capítulo se divide em dois tópicos: o 2.1, que estuda a construção da metáfora do buraco como uma forma de leitura da personagem, articulando teorias da melancolia e da psicanálise freudiana para entender o comportamento desta protagonista melancólica; e o 2.2, que analisa a reação de Berg à experiência em Nuremberg (a solidão e o trauma) como consequência da *Shoah*, da morte de sua família e da doação do filho.

Como parte importante para a compreensão da melancolia da protagonista, estuda-se também o trauma em consequência de suas experiências de perda e o seu efeito no comportamento de Berg, que busca a solidão, o silêncio e o isolamento. Assim, o capítulo começa a discussão sobre como a melancolia se configura como metáfora da crise de Lotte Berg e como o trauma reforça o seu comportamento melancólico.

As metáforas utilizadas em “Buracos para nadar” e *Floresta escura* funcionam como formas de deslocamento dos conflitos internos de suas protagonistas, Lotte e Nicole. Se o deslocamento consiste na transferência de um elemento para outro, sendo este outro menos ameaçador, além de ser uma reação emocional despertada e que se desloca para outra pessoa ou objeto, é pela metáfora que a literatura representará essa transferência, como o buraco, que

significa o vazio existencial de Lotte Berg, e o hotel, que significa a inibição criativa de Nicole. Também, esses dois espaços condensarão, serão a junção de múltiplos elementos de uma representação inconsciente em um único elemento. Assim, o buraco representará a sucessão de perdas de Nicole (os pais, o filho, a sua saúde) e o hotel significará a perda de várias experiências positivas de Nicole (a infância feliz, o sentimento oceânico, a criatividade).

Além das metáforas do buraco e do hotel, destacam-se diferentes desdobramentos, ou como Quinet (2002) menciona, “gradações” da melancolia nas duas narrativas. Lotte Berg sente-se traumatizada devido às experiências vividas antes do casamento com Arthur, em especial, destaca-se aquele período complexo da Alemanha de Hitler que marcou a morte de seus familiares vítimas da perseguição nazista. Nicole sente-se inibida por escrever sobre a sua obsessão pelo hotel Hilton e procura compreender a sua complexa relação com o edifício, que lhe desperta um misto de familiaridade e estranheza, ao mesmo tempo.

Nas narrativas para a discussão nesta dissertação, no que tange as diferentes gradações da melancolia, pode-se destacar, em “Buracos para nadar” a melancolia de Lotte Berg e sua história marcada pela perda simbólica de sua identidade cultural, já que ela escapa da perseguição nazista em Nuremberg e se muda a Inglaterra. Embora ela tenha a oportunidade de recomeçar, sua dor continua intensa. Berg testemunha a morte dos pais e a destruição de sua família, além da doação de um filho na Inglaterra, anos antes de se envolver afetivamente com Arthur Bender. Esses momentos decisivos de sua vida lhes provocam um trauma do qual ela jamais recupera. Em *Floresta escura*, a história da escritora Nicole, que também sofre de melancolia, enfatiza duas situações importantes: a sua inibição para escrever sobre o hotel de sua infância, o Hilton, em Tel Aviv, mesmo que o edifício se torne uma obsessão para ela, e a sensação de inquietante estranheza que ele desperta na protagonista, sendo, o hotel, ao mesmo tempo familiar e estranho. Em ambos os enredos, as protagonistas são afetadas por uma profunda tristeza.

Para a organização da discussão das metáforas melancólicas nas duas narrativas, o capítulo 2 analisa “Buracos para nadar”, a história de Lotte Berg, presente no romance *A memória de nossas memórias* e o capítulo 3 discute a história de Nicole, que protagoniza *Floresta escura*.

2.1 “Buracos para nadar”. A melancolia como metáfora das perdas afetivas

“Buracos para nadar”, conforme já comentado, compõe uma das quatro narrativas inter-relacionadas de *A memórias de nossas memórias*, de Nicole Krauss. A narrativa é a história de uma romancista reclusa, Lotte Berg, judia de origem alemã, que passou boa parte de sua vida silenciando o seu passado, primeiro como fugitiva da perseguição nazista, em Nuremberg, depois como mãe que doa o filho, em Londres. Apesar de ela ser romancista, a voz narrativa é a do marido Arthur Bender, que se concentra em entender o voluntário desligamento social da esposa, avessa a qualquer tipo de sociedade cujo principal segredo, a doação do filho, se torna um mistério extremamente delicado que o viúvo soluciona. Por outro lado, a escolha de Berg, pela vida quase claustrofóbica, indica que a palavra, em um contexto artístico, pode ser libertadora, já que ela (a esposa) se expressa apenas de forma literária. Mesmo com um ritmo lento e saturnino da romancista, aliado ao seu provável pouco público de leitores, é possível perceber (e o marido confessa ao compará-la a um vórtice) um turbilhão de sentimentos e histórias pessoais reprimidas pela sua estratégia de sobrevivência: o vazio do silêncio opcional. A narrativa evidencia que Berg parecia conseguir estabilidade psíquica apenas pela produção literária.

Afetada pela experiência traumática, que foi a perseguição realizada pelos nazistas na primeira metade do século XX, Berg adotou como estratégia de sobrevivência emocional o silenciamento sobre este fundamental momento de sua vida. Para agravar a sensação de perda e de esquecimento, a esposa de Arthur sofria do Mal de Alzheimer, a doença que apaga a memória e que afeta profundamente a identidade.

Os “Buracos para nadar”, que dão título para esta narrativa, funcionam como uma metáfora do abismo e podem significar o exercício de sobrevivência do nadador, que tenta se sobrepor ao irresistível precipício aquático, o abraço gelado e sedutor da amnésia, os “buracos” cobertos pelas frias águas do esquecimento que Arthur deve enfrentar para resgatar (e descobrir) a memória e o passado de sua companheira, que estava anulada pela própria incapacidade de se lembrar e por uma repressão imposta pela própria esposa.

A melancolia de Lotte se manifesta pelo seu silêncio voluntário em relação ao passado. O não se comunicar pode ser uma resposta ao trauma da adolescência, conforme comentado no subcapítulo 2.2. A narrativa de Arthur sobre sua mulher é gradativa e progressiva com o objetivo de fornecer características de seu comportamento para que o leitor entenda que o

mergulho no abismo, a metáfora do buraco, foi o derradeiro ato da esposa, que desde quando ele a conheceu, ela já estava, de alguma forma, reclusa em um abismo que era a sua própria interioridade. A melancolia está neste ato, o seu autoexílio não somente de sua cidade natal, Nuremberg, mas do próprio mundo, que desde sua juventude lhe foi hostil, pois ela era judia em uma Alemanha da década de 1930.

Sua reclusão, que beira a aversão aos contatos sociais, indica que existe alguma experiência de perda que a precipitou para o isolamento. Como o narrador Arthur não lhe dá voz, é somente por sua narrativa que o leitor consegue compreender a gravidade de sua melancolia. Se ela não fala, é por seu comportamento descrito que o leitor pode entender o comportamento afetivo desta personagem. Se a melancolia é uma reação de perda, essa perda é de algo que foi retirado da própria consciência, no caso, “o próprio eu como sendo o objeto perdido do melancólico” (Chemama, 1995, p. 135). A natureza do objeto perdido, já que a melancolia é uma reação de perda, é do próprio eu, e nesse aspecto, o comportamento de Berg, de auto-silenciamento e autossegregação, indica haver algo que se perdeu, em algum momento de sua vida, que influenciou o seu voluntário isolamento.

O início da narrativa do esposo apresenta o casal em sua rotina de atividades, do qual se destaca a natação, que é de onde Arthur retira a metáfora que explicará o significado da melancolia para ele. Suas vidas transcorriam de maneira regulada, como um relógio habituado a repetição, a caminhar sempre pelo mesmo local: “Seguíamos o mesmo caminho para ir e para voltar. Eu acompanhava (sic) Lotte até o buraco para nadar, como chamávamos, onde ela não faltava nem um dia” (Krauss, 2012, p. 93). Mas, a narrativa não é sobre rotina, e sim sobre o sentimento que preponderou na vida desta personagem: a melancolia, que pode ser melhor compreendida à medida que o narrador apresenta dados biográficos da esposa, pelo menos daquilo que ela acabou revelando a ele durante os anos de casamento.

No verão de 1939, ela recebeu um visto para acompanhar 86 crianças num *Kindertransport* para a Inglaterra. Arthur, acostumado às histórias da esposa sem muitos detalhes, estranha o número 86 e se pergunta “[c]omo ela podia cuidar de tantas crianças, sabendo que tudo o que ela conhecia, tudo o que todos eles conheciam, havia se perdido para sempre?” (Krauss, 2012, pp. 95-96). Ele se refere àquilo que aconteceria no mesmo ano, o início da 2ª. Guerra Mundial, a perseguição nazista, a *Shoah* e a banalização da violência. A estratégia de sobrevivência de Berg e de muitos outros acontecia pelo auto-silenciamento

com o intuito de sobreviver, embora a experiência reprimida e silenciada por décadas confirmaria o trauma.

Berg passou por uma experiência de perda. Perdeu os pais ao sair de Nuremberg. Londres significou um recomeço, porém, aquilo que ficou para trás, jamais foi esquecido. O exílio na Inglaterra trouxe-lhe uma nova chance, embora marcas psicológicas ficassem impressas, jamais sendo apagadas. Conforme explica Freud (1917/2010a), tanto o luto quanto a melancolia são experiências de perda. No caso do luto, o desaparecimento de um ente querido ou de alguma abstração. Percebe-se que a romancista perdera os pais ainda na Alemanha, vítimas do nazismo. Porém, o seu luto se transforma em melancolia, pois o sofrimento que poderia ser de luto e se transforma em melancolia indica que exista uma disposição patológica em Berg. Freud (1917/2010a, pp. 171-172) entendia que o estado de luto não requer tratamento médico, mesmo que a reação “ocasiona um sério afastamento da conduta normal da vida”. Isso porque, após certo tempo, o luto é superado, algo que não se pode ser mais preciso quando se trata da melancolia, já que a dor não é superada com a passagem do tempo, como acontece no caso do luto. Por esse motivo, desde os primeiros relatos de Berg já havia, ali, um elemento que corroborava o seu estado melancólico. Isso porque ela “sempre” demonstrou reclusão e se isolou.

A impressão que a narrativa provoca é que o casal era bastante isolado. Há, por um lado, a melancolia da esposa. Entretanto, não se pode fugir à percepção de que Arthur também sofria do mesmo sintoma, uma vez que há momentos em que ele próprio reconhece passar pela mesma experiência, talvez motivado pela frustração de, mesmo estando casado com ela por décadas, somente com a sua morte ele começou a entendê-la: “Deus sabe o que pensava. Até o final ela foi um mistério para mim” (Krauss, 2012, p. 94), reconhece Arthur, no início de sua narrativa em *flashback*. Ele também confessa:

Às vezes, eu me sentia pendurado na borda – naquilo que nem posso dizer sem o risco de parecer ridículo – e escorregava e me via mais fundo que nunca no buraco. E então, no escuro, torno a encontrar uma forma de louvação para tudo aquilo que continua a esmagar a minha tristeza (Krauss, 2012, p. 97).

A metáfora do buraco também lhe serve, pois ele se sente pendurado na borda escorregando cada vez mais fundo no mesmo buraco da melancolia, onde há escuridão para

que ele exerça, sem enxergar, uma atividade que, a princípio, parece estranha: a louvação daquilo que esmagava a sua tristeza. Na verdade, é possível compreender a sua metáfora levando-se em consideração seu papel de narrador em primeira pessoa dentro desta narrativa, onde ele não é o protagonista, mas apenas uma testemunha. Nem mesmo quando Lotte Berg morre, ela deixa de ser a protagonista, já que Arthur tenta descobrir que fim levou o filho abandonado. Ela ainda é a protagonista porque a memória da esposa é a preocupação dominante do narrador.

A ocupação de Arthur é contar sobre a vida de Lotte Berg, a protagonista. E o seu papel, ao tentar entender o comportamento da esposa, depois de sua morte, é tentar compreender o motivo de Berg sempre estar em uma condição melancólica, solitária e emudecida em relação ao seu passado. Não era sobre ele o conteúdo central da narrativa, e sim sobre a sua esposa melancólica e misteriosa. Por esse motivo, concentra o relato sobre Lotte, enfatizando o seu comportamento de contemplar as casas destruídas pelo bombardeio em Londres:

Embora fosse melancólico, era também estimulante, de um jeito estranho, ver o interior [de casas bombardeadas] virado para fora assim. Muitas vezes, eu via Lotte olhando aquelas ruínas com suas chaminés solitárias. A primeira vez que visitei seu quarto, fiquei surpreso com o pouco que havia nele. Ela estava na Inglaterra havia dez anos na época, mas, a não ser pela escrivaninha, havia apenas uns poucos móveis simples, e muito mais tarde vim a entender que de certa forma as paredes e o teto de seu próprio quarto eram tão inexistentes para ela como os do outro lado da rua (Krauss, 2012, p. 100).

Arthur também menciona a sua pouca mobília, embora morasse na capital inglesa havia dez anos. Com exceção de uma escrivaninha, importante para a segunda parte da narrativa, por ser um presente dado pelo pai do filho que ela doou, havia apenas poucos móveis simples. Somente anos depois, ele entenderia o motivo: as paredes e o teto de seu quarto eram tão inexistentes quanto eram aqueles outros do outro lado da rua, ou seja, destruídos pela guerra como fora a sua vida destruída pela perseguição nazista. Há aqui também a menção de uma metáfora pela comparação da parte interna dos quartos, tanto daqueles que foram destruídos na guerra quanto o do seu próprio, vazio por uma escolha pessoal. Ou seja, os quartos do outro lado foram destruídos pela máquina da guerra, assim como algo dentro de si também fora destruído quando os nazistas passaram a perseguir e matar os judeus. Da mesma

forma, o vazio que representava o seu quarto pode ser assimilado ao seu vazio psíquico, pois alguma coisa havia sido perdida naquele ano em que vira o pai ser morto, tornando-se uma órfã e exilada. Reprimir aquela memória foi a sua estratégia de sobrevivência. Entretanto, o seu comportamento revelava a dor que sentira pela perda familiar e de seus parâmetros etnológicos. Assim, é ainda no início de sua vida que Lotte tem as primeiras experiências de perda. Existem elementos do início da vida do sujeito que podem estar relacionados à melancolia, “pois o ponto de fixação do melancólico”, escreve Lúcia Alves Mees (2007, p. 91), “se situa nos esboços das primeiras relações com o Outro”, e as primeiras relações foram as familiares, porém, rompidas abruptamente com o avanço do nazismo.

Antonio Quinet (1997, p. 130) lembra que, em muitos casos, a reação melancólica é desencadeada pela morte de um ente querido, o que, a princípio, se caracterizaria como luto. Todavia, “o sujeito entra aparentemente num trabalho de luto normal, e pouco a pouco, vai se instalando o quadro melancólico”.

É evidente que Lotte sofreu o luto pela perda parental. Entretanto, a perda significou mais do que o desaparecimento familiar, já que ela jamais se recuperou. É por esse motivo que Lotte não permitia ao marido desvendar alguns dos mistérios de sua vida. E quase nada de sua produção literária é mencionada. No único livro de Berg citado por Arthur, a coletânea de contos *Janelas quebradas*, não havia “quase nada” de referência ao seu país natal, muito menos qualquer dado biográfico que trouxesse alguma informação relevante a respeito da autora:

No livro não havia uma única referência à Alemanha. Tudo o que ela permitiu foi, na breve biografia da última página, uma menção ao local e data de nascimento – Nuremberg, 1921. Mas havia um conto enterrado perto do final que abordava o horror. Era sobre um paisagista de um país sem nome, um egotista tão voltado para o próprio talento que está disposto a colaborar com os funcionários do regime brutal do país a fim de ver um grande parque projetado por ele construído no centro da cidade. Ele encomenda bustos de bronze de aparência devidamente fascista com a imagem de cada um dos funcionários, os quais são espalhados entre plantas raras e tropicais. Ele atribui o nome do ditador a uma alameda de palmeiras. Quando a polícia secreta começa a enterrar corpos de crianças assassinadas embaixo das fundações do parque no meio da noite, ele [o protagonista do conto] fecha os olhos. As pessoas viajam de todo o país para ver as enormes plantações e admirar a rara beleza do lugar. O título do conto era

“Crianças são terríveis para jardins” [...]. – e depois de ler o conto, durante muito tempo me vi olhando para minha mulher com um pouco de medo (Krauss, 2012, pp. 105-106).

O medo sentido por Arthur refere-se ao estranhamento causado pelo tema do referido conto. Há, também, uma aparente incompreensão do esposo, que não percebeu ser a escrita da esposa um efeito da sublimação de suas experiências traumáticas, uma vez que ela parecia representar, literariamente, os seus conflitos interiores e a sua melancolia pelo processo artístico. Sua energia pulsional estava direcionada para a produção artística que, infelizmente, quase não é mencionada pelo narrador. Entretanto, é possível vislumbrar a criação de uma arte que refletisse o seu vazio existencial. Conforme explica Lúcia Alves Mees (2007, p. 94): “Como potencial artista das palavras, o melancólico pode vir a produzir, a partir do vazio, algo que se dirija a um outro, a um público, a leitores, etc., que eventualmente podem lhe dirigir um olhar de reconhecimento interessante”. Pela impressão da leitura causada no marido, o medo, evidencia que Arthur não compreendia o seu processo de sublimação. Talvez isso fosse até evidente, mas a sua aparente falta de sensibilidade o impedia de perceber o que afetava a esposa. É possível, inclusive, que toda a sua literatura refletisse sua experiência de perda, mas ela estava incompreensível para Arthur. Somente Daniel Varsky, um poeta chileno, parece tê-la compreendido, e, por esse motivo, foi presenteado com a escrivanhinha.

A insensibilidade de Arthur é enfatizada por sua incompreensão de que Lotte Berg conseguia certa estabilidade psíquica pela produção literária e que ela costumava sublimar a dor através da literatura. Como uma personagem melancólica, ela estava propensa não somente à arte, mas a um tipo de arte confessional, porém, que se descortinava por meio de metáforas tão elaboradas que, na época, o marido não soube interpretar. O conto a pouco resumido reflete a aflição da autora, vítima da perseguição nazista quando adolescente, e que encontrou na literatura uma estratégia de sublimação do horror testemunhado.

A sublimação é um processo psíquico postulado por Freud, em “Três ensaios sobre a sexualidade”, pelo qual a pulsão sexual (libido) é desviada de seu objetivo inicial e é direcionada para outras atividades que são socialmente valorizadas, como a ciência e a arte. As atividades humanas, aparentemente sem qualquer relação com a sexualidade, encontram o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual. Conforme Laplanche e Pontalis (1991, p. 495): “Diz-se que a pulsão é sublimada na medida em que é derivada para um novo objetivo não sexual e em que visa objetos socialmente valorizados”.

Segundo Freud (1905/2016, pp. 80-81), a sublimação ocorre pelo desvio das forças instintuais sexuais, de suas metas sexuais, para novas metas (não sexuais). E isso acontece, por exemplo, em todas as realizações culturais fazendo parte, portanto, do processo de desenvolvimento do indivíduo, situando-se o seu começo no período de latência sexual da infância. Embora não haja nenhuma relação aparente com a sexualidade, atividades humanas como a criação artística e intelectual extraem suas forças da pulsão sexual. Assim, ocorre o deslocamento da pulsão sexual para um alvo não sexual, investido de valores sociais.

Assim, o processo de sublimação pode ser uma saída para os excessos pulsionais, sendo eles direcionados para a criação artística. Considerando “Buracos para nadar”, a atividade artística de Lotte Berg pode ser uma canalização de sua melancolia, pois ela utiliza a literatura como tentativa de sublimação ao transformar suas experiências traumáticas em narrativas literárias, embora Arthur não consiga compreender esse processo.

“Crianças são terríveis para jardins” parece sublimar a melancolia de Lotte Berg ao não conseguir elaborar a perda dos pais/filho, com “um conto enterrado perto do final que abordava o horror”, explica Arthur. Sem dúvida, era uma menção ao horror nazista com um protagonista egotista que se dispôs a colaborar com funcionários de um “regime brutal do país”, o nazismo, responsável pela execução de milhões de judeus, inclusive de seus pais. O protagonista do conto era paisagista e encomendara bustos de bronze de aparência fascista e atribuíra “o nome do ditador a uma alameda de palmeiras”. Provavelmente seria Adolf Hitler. Embora não haja menção ao nome, é clara a alusão. Crianças assassinadas eram enterradas embaixo das fundações do parque. Viajantes de todo o país visitavam o lugar para “admirar a rara beleza do lugar”. Uma beleza que fora criada a partir de corpos de crianças assassinadas.

A narrativa de Arthur é escrita, provavelmente, após a morte da esposa, como se essa escrita fosse o efeito da sublimação da dor de sua perda. Isso explica a sua criação metafórica para a experiência com Berg. Como um observador do comportamento de Lotte, Arthur cria a metáfora dos “Buracos para nadar” para refletir o processo melancólico de Lotte Berg, aquilo que foi descrito por Freud (1917/2010a) como reação típica do sujeito melancólico. Por um lado, o mergulho que Lotte dá no abismo representa a imersão no inconsciente e na dor do objeto perdido; por outro lado, a luta para permanecer acima das águas ilustra a resistência do ego da protagonista contra a força do buraco melancólico que tenta tragá-la. Essa constatação acontece, evidentemente, quando Arthur analisa o comportamento da esposa após a sua morte.

Talvez a incompreensão de Arthur naquela época seja explicada porque, neste período em específico, da publicação do conto, ele ainda não montara o “quebra-cabeça” chamado Lotte Berg, algo somente possível após a sua morte. O que se descortina com o seu relato gradativo é que a esposa havia passado por um profundo processo de perda de si, motivado pela perda de pessoas muito próximas, que é algo característico do sintoma da melancolia. Assim, a natureza do objeto perdido não corresponde ao processo de luto não resolvido (ela jamais supera a perda dos pais). Na verdade, embora à princípio seja desencadeado pela perda do outro, o que se descortina é que Lotte, em algum momento do seu passado, perdera o próprio eu. E, por esse motivo, o fechamento para dentro de si:

No começo, ela havia deixado claro para mim que eu não tinha ascendência sobre sua liberdade, nem eu queria ter. Havia muita coisa que ela não me contava e eu não perguntava. [...] Às vezes, parecia que minha vida havia sido construída em torno de um triângulo das Bermudas, pelo amor de Deus! Envie alguma coisa ali para dentro e você nunca mais vai ouvir falar disso (Krauss, 2012, p. 107).

Da mesma forma que o triângulo das Bermudas, no Oceano Atlântico, é conhecido por fazer desaparecer qualquer tipo de embarcação que navega ou avião que sobrevoa a região, Lotte é comparada ao triângulo em virtude do mistério que a caracteriza: o de fazer desaparecer aquilo que está à sua volta. Isso explica o motivo de o esposo chamá-la de “vórtice” e confirma a sua impressão de que havia muitos mistérios encobertos por sua natureza melancólica: “Uma certa expressão apareceu no rosto de Lotte, uma expressão que tinha visto muitas vezes antes e que só posso descrever como uma espécie de imobilidade, como se tudo o que existia normalmente próximo da superfície se retirasse para as profundezas” (Krauss, 2012, p. 117).

De acordo com Freud (1917/2010a, pp. 172-173), a melancolia se caracteriza por um tipo de abatimento, doloroso e uma perda de interesse em relação ao mundo exterior e na capacidade de amar. A reação de Lotte, que causava estranhamento no esposo, é um típico comportamento melancólico, conforme a análise freudiana: ela, a esposa, era afetada por uma expressão “de imobilidade” fazendo com que tudo aquilo que existia em sua superfície, “se retirasse para as profundezas”, onde permanecia por vários dias. O mergulho que dava em sua

própria interioridade demonstra que ela se desinteressava pelas coisas do mundo e optava pelo recolhimento para as profundezas de si.

Lotte parece sofrer um tipo de dor moral provocada, inicialmente, pela morte dos pais e que culmina no trauma. Essa dor consiste em um sentimento de tristeza duradoura, um abatimento que com uma duração longa, um estupor que aparentemente não pode ser explicado. A dor moral também é um sentimento de opressão e de tristeza que provoca um estado de anestesia e de disestesia psíquica, provocando o desejo cada vez mais intenso de se sentir solitário, conforme explica Quinet (2002, pp. 80-81), ao se referir àquele que sofre dessa dor e vê tudo negro, sentindo uma solidão que só aumenta com o decorrer dos dias.

Arthur percebe haver uma certa imobilidade da esposa, aquilo que os filósofos medievais chamavam de *acedia*, um tipo de apatia que a deixava indiferente. Desse comportamento, o marido compreendia que tudo o que a cercava acabava por se retirar para as profundezas, como se fosse um abismo, ou o buraco, conforme a sua metáfora. O importante a ser notado é que a imobilidade de Lotte parece ser a resposta do corpo para uma dor que não se originava dos distúrbios corporais, e sim de suas experiências conservadas na memória. Essa anestesia psíquica a deixava cada vez mais solitária, isolada do mundo e indiferente àquilo que a cercava. Daí, ele comentar: “Eu a lembrava de uma dessas coisas e ela dizia, claro, claro, mas eu via em seus olhos que por trás dessas palavras não havia nada, apenas um abismo, como o poço de água negra onde ela desaparecia toda manhã, independente do clima” (Krauss, 2012, p. 118).

Os dados biográficos da esposa, revelados nesta narrativa, apontam para uma constatação de que a melancolia da protagonista se manifestava pelo isolamento, solidão e silenciamento. Ela pouco conversava, às vezes se tornava monossilábica. O seu silêncio é revelador de sua dor na alma. A sua dor de existir não fora compartilhada nem mesmo com Arthur, que pouco a conhecia. Novamente, a metáfora do abismo que ele utiliza explicava que o “buraco” que Lotte nadava era de seu uso pessoal. Em sua rotina, costumava desaparecer toda manhã, naquele “poço de água negra” onde somente ela existia.

A investigação de Arthur serviu para que ele procurasse entender o comportamento da esposa. Surpreso com os seus segredos, já que a provável origem de seu comportamento melancólico fora a morte dos pais, o narrador descobre que a experiência traumática de Lotte não acontecera somente em Nuremberg, mas também em Londres, quando ela doou o filho fruto de um relacionamento anterior:

Eu achava que toda a sua vida tinha a ver com seus pais. Quando ela contou a história do ônibus, tinha a ver com seus pais, e quando acordava chorando tinha a ver com seus pais, quando perdia a paciência comigo e ficava fria durante dias, eu achava que tinha a ver com seus pais de alguma forma. A perda era tão extrema que parecia não haver necessidade de procurar mais longe. Então como eu podia saber que perdida dentro do vórtice que ela era havia também um filho? (Krauss, 2012, p. 118).

A morte dos pais e a doação do filho foram experiências que lhes trouxeram marcas profundas. Entretanto, não se pode dimensionar a “dor moral” de Lotte a apenas suas experiências de luto, pois o seu filho não morrerá. Não houve uma perda irreversível de um objeto amado, como acontece no luto. Houve, sim, uma perda de natureza mais ideal, pois o objeto não morreu, e sim, foi perdido como objeto amoroso. O filho doado se caracteriza como essa perda do objeto amoroso. Mas foi, aparentemente, uma entrega “voluntária”. A especulação é porque não há nada na narrativa que procure explicar a motivação da doação, muito menos há menção de uma possível tentativa de contato com o bebê doado após o casamento. O que se percebe é que Arthur encaixa essa “peça do quebra-cabeça” e consegue entender alguns dos comportamentos estranhos da esposa, como acontecia na sua auto reclusão. Embora a teoria freudiana indique que, para o melancólico, o que se perdeu não é facilmente discernível, a perda ocorre de algum objeto que foi subtraído à consciência, é possível identificar as duas experiências de perda como fatores que explicam o comportamento melancólico de Lotte, a morte dos pais vítimas do nazismo e a doação do filho. A romancista sofre de inibição, está absorvida por um sofrimento que não compartilha com ninguém. Conforme Freud (1917/2010a, p. 176) explica, se no luto o mundo se torna pobre e vazio, na melancolia é o próprio eu.

Desse quadro psicológico, o sujeito melancólico acaba por se identificar com o objeto abandonado. Antonio Quinet (1997, p. 121) afirma que é de âmbito pulsional, uma perda de libido. Por isso, na experiência de perda, alguma coisa do próprio eu também se perde. Daí, uma sombra do objeto perdido cai sobre o Eu, deixando-o em uma condição psíquica sombria. Dessa forma, o quadro psíquico de Lotte é discernível em virtude do relato de Arthur e na ênfase que ele dá às perdas da esposa.

Conforme mencionado anteriormente, Freud (1917/2010a, pp. 101-102) descreve a melancolia como uma reação complexa de perda em que o sujeito melancólico não apenas

sofre em virtude da ausência de um objeto amado, porém, ele também costuma internalizar esse objeto no seu próprio eu. Assim, cria-se um processo de identificação do eu com o objeto perdido, o que caracteriza aquilo que o autor chamou de “a sombra que cai sobre o Eu”. Nessa circunstância, havia uma ligação da libido a uma certa pessoa e essa relação foi abalada. Entretanto, ao invés de a libido ser realocada para um novo objeto, ela foi recuada para o Eu: “Mas lá ela não encontrou uma utilização qualquer: serviu para estabelecer uma *identificação* do Eu com o objeto abandonado” (grifo do autor).

O investimento afetivo de Lotte Berg pelos pais e, posteriormente, pelo filho abandonado não foram realocados para Arthur. Embora os dois tenham se casado e, provavelmente, tenham nutrido afeto, Lotte parece jamais ter se desligado por completo dessas ausências de sua vida. E a sua reação à experiência de perda foi o fechamento para dentro de si, a manutenção de um silêncio em relação ao seu passado, como se este fosse um tabu. Pode-se medir a sua dor apenas por seu silenciamento e, em “Buracos de nadar”, pela sublimação na narrativa “Crianças são ruins para jardins”, do livro *Janelas quebradas*. Essa reação se configura como um trauma, conforme a discussão no subcapítulo 2.2, a seguir. Importante a se inferir, de sua reação, é que a sombra melancólica a acompanhou desde a fuga de Nuremberg, pois a perseguição nazista a obrigou a se refugiar em outro país para recomeçar. Quer dizer, além da morte dos pais há o problema da perda de identidade.

Lotte teve que se acostumar com a dor da perda. A narrativa de Arthur enfatiza pelo menos três (a identidade, os pais e o filho). Essa internalização de sucessivas perdas parece ser central para a compreensão de sua reclusão e silenciamento. Quer dizer, como sujeito melancólico, a romancista acabou por se identificar com o objeto perdido e sua reação foi o afastamento da vida social e afetiva. Isso porque Lotte não conseguiu elaborar a perda, seja dos pais, seja de sua identidade, seja de seu filho. Edler (2012, p. 33) escreve que, se o sujeito não consegue realizar o trabalho de luto, o objeto perdido teria uma função de suporte e fornecia um tipo de “ancoramento” sem o qual ficaria à deriva.

Além disso, conforme defende Freud (1917/2010a), a melancolia é marcada por ambivalência em que sentimentos opostos coexistem. Em virtude de suas experiências com constantes perdas, é possível compreender que o seu comportamento, de isolamento e de auto-silenciamento, podem ser entendidos como manifestações psicológicas dessa ambivalência, de sua incapacidade de processar ou de resolver seus sentimentos em relação ao passado e as perdas.

Na verdade, as experiências de perda da romancista contribuíram para a sua sensação dolorosa de existir, pois ela também havia se dissipado, se tornado o seu objeto que se perdera pela passagem do tempo. O seu fim de vida não poderia ser mais melancólico: o Mal de Alzheimer selou-lhe o destino da forma mais trágica possível, pois tirou-lhe sua frágil conexão com o mundo: “Sua conversação, se é que se podia chamar assim, desintegrou-se, deixando para trás apenas o entulho com o qual uma coisa um dia bela havia sido construída” (Krauss, 2012, p. 119), lamenta o marido ao constatar que, cada vez mais, a frágil proximidade (quase intimidade) entre os dois iria se dissipar. Quer dizer, além da(s) sombra(s) do(s) objeto(s) perdido(s) estar(em) sobre a esposa, a doença do Alzheimer, marcando a sua velhice, acaba apagando-a da convivência social com Arthur.

Em uma tentativa inútil de resgate da memória afetiva compartilhada entre os dois, da história construída enquanto casal, Arthur procura, em um último esforço, contar-lhe como tudo começou: “Agradei a ela pela vida que havia partilhado comigo. Eu disse a ela que ninguém podia ter sido mais feliz do que nós fomos. Conte-lhe de novo a história da primeira vez que a vi. Logo depois ela perdeu a consciência e foi embora” (Krauss, 2012, p. 281).

Doravante, ele teria que lidar com a dor da perda, da ausência de sua consorte. O investimento afetivo fora abruptamente interrompido. Restou-lhe como tábua de sobrevivência transferir sua motivação pessoal para a descoberta do filho rejeitado. A memória de Lotte ainda o dominaria na segunda parte de “Buracos para nadar”. Agora, não era mais Lotte que estava se perdendo no abismo. Era o próprio Arthur quem mergulharia nesse mesmo “buraco” para resgatar uma verdade que só existia na memória apagada da esposa. A metáfora do buraco melancólico foi ressignificada, pois não era mais a tentativa de resgate de Lotte, já ausente pela morte. Era o resgate de sua memória, da verdade de sua memória.

A ausência de Lotte não era mais por seu silêncio voluntário. Arthur teve que aprender a lidar com a perda, com o luto, com a ideia de que ela “sobreviveria” apenas em sua memória. Essa possibilidade teria um agravante, pois ela somente estaria “viva” enquanto ele também estivesse. A dor sentida pela ausência do cônjuge traria um novo significado para a vida de Arthur. Ele teria que aprender a viver sem aquela que para ele representou um mistério: “*No mais fundo de si mesma, como diz o poema, tomada por sua vasta morte, que era tão nova, ela não conseguia entender o que tinha acontecido.* E ao vê-la assim, alguma coisa se partiu

dentro de mim, uma pequena válvula que não conseguia mais aguentar tanta pressão, e comecei a chorar” (Krauss, 2012, p. 285).

Porque tempos novos chegaram e Arthur teria que se adaptar a um mundo sem a presença da esposa. Havia nisso um misto de saudade e de revolta pela descoberta da doação do filho. Entretanto, a marca da ausência teria mais força: “Os buracos para nadar congelariam” (Krauss, 2012, p. 312), afirma ele, marcando, com essa percepção, um novo caminho. A metáfora do buraco lhe servia para representar, imagetivamente falando, o que representaria a sensação de perda. Se antes havia água, e água significa o esquecimento pela “liquidação” da memória, agora uma nova realidade se descortinava. O buraco congelado significa a impossibilidade do mergulho e da descoberta daquilo que fora ocultado pela grossa camada de gelo. Arthur sabia que no fundo do buraco estava a memória de Lotte. A impossibilidade de se alcançar um objetivo (o mergulho), mais a sensação de derrota (a morte pela doença) se configuram como aquilo que restou para o sobrevivente. O gelo tem por natureza a frieza de sua característica, e o frio é uma temperatura saturnina. O buraco sepultou a romancista. Para a sensação de perda, só restava uma constatação, uma metáfora que significaria aquilo que ele viveu com a esposa:

Que toda manhã estive a postos e vi quando ela desaparecia nas profundezas frias, escuras e fingia não saber nadar. Que fiz um pacto de ignorância e abafei o que me roía por dentro para que as coisas pudessem continuar como sempre tinham sido. Para que a casa não fosse inundada, as paredes não desmoronassem. Para que não fôssemos invadidos, esmagados ou dominados pelo que habitava os silêncios em tono dos quais tínhamos tão delicada e engenhosamente construído uma vida (Krauss, 2012, p. 328).

Arthur via, todas as manhãs, Lotte fazendo-se desaparecer nas profundezas frias de uma água escura que ela fingia não saber nadar. Sua estratégia de silêncio foi eficiente porque a grande descoberta da narrativa, o filho doado em sua juventude, só fora descoberto por Arthur quando a esposa, já em estado avançado do Mal de Alzheimer, por algum mistério, resolveu falar. Para que o casamento continuasse, ele fez “um pacto de ignorância”, abafando o que o incomodava para que as paredes não desmoronassem.

A metáfora do buraco para nadar resume aquilo que o narrador viveu durante o seu casamento. Posicionado na parte de cima, na superfície, ele tentava esticar o braço para salvá-la do abismo, mas Lotte Berg recusava-se a pegar de volta o braço esticado, pois havia muito

evento traumático que ela testemunhou e teve que reprimir. Para Lotte Berg, a metáfora significava o deslocamento de suas tensões psíquicas, motivadas pela perda, e a condensação de um aglomerado de experiências ruins em virtude das mortes dos pais, doação do filho e da perda da identidade, por causa do trauma.

Conforme discutido anteriormente, Freud, em *A interpretação dos sonhos* (1900/2019) apresenta dois conceitos sobre os mecanismos do sonho, a condensação (*Verdichtung*) e o deslocamento (*Verschiebung*), que podem fornecer uma base para se pensar a metáfora como uma expressão simbólica do inconsciente. Assim, a metáfora funcionaria como um deslocamento de significados, representados pelo sujeito, de desejos ou conflitos inconscientes.

Em resumo, deslocamento e condensação caracterizam o processo primário do inconsciente, conforme defende Freud (1900/2019), sendo a ocorrência do deslocamento quando uma representação recebe todo o investimento devido a uma outra, ou seja, o deslocamento transfere a ênfase de um elemento mais importante para outro menos importante. Já a condensação ocorre quando o elemento comum entre duas cadeias associativas recebe o investimento em decorrência das duas, quer dizer, na condensação ocorre a junção de elementos diferentes em uma mesma imagem de sonho.

Em literatura, a utilização de metáforas pode ser analisada como um sintoma, uma formação do inconsciente que, por um lado, condensa significados e, por outro, desloca tensões internas produzindo imagens literárias. Em “Buracos para nadar”, a metáfora do buraco pode ser interpretada como uma condensação do trauma da protagonista Lotte Berg, que fugiu da perseguição nazista, porém, viu a sua família sendo capturada. A narrativa enfatiza que ela jamais se recupera dessa experiência traumática e, posteriormente, se torna uma mulher reclusa e que pouco se comunica com o marido, por causa de sua perene sensação de perda.

Se no luto, conforme Freud (1917/2010a), o sujeito consegue se desligar do objeto perdido, na melancolia há uma “falha” nesse processo de desligamento. Sob o ponto de vista da teoria freudiana, Lotte Berg se torna uma personagem que exemplifica o perfil de um sujeito melancólico, pois ela não conseguiu superar as perdas dos pais, do filho e da identidade. As duas primeiras perdas que poderiam gerar a reação de luto se transformam em uma condição melancólica, pois a dor se torna uma presença constante que influencia no seu

comportamento, no seu casamento e na sua produção literária, ou seja, em todas as esferas de sua vida.

Dessa forma, a grande metáfora que intitula esta narrativa, “Buracos para nadar”, pode ser lida como uma representação freudiana do abismo melancólico que, por um lado, alterna o desejo do sujeito melancólico de imergir (a perda de si), por outro, a luta para emergir (sua sobrevivência psíquica). Lotte Berg parece se fundir com o objeto perdido em seu mergulho no buraco. Por outro lado, sua atividade como nadadora, também remete à tentativa de sobrevivência do Eu. E essa alternância entre submersão e emersão caracterizam o comportamento ambivalente desta personagem melancólica.

A repressão da experiência traumática gerou o comportamento recluso da escritora, e o seu silêncio somente quebrado pelo efeito da doença em seu corpo. Para aquele que estava fora do buraco, tentando resgatar alguma informação valiosa, restava-lhe ser a testemunha do lento e progressivo declínio da esposa. Assim, Arthur percebeu que, no final, ela fora tragada para o abismo e jamais voltaria, pois havia em sua constituição um elemento que a fazia não submergir: o trauma daquilo que presenciou durante a sua vida em Nuremberg. O trauma se tornou um importante fator que a inibiu de falar a respeito de si e de seu passado.

2.2 Traduzindo o intraduzível. Solidão e trauma em “Buracos para nadar”

Lotte Berg era escritora reclusa. Embora seja uma autora literária, o leitor não tem acesso ao seu conteúdo material (a não ser o título da coletânea de contos *Janelas quebradas* e um breve resumo de um dos contos), já que a narrativa “Buracos para nadar” se concentra na busca de Arthur de resolver o mistério que envolve Lotte Berg e o seu passado, conforme já exposto, em dois momentos significativos: a perseguição nazista e a doação de um filho. Assim, pouco se sabe sobre suas experiências pessoais: a motivação/obrigação para a doação do filho, o sofrimento por causa da perseguição, não há nada mencionado. Berg, por algum motivo, tratava o seu passado como um tabu, e quanto a isso somente pode-se especular prováveis motivos para o silenciamento desta personagem em relação ao seu passado, especialmente sobre aquilo ela quase testemunhou como judia em um período histórico pouco favorável.

Evidentemente, a personagem desta narrativa passou por uma experiência traumática, que pode ser remontada à sua adolescência. E para o conhecimento de sua biografia, Arthur se torna o narrador, aquele que se responsabiliza por fazer um verdadeiro trabalho de resgate

da memória da esposa, vítima do Mal de Alzheimer. Com a saúde deteriorada, parte do seu passado, desconhecido para Arthur, se perderia se ele não se tornasse um detetive ávido por desvendar a história pessoal do período pré-casamento de Lotte. A descoberta, como acontece em muitos casos, foi de forma involuntária. Embora parte significativa da narrativa “Buracos para nadar” se concentre nos esforços de Arthur de encontrar o filho desaparecido de Lotte, propõe-se analisar um outro momento importante para a autora reclusa, a sua experiência como vítima da perseguição nazista, e as consequências psicológicas para quem se tornou sobrevivente de uma situação traumática.

Experienciar uma situação traumática pode gerar pelo menos duas consequências para aquele que a testemunhou: a necessidade de se contar aquilo experimentado ou o completo silenciamento, que evidencia a formação de uma ferida difícil de cicatrização. Para a primeira consequência, pode-se enfatizar uma discussão em que a ação de testemunhar se torna uma necessidade de sobrevivência.

Essa análise parte de Primo Levi (1947/1998), que foi um sobrevivente da *Shoah*. As testemunhas dos horrores do Campo de Concentração, ou sentiam necessidade de contar aquilo que passaram ou se silenciavam de tal forma que não mencionavam absolutamente nada desse momento. Se se considera o quadro traumático de Lotte Berg, percebe-se haver um quase completo silenciamento dos horrores que ela testemunhou, antes de se exilar em Londres. A reflexão de Primo Levi é importante para se poder dimensionar o impacto que a perseguição nazista trouxe para o quadro psicológico desta personagem, o que corrobora a sua condição melancólica. Percebe-se, também, que Primo Levi corresponde àqueles que sentem necessidade de narrar suas experiências traumáticas.

Em suas reflexões a respeito dos horrores testemunhados durante aquele período, o autor chegou à conclusão de que a necessidade de contar aos outros aquilo que não só ele, mas outros passaram, havia alcançado um caráter de impulso imediato e violento, chegando a competir com outras necessidades elementares ao ponto de se tornar uma carência a atividade de narrar:

A necessidade de contar "aos outros", de tornar "os outros" participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro [É isto um homem?] foi

escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de libertação interior (Levi, 1947/1998, pp. 7-8).

Com isso, por trás da necessidade de contar uma experiência dessa magnitude, que se configura como trauma, “tem[-se] em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer” (Seligmann-Silva, 2008, p. 66). Portanto, a necessidade de contar passa a competir com outras necessidades elementares, como o da alimentação, por exemplo, com o intuito de proporcionar uma libertação interior, em outras palavras, uma libertação emocional.

Em “Buracos para nadar”, Lotte Berg parecia que conseguia obter alguma libertação emocional quando escrevia. Apesar de só haver uma única menção ao livro *Janelas quebradas*, e a um dos contos “Crianças são terríveis para jardins”, com um breve resumo sobre esta narrativa do horror, Arthur não se concentra em citar os livros publicados pela esposa. O que fica bem evidente é o trauma vivido por ela, que provavelmente influenciou a sua produção artística e a sua vida pessoal.

Entretanto, para que o testemunho aconteça e a narrativa se efetive, é preciso haver um certo distanciamento do evento para que os horrores do campo de concentração não devorem a testemunha, como aconteceu com a maioria das vítimas dos nazistas, mortos de forma brutal, ou para aqueles outros sobreviventes denominados *Musulmäner* (aqueles que haviam sido destruídos em sua capacidade de resistir). Ainda conforme Seligmann-Silva (2008), ao comentar o livro de Primo Levi *Os afogados e os sobreviventes*, existe uma consciência, por parte do autor italiano, a respeito da experiência no campo de concentração (*Lager*): “a história do *Lager* foi escrita quase exclusivamente por aqueles que, como eu próprio, não tatearam seu fundo. Quem o fez não voltou, ou então sua capacidade de observação ficou paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão” (Levi 1990 conforme citado por Seligmann-Silva, 2008, p. 68).

Isso porque a experiência de testemunhar a aniquilação de um homem por outro homem outorga, ao ser humano, o contato com o abismo, popularmente conhecido como o “fundo do poço”, onde nenhuma voz poderá ser ouvida ou mesmo compreendida. Para Primo Levi, o campo de concentração produz homens que perderão a identidade, perderão o nome:

Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase

profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo. Mais para baixo não é possível. Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão – e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos (1947/1998, pp. 24-25).

Sobre a sensação de se chegar ao fundo “do poço”, Levi (1947/1998, p. 25) a compara com a sensação de privação dos seres queridos e de tudo aquilo que se possuía, como se fosse um luto, aquela sensação provocada pelo desaparecimento do outro. A experiência de privação produz uma sensação de vazio, que é a direta consequência do sofrimento e da carência, do fim da dignidade e da perda de si, pois quem muito perde acaba também se perdendo. O trauma gera essa sensação de perda de si:

Imagine-se, agora, um homem privado não apenas dos seres queridos, mas de sua casa, seus hábitos, sua roupa. Tudo, enfim, rigorosamente tudo que possuía; ele será um ser vazio, reduzido a puro sofrimento e carência, esquecido de dignidade e discernimento – pois quem perde tudo, muitas vezes perde também a si mesmo; transformado em algo tão miserável, que facilmente se decidirá sobre sua vida e sua morte, sem qualquer sentimento de afinidade humana, na melhor das hipóteses considerando puros critérios de conveniência. Ficará claro, então, o duplo significado da expressão “Campo de extermínio”, bem como o que desejo expressar quando digo: chegar no fundo (Levi, 1947/1998, p. 25).

A narrativa “Buracos para nadar” não apresenta praticamente nenhum material literário de Lotte Berg, conforme já mencionado, porém, é dada ênfase ao silenciamento da autora sobre o seu passado, o que sugere que sua experiência como vítima da perseguição nazista provocou-lhe um trauma cujo efeito principal tenha sido a reclusão da escritora e o seu emudecimento em relação à sua vida pregressa. A vida como vítima da perseguição lhe trouxe uma profunda experiência traumática. Mas, pergunta-se, o que é o trauma? O “trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa. O trauma mostra-se, portanto, como o fato psicanalítico prototípico no que concerne à sua estrutura temporal” (Seligmann-Silva, 2008, p. 69), o que indica haver um tipo de “presentificação” do passado.

O trauma é uma palavra de origem grega e significa “ferida”. O *Dicionário de psicanálise* (Chemama, 1995, p. 221-222) a define como um evento inassimilável para o sujeito, embora enfatize elementos de natureza sexual. Já para o compêndio *Vocabulário de psicologia*, o trauma seria um:

Acontecimento da vida do sujeito que se define pela sua intensidade, pela incapacidade em que se encontra o sujeito de reagir a ele de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogênicos duradouros que provoca na organização psíquica.

Em termos econômicos, o traumatismo caracteriza-se por um afluxo de excitações que é excessivo em relação à tolerância do sujeito e à sua capacidade de dominar e de elaborar psiquicamente estas excitações (Laplanche & Novalis, 1991, p. 522).

Freud (1917/2014, pp. 297-298), na terceira parte de *Conferências introdutórias à psicanálise*, entende ser o trauma uma fixação em determinada porção do passado cuja força impediria o sujeito de se libertar, afastando-o do presente e do futuro. A experiência de guerra (Freud se refere à Primeira Guerra Mundial) faz surgir um tipo de enfermidade que foi chamada, pela comunidade médica, de neurose traumática. Além disso, as neuroses traumáticas dão sinais nítidos de que, em sua base, está um tipo de fixação no momento do acidente traumático fazendo com que os “doentes” jamais superassem a situação traumática. Também, o autor entende que o termo traumático não tem outro sentido além de econômico. Quer dizer, o trauma seria uma experiência vivida em um curto espaço de tempo: “Chamamos assim uma vivência que, em curto espaço de tempo, traz para a vida psíquica um tal incremento de estímulos que sua resolução ou elaboração não é possível da forma costumeira, disso resultando inevitavelmente perturbações duradouras no funcionamento da energia” (Freud, 1917/2014, p. 299).

O trauma configura-se também como uma experiência cujo efeito é a impossibilidade de narração. Walter Benjamin, em “O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936/1987), embora não se refira diretamente ao termo trauma, apresenta uma importante explicação a respeito das consequências dessa experiência, que atinge diretamente a habilidade de narrar, pois, para o autor, há uma nítida percepção, com base em sua observação do retorno dos soldados que participaram da Primeira Guerra Mundial, de que a arte de narrar estava “em vias de extinção”. Isso porque:

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica da inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes de explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (Benjamin, 1936/1987, p. 198).

O século XX trouxe profundas e significativas mudanças para a sociedade. “O narrador” aponta para a percepção de que a experiência estava em franco declínio. Benjamin (1936/1987) sinaliza que as formas tradicionais de narrativas estavam em vias de extinção devido à perda da experiência motivada pelas atrocidades que aconteceram na guerra de 1914-1918:

A perda da experiência acarreta um outro desaparecimento, o das formas tradicionais de narrativa, de narração, que têm sua fonte nessa comunidade e nessa transmissibilidade. As razões dessa dupla desaparecimento provêm de fatores históricos que, segundo Benjamin, culminaram com as atrocidades da Grande Guerra – hoje, sabemos que a Primeira Guerra Mundial foi somente o começo desse processo. Os sobreviventes que voltaram das trincheiras, observa Benjamin, voltaram mudos. Por quê? Porque aquilo que vivenciaram não podia mais ser assimilado por palavras (Gagnebin, 2006, pp. 50-51).

Benjamin entende haver uma impossibilidade, para a linguagem cotidiana, assim como a linguagem narrativa, de assimilação do choque (termo que ele utiliza ao invés de trauma). No *Dicionário de psicanálise*, a Primeira Guerra Mundial foi responsável pela multiplicação de casos em que o sujeito parecia afetado por uma “neurose traumática” que estava ligada a um

evento violento: “Por generalização, observa-se nos sujeitos que haviam sido confrontados com incidentes terríveis ou horríveis, inclusive na idade adulta, o retorno repetitivo da cena insuportável”. Ademais, “[a] neurose traumática constitui um dos pontos de partida da teoria freudiana da pulsão de morte” (Chemama, 1995, pp. 221-222). Gagnebin, a respeito da compreensão freudiana do trauma, explica que Freud entendia pelo termo trauma como a experiência que separa, fere, corta ao sujeito o acesso ao simbólico, ou seja, à linguagem que poderia expressá-lo (2006, p. 51).

O acesso ao simbólico, que caracterizaria uma memória com habilidade expressiva, poderia ser considerada uma “memória heroica”, conforme entenderia Lawrence Langer. Já a “memória não heroica” estaria associada ao *self* danificado “ao qual se subtraiu qualquer controle físico e intelectual sobre o ambiente e cuja língua perdeu qualquer conotação de concessão ativa de autoridade”. Langer, na linguagem da vítima do holocausto, constata “uma despedida de todo o léxico de conceitos que assegurariam o *self* integral, tais como: escolha, vontade, poder de reflexão, assecuração de expectativa” (1991 conforme citado por Asmann, 2011, p. 276).

Na verdade, a discussão sobre experiências traumáticas se direciona para a questão da traduzibilidade dessas experiências em linguagem, se isso é possível, pois a tortura parece jamais abandonar o torturado por toda a vida. As traumatizações, para as vítimas da *Shoah*, acabam por não se converter em símbolos remissórios. Quer dizer, “[o] trauma estabiliza uma experiência que não está acessível à consciência e se firma nas sombras dessa consciência como presença latente” (Asmann, 2011, p. 277).

Ainda conforme Asmann (2011, p. 278), diante do trauma, a linguagem se comporta de forma ambivalente, pois existe a “palavra mágica, estética, terapêutica, que é efetiva e vital porque bane o terror”. Também, existe “a palavra pálida, generalizadora e trivial, que é a casca oca do terror”, aquela que assombra e que, muitas vezes, adota um regime linguístico de intraduzibilidade.

Isso porque o trauma transforma diretamente o corpo em uma área de gravação, privando “a experiência do processamento linguístico e interpretativo”, já que o trauma “é a impossibilidade da narração” (Asmann, 2011, p. 283), aquilo que Benjamin (1936/1987) mencionou como a pobreza da experiência comunicável. Há uma quebra de comunicação, um desaparecimento da faculdade de intercambiar experiências. Benjamin (1936/1987, p. 205) afirma que a narrativa é uma “forma artesanal de comunicação” por não estar interessada em

transmitir “o puro em si” da coisa narrada, como acontece nas narrativas informativas: “Ela [a narrativa] mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”.

A partir deste posicionamento teórico, é possível dimensionar a narrativa como uma estratégia subjetiva de se contar algo, seja esse algo de qualquer natureza. A marca impressa da mão do oleiro neste vaso repleto de palavras com significados indica que elementos da biografia são fundamentais para se determinar o tipo de narrativa, ou seja, mesmo em se tratando de narrativas ficcionais, pode-se sugerir que a biografia do narrador imprime à sua narrativa a sua subjetividade, o seu ponto de vista. Assim, a subjetividade da narrativa é o seu ponto fundamental, o que atribui uma diversidade de elementos que podem ser incorporados à narrativa.

“Buracos para nadar” é composto por duas partes que desenvolvem dois momentos importantes na biografia de Lotte Berg: 1) o período em que ela era uma escritora reclusa, pouco comunicativa e que guardava um estranho móvel que costumava incomodar a imaginação de Arthur: uma escrivaninha, o único objeto que ela trouxe e exibiu de sua vida pré-casamento; 2) o período *post mortem*, em que Arthur se concentra na missão de descobrir o que havia acontecido com o filho doado de Lotte. A dissertação se concentrará na discussão do seu trauma de guerra e no declínio intelectual da romancista, em virtude de sua doença.

A narrativa cobre o período em que o Mal de Alzheimer já avançava e destruía a capacidade intelectual da romancista. Arthur nota que a esposa estava em um processo de auto-aniquilação, um apagamento contínuo e acelerado testemunhado pelo esposo, impotente de lhe oferecer ajuda:

Depois, seguiu-se um período em que ela ficou com medo, como uma pessoa que lentamente sangra até morrer, numa hemorragia de esquecimento. Quando saíamos para caminhar, ela agarrava meu braço como se a qualquer minuto a rua pudesse afundar, as árvores e casas, a própria Inglaterra, nos levar rolando para baixo, girando e rolando, incapazes de nos endireitarmos. Mais tarde, até essa fase passou e ela não lembrava mais o suficiente para ter medo, não se lembrava, acho, de que as coisas tivessem sido de qualquer outro modo, e a partir de então ela rumou sozinha, absolutamente sozinha, na longa jornada de volta às praias de sua infância. Sua conversação, se é que se podia

chamar assim, desintegrou-se, deixando para trás apenas o entulho com o qual uma coisa um dia bela havia sido construída (Krauss, 2012, pp. 118-119).

O sangue da memória se esvai e jamais é recuperado. É notável como Arthur compreende o declínio da identidade de sua esposa a partir da recorrente imagem de alguém que está constantemente sofrendo de “hemorragia de esquecimento” até o ponto que já não mais existirá o líquido vital, que é essencial para que a manutenção da certeza de que ela ainda pertencia ao gênero humano, dotada daquilo que se costuma entender por identidade.

De acordo com Michael Pollak (1992, p. 204), a identidade seria a imagem que o ser humano constrói sobre si, “para si e para os outros”, ou seja, aquela imagem que uma pessoa constrói “ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros”.

Nesse contexto, a identidade se configura a partir de uma relação com o outro, por isso ela é relacional, conforme defende Kathryn Woodward (2000, p. 12), “e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica relativamente a outras identidades”. Isso significa que esse conceito amadurece e se forma a partir da diferença, ou seja, da comparação que o sujeito faz com o outro em um contexto social.

Esta teoria se sustenta a partir de uma análise do conflito entre sérvios e croatas. Woodward (2000, p. 8) explica que a identidade dessas etnias é marcada pela comparação e pelo realce das diferenças identificadas por ambos os grupos:

Essa história mostra que a identidade é relacional. A identidade sérvia depende, para existir, de algo fora dela: a saber, de outra identidade (Croácia), de uma identidade que ela não é, que difere da identidade sérvia, mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista. A identidade sérvia se distingue por aquilo que ela não é. Ser um sérvio é ser um “não croata”. A identidade é, assim, marcada pela diferença.

Já Michael Pollak (1992, p. 204) ressalta que a imagem que criamos para representar a nossa identidade serve para nos diferenciar do outro e que ela é passível sempre de mudança, ou seja, ela se caracteriza por sua instabilidade (no sentido de que as interações sociais influenciam e alteram a imagem que construímos para nós e para os outros). Por esse motivo:

Se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo.

E Joël Candau (2016, p. 9) reitera que há uma concordância entre os pesquisadores da identidade ao observar “um relativo consenso... em admitir que essa seja uma construção social, de certa maneira, sempre acontecendo no quadro de uma relação dialógica com o *Outro*” (grifo do autor).

E que “outro” Lotte Berg estabeleceu uma relação dialógica? A resposta está no medo que a protagonista sentia ao sair para caminhar. O outro que ela conhecera quando morava em Nuremberg, que matou seus pais e a obrigou a fugir, ainda adolescente, para outro país. A Lotte Berg, já idosa, comunicava ao marido os seus medos do passado, daí ela agarrar o braço de Arthur “como se a qualquer minuto a rua pudesse afundar, as árvores e casas, a própria Inglaterra, nos levar rolando para baixo” (Krauss, 2012, p. 118). O medo transmitido de que ela fosse tragada pelo buraco serve como metáfora para a desintegração do seu eu, já que ela sofria uma “hemorragia de esquecimento”.

Lotte Berg, que se silenciou a respeito de seu passado, estava inexoravelmente destinada ao esquecimento em virtude de sua doença terminal. Arthur sente-se incomodado pelo móvel, pela escrivaninha que a esposa trouxera de sua vida anterior. O móvel acaba por ser doado para um jovem poeta chileno, Daniel Varsky, que, posteriormente, é morto pela ditadura de Pinochet. O que caracterizará esse móvel é a desconfiança de sua funcionalidade. Lotte, acreditava o marido, não guardava nada de seu passado. Não havia nenhuma lembrança, nenhuma menção representativa. A memória de sua vida anterior ao encontro com Arthur estava escondida pelo auto-silenciamento. O passado era oculto. Negado. Proibido:

Você tem de entender que na vida de Lotte, uma vida reduzida para caber no menor espaço possível, não havia quase nenhum traço de seu passado. Nem fotografias, nem lembranças, nem heranças. Nem mesmo cartas, ou nenhuma que eu tenha visto. As poucas coisas entre as quais ela vivia eram inteiramente práticas, e não tinham valor sentimental para ela. Isso ela garantia; era uma regra pela qual vivia naqueles dias. A única exceção era a sua escrivanhinha (Krauss, 2012, p. 290).

O fato de ela não ter nada sobre o seu passado indica, pelo contrário do que poderia parecer, que ela ainda está fixada em sua vida em Nuremberg. Berg parece estar paralisada por aquele acontecimento traumático que destruiu a sua relação com os pais. A sua fixação por esse período explica a total ausência de mementos e o seu silenciamento a respeito do passado. Também explica o motivo de Arthur perceber a existência de uma barreira que impedia a comunicação entre os dois. A impressão é que Berg perdera o interesse pelo tempo presente (o casamento) e pouco se preocupasse com o futuro. Esse comportamento é característico do sujeito traumatizado, conforme explica Freud (1917/2014, p. 300): “Ocorre também de pessoas serem de tal forma paralisadas por um acontecimento traumático, que abala os fundamentos da vida, que perdem todo interesse no presente e no futuro, mantendo-se numa duradoura ocupação psíquica com o passado”.

Como uma típica personagem melancólica, Berg perde o interesse pelo mundo, inclusive por objetos que poderiam trazer certo conforto para a sua psique traumatizada. Não possuía objetos típicos que se costuma conservar: fotografias, lembranças, heranças. Conforme explica Freud (1917/2010a, p. 172), a melancolia, quando se instala no sujeito, manifesta um abatimento doloroso e uma interrupção do interesse pelo mundo exterior. E isso se caracterizou pelo “quase” completo apagamento de tudo aquilo que viesse de seu passado, à exceção da escrivanhinha. A menção ao “quase” ocorre porque, no sótão, Lotte escondera alguns pertences mínimos que remetiam ao filho que ela doou. Entretanto, eram memorabilias que estavam guardadas, secretamente.

É possível compreender que o comportamento antissocial e o silêncio sobre o seu passado estejam relacionados à sua experiência como fugitiva da perseguição nazista. Conforme já comentado, Lotte Berg experimentou os terrores da perseguição alemã quando morava em Nuremberg, sendo obrigada, aos dezessete anos, a abandonar a casa em virtude de sua origem judaica:

Ela havia sido forçada a deixar sua casa em Nuremberg aos dezessete anos. Durante um ano, vivera com os pais num campo de transição em Zbaszyn, na Polônia, em condições que só posso imaginar como atrozes; ela nunca falava dessa época, assim como raramente falava de sua infância ou dos pais (Krauss, 2012, p. 95).

Os campos de transição costumavam ser o estágio anterior à ida para um centro de extermínio, ou seja, eram lugares criados para que os judeus fossem confinados, sendo, muitos deles, enviados posteriormente para um centro de extermínio. Lotte Berg, em virtude de seu trauma, não falava dessa época de sua vida (posteriormente, o narrador descobrirá que Berg também omitiu informações a respeito de sua gravidez e doação do filho). Ao não falar sobre esse período e sobre os seus pais, a romancista deixa evidente que esses acontecimentos ainda são intensos em sua vida, o que a incapacita de reagir, em relação a eles, de uma forma verbal, quer dizer, de narrá-los diretamente, já que, por ser escritora, ela efetuava, conforme suspeição do marido, narrativas de si e talvez apaziguava seus conflitos psíquicos pela sublimação:

Que sua sanidade, sua habilidade de continuar com vida, tanto a dela como a que construímos juntos, dependia de sua habilidade e de minha solene concordância em isolar essas lembranças de pesadelo, deixar que elas dormissem como lobos num covil, e nada fazer para ameaçar seu sono. Eu sabia muito bem que ela visitava esses lobos em seus sonhos, que se deitava com eles e até escrevia sobre eles, muitas vezes metamorfoseados (Krauss, 2012, p. 288).

Se o trauma é caracterizado por ser uma memória do passado que não passa, um tipo de presentificação de um passado ruim (Seligmann-Silva, 2008, p. 69), um evento inassimilável para o sujeito, além de uma incapacidade do sujeito de reagir a ele de forma adequada (Laplanche & Novalis, 1995, p. 522), é possível entender o motivo do silenciamento de Lotte quanto ao seu passado.

Não há testemunho desse período, pois parece não haver distanciamento do evento, muito menos dos horrores que a esposa de Arthur deve ter presenciado. Metaforicamente, parece que, pelo menos no que tange à sua memória afetiva, ela fora “devorada” por aquilo

que testemunhou, as práticas de violência executadas pelos nazistas, que mataram, de forma brutal, milhões de judeus durante esse período, inclusive seus pais. Quer dizer, um acontecimento pessoal (e histórico) desencadeou nela uma patologia, que se configurou como um trauma que a acompanhou por toda a vida. Um evento do passado que se fixou em sua memória e jamais a abandonou.

Assim, parece que, de alguma forma, Lotte Berg “tateou o fundo” do poço e de lá, não conseguiu voltar. Sendo escritora, é provável que ela tenha competência linguística narrativa, e, provavelmente, imaginação para a criação de universos ficcionais. Entretanto, sua experiência traumática parece ter lhe retirado a habilidade de narrá-lo de forma direta, sem o uso de subterfúgios literários, ficando ela paralisada pelo sofrimento e pela incompreensão daquilo que testemunhou. Por esse motivo, a metáfora que dá título à narrativa, “Buracos para nadar” pode, também, significar, o abismo que ela sucumbiu na adolescência e que, me parece, jamais conseguiu retornar.

O narrador Arthur trabalha com a imagem da esposa perdida num abismo aquático, como se a água tivesse o poder de liquidar qualquer informação que pudesse elucidar quem, de fato, era Lotte Berg. Para quem estava de fora, como é o caso de Arthur, a esposa era um autêntico mistério, e algumas informações dispersas funcionavam como verdadeiro “porto seguro” onde ele conseguia se orientar na sua constante tentativa de decifrá-la: “Sim, Lotte era um mistério para mim, mas eu me consolava naquelas pequenas ilhas que descobria nela, ilhas que podia encontrar sempre, e independente das condições, usar para me orientar” (Krauss, 2012, p. 95), confessa o narrador.

Narrar o que parece ser inenarrável. Talvez essa seja a expressão que melhor confirme a incapacidade de se falar a respeito do passado traumático. Não é de se surpreender que a protagonista desta narrativa tenha se silenciado. Há, por trás desta postura, uma comunicação muitas vezes mais eficiente do que se ela conseguisse ou quisesse contar como tudo aconteceu. O silêncio comunica. O silêncio expressa. O silêncio pode ser uma narrativa literária. É possível dimensionar aquilo que o silêncio é capaz de confessar. Envoltos em mistérios, só restava para Arthur um exercício diário de tentar decifrar a esposa, juntando peças em um verdadeiro quebra-cabeça conjugal, em que informações eram recolhidas em situações adversas:

Não, eu não tinha como saber o que ela carregava nas profundezas de si. Mas aos poucos descobri certos estribos. Quando ela gritava no sono, era quase sempre com seu pai que estava sonhando. Quando se magoava com alguma coisa que eu tinha dito ou feito, ou, mais frequentemente, deixara de fazer ou dizer, ela ficava de repente amigável, embora fosse uma espécie de verniz de amizade, a amizade de duas pessoas que se veem por acaso sentadas juntas numa viagem de ônibus [...] A força e o volume de sua raiva eram chocantes, e a única reação possível era eu ficar muito quieto, e manter um rumo de silêncio até o ímpeto cessar e ela começar a se retirar para dentro de si mesma. Nesse momento, havia uma pausa ou abertura. Um momento antes e o gesto destinado a acalmar e pedir desculpas teria despertado sua fúria. Um momento depois e ela já teria engatinhado para dentro de si e fechado a porta, instalando-se naquela câmara escura onde conseguia sobreviver dias, até semanas, sem nem uma palavra para mim (Krauss, 2012, p. 96).

Arthur acredita que os pesadelos da esposa eram com o pai, o que pode ser uma impressão correta. Sendo com o pai ou com o filho doado o pesadelo a assombrava periodicamente. O “retorno repetitivo da cena insuportável”, conforme explicado anteriormente, é um sintoma de quem passou por uma situação traumática, pois o sujeito pode reviver o trauma em sonho (Chemama, 1995, pp. 221-222).

O que mais chamava a atenção de Arthur era a reação de Lotte em certos momentos, como se ela sentisse um tipo de mal-estar psíquico que provocava o seu próprio fechamento em um mundo particular do qual o marido não fazia parte. Ela fechava-se dentro de si quando ficava abatida, optava pela reclusão interna e permanecia emudecida por dias, como se houvesse um tipo de autoexílio para dentro de si, uma força centrípeta que acabava por deslocá-la para o seu próprio âmag, movendo-a para o centro de si, atraindo-a com uma força intensa, longe das forças que lhe oprimiam exteriormente. Esse era um dos seus mecanismos de defesa. Nesse lugar particular ela permanecia protegida, porém, intrigando o marido e fazendo-o ficar distante por dias, como se a esposa de Arthur fugisse frequentemente para um mundo particular seu, íntimo, por se sentir indefesa e impotente, no mundo exterior. Provavelmente, essa reação psíquica era motivada pela impotência de ter salvado os pais, num primeiro momento. Ela costumava se fechar dentro de si para sentir-se

salva de um mundo hostil e que ela estranhava. Ou talvez para visitar os pais em memória quando moravam em Nuremberg.

Lotte Berg tinha como reação aos desentendimentos com o marido o fechamento para dentro de si, quando ficava dias ou mesmo semanas sem se comunicar com o mundo exterior. Durante esse período de fechamento, de autoexílio, Lotte não conseguia se relacionar com Arthur e nem com o mundo exterior. Essa atitude ressalta o empobrecimento do seu eu e sua fixação no sofrimento interno, o que se caracteriza como uma reação melancólica a esse sofrimento. Fechada em seu universo particular, secreto, sua “câmara escura”, ela conseguia comunicar suas angústias pessoais, sua melancolia através do silêncio que Arthur respeitava enquanto tentava decifrá-la. Aquilo que provavelmente mais a angustiava ela teve um cuidado ainda maior para ocultá-lo:

Ela lutava contra a própria tristeza, mas tentava escondê-la, tentava dividi-la em pedaços cada vez menores e espalhá-los por lugares em que achava que ninguém os encontraria. Mas eu sempre encontrava – com o tempo, aprendi onde procurar – e tentava encaixá-los uns nos outros. Era doloroso para mim que ela sentisse que não podia falar comigo sobre isso, mas eu sabia que a machucaria ainda mais saber que eu havia descoberto o que ela não queria que eu percebesse. De alguma forma fundamental, acho que ela não queria ser conhecida (Krauss, 2012, pp. 96-97)

A dispersão da tristeza em pequenos fragmentos é uma estratégia para dificultar a compreensão da sua disposição anímica. Como um detetive, Arthur recolhia os pedaços e montava um quebra-cabeça chamado Lotte Berg. Sua experiência na Polônia provou ter extrapolado o limite ético do ser humano. Se Primo Levi (1947/1998) defende que o campo de concentração produzia homens que perderiam a identidade e o nome, em “Buracos para nadar”, a identidade de Berg não foi perdida, embora tenha sido bastante prejudicada. E aqui fica a impressão de que, certamente, as coisas seriam diferentes se ela não tivesse sido obrigada a fugir de Nuremberg e ter ficado órfã. O detalhe significativo dessa experiência traumática é que a esposa de Arthur tinha habilidade linguística, por ser escritora, porém, faltaram-lhes palavras para expressar, oralmente, a experiência de testemunhar a aniquilação do homem. Ela não perdeu nem o nome nem a identidade, mas perdeu uma vida conjugal menos conflituosa. Talvez uma reação diferente no maternar. Lotte perdeu a habilidade de

falar diretamente a respeito do que viveu. Usava subterfúgios ficcionais para, quem sabe, sublimar essa experiência. Porque ela não saiu do abismo, mesmo que tenha estendido os braços para cima, várias vezes.

Arthur não comenta outras produções literárias da esposa. Entretanto, ele enfatiza que Lotte Berg nunca conseguiu processar as perdas que sofreu. Quer dizer, a impressão que Arthur manifesta é que a criação artística de Berg não foi suficientemente capaz de aliviar a sua dor emocional. Parece que ela jamais superou as perdas e, por esse motivo, a metáfora criada por ele, o “Buracos para nadar”, significa esse abismo psíquico gerado, inicialmente por aquilo que aconteceu em Nuremberg, e no qual ela permaneceu imersa, desde aquela época, e sem possibilidade de resgate.

Agora, resta a seguinte dúvida: seria possível traduzir linguisticamente as experiências traumáticas? Conforme já discutido, diante do trauma, a linguagem se comporta de forma ambivalente, ou se transformando em palavra mágica, terapêutica e que bane o terror ou ela se comporta como palavra generalizadora, trivial, pálida, que adota um regime linguístico de intraduzibilidade. O trauma acaba por se configurar como uma impossibilidade de narração (Assmann, 2011) ou como a experiência de comunicação empobrecida, agravada pela incapacidade de se intercambiar experiências (Benjamin, 1936/1987).

Uma das poucas informações a respeito da vida de Berg em Nuremberg se trata do momento em que os SS (organização militar alemã) prendem ela e seus pais e os despacham em outubro de 1938 com outros judeus poloneses: “Ela era a única filha que estava com os pais quando os ss tocaram a campainha naquela noite de outubro de 1938 e os despachou com outros judeus poloneses”. Por esse motivo, “[d]urante um ano ela ficou apegada a seus pais velhos e eles a ela dentro do compartimento selado daquele pesadelo que se deslocava rapidamente” (Krauss, 2012, pp. 116-117).

Mas, a sorte “sorriu” para ela pouco tempo depois, quando Lotte Berg conseguiu um visto de acompanhante, que lhe daria o direito de se deslocar para outros países. Porém, ela pagaria um preço bem alto por isso. A adolescente teria que abandonar os pais, já que somente ela havia sido contemplada:

Quando saiu seu visto de acompanhante, deve ter parecido um milagre. Claro que seria inimaginável não pegá-lo e ir embora. Mas deve ter sido igualmente inimaginável deixar seus pais. Acho que Lotte nunca se perdoou por isso. Sempre acreditei que era a única

coisa que ela realmente lamentava na vida, mas um lamento de proporções tão vastas que não era possível lidar com ele diretamente (Krauss, 2012, p. 117).

E Lotte Berg, de fato, não lidou com ele, diretamente. Aparentemente, mesmo em sua produção literária, o acontecimento de sua juventude não fora mencionado de forma direta, somente por “metamorfoses”, em uma atitude de sublimação. Arthur não menciona nada além do que o título de uma coletânea de narrativas, conforme comentado anteriormente. Porém, ele percebeu a existência de um grande sentimento de culpa porque os pais não sobreviveram, enquanto que ela, com o visto, conseguiu se refugiar na Inglaterra. É claro que a culpa cultivada pela escritora não corresponde somente ao desaparecimento dos pais. De qualquer forma, é possível que ela também não sobrevivesse caso não tivesse obtido o visto de acompanhante. Na luta pela vida, ela optou por sobreviver ao custo de abandonar os pais, condenados pelas circunstâncias.

O casamento de décadas significou que certos segredos seriam mantidos, contribuindo para o aumento do distanciamento entre os dois. A experiência com os nazistas provocou sua ausência do mundo. A história do filho doado, guardado no mais profundo foro íntimo, confirmou que ela era uma estranha para o esposo. O Mal de Alzheimer, que poderia selar, de forma definitiva, a ausência dela em relação ao mundo e dela em relação a Arthur, foi o responsável pela revelação do segredo.

A doença do esquecimento e da desintegração da identidade acabou por distanciar ainda mais Arthur de Lotte, embora a relação dos dois fora construída mais pelo silenciamento do que pela revelação. O distanciamento crescente fora percebido pelo narrador enquanto ele via o deterioramento da saúde da esposa: “nossa casa é a casa de duas espécies diferentes. Aqui nesta casa moram duas espécies, uma em terra e uma na água, uma que se apegue à superfície e outra que paira nas profundezas, e, no entanto, toda noite, numa brecha das leis da física, elas partilham a mesma cama” (Krauss, 2012, p. 122).

Arthur é da espécie terrestre, que está acima da superfície e que tem uma visão de cima para baixo de Lotte, mergulhada nas profundezas de um abismo aquático, o buraco líquido que dá título à narrativa. Ela paira nas profundezas e, cada vez mais, está se perdendo, sendo tragada pelo abismo, se perdendo nas águas do esquecimento. Os dois partilham uma cama, mas são de espécies diferentes, não se comunicam mais, nem pelo silêncio, como antes costumeiramente faziam.

O silêncio que imperava entre os dois era progressivo, pois que a doença agravava o distanciamento. Porém, não se pode considerar o Mal de Alzheimer como o responsável pela ruptura da relação. Na verdade, o casamento fora assentado sob uma base sólida de silêncio e ocultamento, de tabus e proibições, traumas e segredos, tendo em vista que “Lotte raramente falava sobre seus pais assassinados nos campos, ou sobre a infância da qual foi exilada em Nuremberg” (Krauss, 2012, p. 287), confessa Arthur. Na verdade, ela reprimiu lembranças para sobreviver:

Mas, sabe, a questão do destino dos pais e da perda de seu mundo anterior era do meu conhecimento. Ela havia conseguido me comunicar o pesadelo dessas partes de seu passado em algum momento do começo de nosso relacionamento sob a forma de um teatro de sombras, sem nunca se demorar nele ou revelá-lo completamente, e conseguira ao mesmo tempo deixar claro para mim que eu não devia esperar que ela fosse tocar nesses assuntos, nem deveria eu tocar neles (Krauss, 2012, p. 288).

Arthur só conhecia trechos da vida da esposa, o “pesadelo dessas partes de seu passado”, porém, de forma superficial, fragmentado. A vida pregressa de Lotte estava envolta em sombras, como imagens que comunicavam o contorno das coisas, mas nunca a sua real aparência, deixando que Arthur preenchesse as informações pelo uso da imaginação, tendo em vista que ela deixara bem claro que pouco falaria a respeito e não iria admitir que ele retomasse certos assuntos. Deveria aceitar o seu ato corriqueiro de isolar essas lembranças enquanto que ele deveria concordar com o isolamento. Arthur fala a respeito das lembranças que eram como lobos, selvagens, indomáveis, perigosos. Lotte os visitava em seus sonhos, se deitava com eles e até escrevia sobre eles, metamorfoseando as lembranças e sublimando-as.

O encontro com os lobos do abismo acontecia num mergulho nas profundezas, como Perséfone fazia, dividindo o seu tempo entre a superfície da terra e o Hades, conforme a lenda grega, sendo ela esposa do deus do mundo dos mortos (Grimal, 2005, pp. 369-371), do soberano Hades:

O que havia lá naquele fundo macio e lodoso que tanto atraía Lotte dia após dia? Toda manhã ela ia, como Perséfone havia descido, tocar de novo aquela coisa escura, desaparecendo na profundidade negra. Diante dos meus olhos! E eu nunca pude ir com ela.

Pode entender como era? Como se uma fenda se abrisse no dia e ela sozinha escorregasse por ela. Um movimento da água e depois a imobilidade que parecia durar para sempre (Krauss, 2012, p. 312).

A triste sina da deusa Perséfone, condenada a viver em dois mundos, o da superfície e o do abismo foi a metáfora que Arthur utilizou para definir a condição psíquica de Lotte, cujo trauma a fazia transitar por entre segredos e revelações. A deusa do mundo dos mortos simboliza o angustioso e inevitável caminho que Lotte Berg estava trilhando, o do trânsito entre dois mundos completamente opostos, porém, complementares. Mas, o mundo de lá, o Hades, era cheio de sombras e mistérios, a sombra que recaía sobre ela, a sombra da melancolia. E Arthur consegue um vislumbre daquilo que a esposa ocultava somente depois de sua morte.

Essa “catábase” de Lotte não significou um retorno triunfante do abismo, cuja verdade está oculta. Na verdade, a experiência de Perséfone demonstrou que, a cada mergulho, a escritora se perdia cada vez mais, cada vez mais seduzida pelo mundo das sombras e do silêncio, onde ela permaneceria anônima.

O mundo das sombras é o mundo do indizível, o mundo do horror testemunhado, daquilo que as palavras não são capazes de expressar. Aquilo que ela vivenciou antes de se refugiar em Londres não podia, evidentemente, ser assimilado por palavras, daí o seu silêncio como estratégia de sobrevivência, o seu mecanismo de defesa contra as adversidades, os horrores que experimentara.

Não seria a linguagem cotidiana apta a traduzir o intraduzível, representar o irrepresentável¹¹, narrar o inenarrável. O irrepresentável da experiência de Berg se configurou como uma defesa primária em que a experiência psíquica da romancista, armazenado em forma de memórias que não foram investidas psiquicamente, permaneceram ocasionando uma clivagem no interior do aparelho psíquico de Berg. Quer dizer, o trauma de Lotte, em virtude da morte do pai e da destruição de seu núcleo familiar, influenciou a forma como ela

¹¹ “A noção do irrepresentável na psicanálise tem sido objeto de investigação de importantes autores na contemporaneidade, como André Green, Botella e Botella, dentre outros. Segundo a concepção de Green (2013), o irrepresentável está relacionado a falhas no trabalho de representação psíquica, pela operação da pulsão de morte, conforme descrito por Freud em *Além do princípio do prazer* (1920/1996) e em o *Mal-estar na civilização* (1930/1996), quando evidencia os processos de desligamento ou de ataque aos movimentos associativos, representacionais e simbólicos do psiquismo. Segundo Botella e Botella (2002), respaldados em Freud e em Green, o irrepresentável remete também ao conceito de trauma, à impossibilidade de transformar uma vivência em algo psíquico” (Lemos et al, 2021, p. 592).

se comportou social e afetivamente. A repressão de suas memórias da perseguição nazista se configurou como um mecanismo de defesa cujo principal objetivo foi protegê-la, embora a personagem tenha pagado um preço bem alto por isso, o seu quase completo isolamento do mundo e sua frieza na relação afetiva.

O isolamento do mundo e a frieza com que ela se relacionava afetivamente com Arthur são comportamentos que caracterizam a melancolia de Lotte. São expressões de sua melancolia em virtude de suas perdas que geraram trauma. A morte dos pais, a doação do filho e a perda da identidade como judia, em uma época pouco favorável, são perdas irreparáveis e que a marcaram por toda a sua vida. Suas experiências traumáticas foram internalizadas, porém, não foram resolvidas, e o trauma se tornou o núcleo de sua melancolia, que se manifestou tanto pelo seu afastamento social quanto pelo seu silenciamento em uma relação conjugal permeada de mistérios e de perguntas respondidas somente depois de sua morte.

Ainda sobre o comportamento da escritora, é possível interpretá-lo como uma expressão da ambivalência do seu comportamento melancólico. Lotte escolheu permanecer em silêncio e se recusou a compartilhar o seu passado. A oportunidade de se exilar na Inglaterra, durante a ascensão do nazismo, mesmo em se tratando de uma estratégia de sobrevivência, pode ter gerado na protagonista um misto de sentimentos de culpa e ódio, reprimidos e internalizados como parte significativa de sua melancolia.

O trabalho de Arthur, após a descoberta de alguns segredos do passado de Lotte, foi tentar decifrá-la. Ao tentar decifrar o enigma que era a sua esposa, o narrador procurou dar forma à melancolia de Berg, algo que ela parece não ter conseguido, já que o trauma a impediu. Sua investigação *post mortem* e as metáforas que criou ofereceram um paralelo à tentativa psicanalítica de dar voz ao que está reprimido e “Buracos para nadar” foi a realização deste projeto. Embora Lotte não conseguisse narrar o “inenarrável”, Arthur realizou uma tentativa de compreensão do universo íntimo que ela tanto reprimiu.

O trauma desta protagonista foi a experiência que a separou do mundo, a tornou estranha, ferida pela má sorte de ser judia em uma época historicamente ruim. O mundo das sombras, metaforizado por Arthur pela alusão ao Hades, sendo a esposa a deusa Perséfone que transitava por dois mundos, só podia ser acessado por Lotte em seus momentos de fuga. A pergunta: “O que havia lá naquele fundo macio e lodoso que tanto atraía Lotte dia após dia?” (Krauss, 2012, p. 312) é uma referência ao “Buracos para nadar” no sentido literal,

aquele lugar onde a personagem se dirigia todos os dias, em sua fixação pelo passado. Era também o lugar onde ela encontrava alguma coisa do qual Arthur jamais conseguiu descobrir. Embora a sua função detetivesca, na segunda parte da narrativa, fosse capaz de descobrir o paradeiro do filho abandonado, alguns elementos da personalidade da sua esposa continuaram obscuros e sem a possibilidade de interpretação.

Após a discussão sobre a metáfora do buraco, característico da experiência traumática de Lotte Berg e expressão máxima de sua melancolia, verificou-se como o trauma desta personagem, que viveu o período de perseguição nazista aos judeus, reforçou a sua condição melancólica e seu prolongado silêncio voluntário, embora ela tenha alcançado algum status como escritora literária. Embora o seu trauma e as perdas que geraram a melancolia a tenham influenciado por toda a vida, principalmente o seu relacionamento com o marido, parece que não afetaram a sua produção literária, diferentemente do que ocorre com a protagonista de *Floresta escura*, Nicole, que está passando por uma situação afetiva complexa, o casamento que se esfriou e por um hiato criativo quando decide escrever sobre o hotel que passava a infância, o Hilton, em Israel, que se transformará em uma metáfora da melancolia cuja força a fará refletir sobre momentos importantes da infância e sobre a sua habilidade literária.

CAPÍTULO 3

O HOTEL COMO METÁFORA MELANCÓLICA

Floresta escura talvez seja o mais enigmático dos dois romances escolhidos para a análise das metáforas da melancolia. Publicado em 2017, o romance se divide entre duas histórias: a do rico advogado Jules Epstein que, aos 68 anos, decide doar bens e dinheiro e parte para Israel onde financia um filme sobre o rei Davi; a de Nicole, escritora de 39 anos, que está em uma crise conjugal e passa por inibição criativa. Ela também parte para Israel, mas em busca de inspiração e decide se hospedar no Hotel Hilton, o mesmo que costumava frequentar quando era criança.

A análise da metáfora melancólica focará na história de Nicole e de sua relação afetiva com o hotel, que beira a identificação, o fascínio e a inibição, embora a sua arquitetura brutalista e minimalista apresente um projeto arquitetônico austero. Também, procura-se associar o seu vácuo criativo com a sensação de dor moral advinda de uma situação afetiva que a arrasta para o abismo da melancolia. É também no deserto de Israel, onde ela fica por alguns dias, que Nicole passa por uma experiência espiritual, que quase a vitimiza, quando passa alguns dias em retiro em uma cabana, em uma região desértica e isolada.

A construção de uma metáfora arquitetônica que ligue a vida da protagonista com a estrutura acinzentada do hotel possibilita entender que a frieza do concreto é uma conexão que Nicole restabelece, enquanto passava por uma crise pessoal e criativa. Um lugar de ocupação provisória, um “não-lugar”, conforme definição de Marc Augé (2012, pp. 73-74), passa a ser um lugar de tentativa de resgate espiritual, embora, a princípio, ele não fosse identitário, relacional e histórico. Um hotel, que serve para ocupação provisória, um não-lugar conforme o antropólogo francês, se torna um refúgio para quem está em processo de declínio artístico e afetivo. Assim, é possível compreender a crise pessoal de Nicole, que afetava a sua relação conjugal e artística, a partir de uma leitura que relacione a personagem ao hotel localizado em Tel Aviv.

Nesse caso, a narradora parece compreender que a metáfora do hotel exerce uma força centrífuga, que expande o significado da melancolia e o empurra para fora, para um espaço de arquitetura austera e impessoal, para as paredes, as vigas e as colunas de um edifício brutalista. Aqui, não se trata de um abismo, como fora a melancolia metaforizada em “Buracos para nadar”. Nicole não vai, simbolicamente, para baixo. Seu movimento

melancólico é para cima, para a amplitude dos inúmeros andares, para a frieza do concreto exposto.

Desta forma, este capítulo está dividido em duas partes: o tópico 3.1 faz um estudo da relação de identificação de Nicole com o hotel em um momento de crise melancólica. Assim, o hotel passa a ser caracterizado como uma metáfora da melancolia e estabelece uma conexão entre a frieza e austeridade do concreto predial com a frieza da alma da protagonista, em um momento de crise. Com essa primeira parte analítica, busca-se compreender o processo de identificação de Nicole com o Hilton, que é a sua tentativa de compreensão da melancolia por sua metaforização na imagem do hotel; o tópico 3.2 analisa como o bloqueio psicológico de Nicole afeta a sua criatividade, pois ela é uma escritora que está passando por um momento de hiato literário. Esse bloqueio psicológico é compreendido pelo termo inibição. Conforme Freud (1917/2014, p. 15), a inibição é uma limitação das funções do eu. Ela caracteriza os estados de depressão e, “incluindo o mais grave deles, a melancolia”. Com isso, a inibição se torna uma manifestação do estado melancólico desta personagem, que chega a analisar a sua familiaridade e, ao mesmo tempo, estranheza com o edifício, o que se caracteriza pelo termo discutido por Freud (1919/2010b) “*Unheimlich*”.

3.1 Uma arquitetura da melancolia

Conforme já comentado, a melancolia se manifesta pela dor da perda. Esta, por sua vez, é uma experiência que costuma afetar todos os seres humanos. Como consequência dessa experiência, está a sensação de mal-estar e de dor, que está vinculada à castração, à qual o sujeito é remetido a cada perda. A perda daquilo que escamoteava a castração se transforma na dor melancólica.

O romance de Nicole Krauss, *Floresta escura*, se divide em duas histórias de protagonistas diferentes, porém, passando por crises de identidade. Dos dois protagonistas, a dissertação procura realizar uma análise da personagem Nicole em virtude da relação que ela estabelece, de identificação, com o hotel Hilton¹², conforme já mencionado, e por sua inibição criativa.

Ela sai de Nova Iorque, onde deixa o marido e os filhos (ela está em crise conjugal) no Brooklyn e parte para Israel, onde se hospeda no aludido hotel, em Tel Aviv. Já hospedada, a

¹² Vide Anexo B.

personagem faz constantes visitas à piscina onde costumava nadar, quando criança, com o irmão. O retorno ao passado tem uma função terapêutica, já que a visita espacial evocava memórias de uma infância feliz. Ela busca se reencontrar ao mesmo tempo que tenta se curar de um bloqueio criativo, quiçá associado com a sua crise no casamento:

O amor que outrora tínhamos sentido e expressado pelo outro havia secado ou sido reprimido – tudo confuso demais para saber qual era o caso –, e, contudo, dia após dia ambos testemunhávamos e ficávamos tocados pelos poderes espetaculares de amor que o outro sentia, evocados pelas crianças. [...] Não se admitia conflito entre nós, menos ainda fúria; tudo precisava ficar subentendido, enquanto a superfície permanecia passiva. Com isso, eu me vi voltando para uma solidão sem limites que, embora infeliz, ao menos não me era estranha (Krauss, 2018, pp. 50-51).

Nicole admite que reprimir seus sentimentos e frustrações de um casamento que chegara ao fim a estava levando a uma situação psicológica de “solidão sem limites”, embora a sensação não lhe fosse estranha. Quer dizer, é provável que o fim do relacionamento seja um forte motivador para o seu abandono dos laços sociais e afetivos, significados por sua opção pelo isolamento. Daí, surge uma sensação de solidão, que não se apaziguava.

No melancólico, a relação empírica perde o sentido, quer dizer, as experiências malsucedidas tendem a levá-lo para uma busca da solidão e do isolamento. De acordo com Sandra Edler (2012, p. 23), é tendência do melancólico estar completamente absorvido nele próprio, como se o mundo interno tivesse tal dimensão que as demandas do mundo exterior se tornassem pouco significantes. Embora Nicole admita que a solidão não lhe proporcionava felicidade, não lhe era estranha.

O que se percebe na trajetória desta personagem é a sensação de que, sobre si, existia uma sombra caída. Essa sombra, na verdade, faz uma articulação da melancolia com o narcisismo, o que se diferencia do luto. Na melancolia, a libido que fora investida no objeto que se perdeu (a criatividade como romancista) acaba por retornar para o eu, estabelecendo um tipo de identificação com o objeto perdido. Freud reconhece esse acontecimento como “a sombra do objeto” que “caiu sobre o Eu” (1917/2010a, p. 181), e a sombra desse objeto é do tamanho de um hotel:

Antes de mais nada, fui concebida lá. Na esteira da Guerra de Yom Kippur, três anos depois de meus pais terem se casado em meio a ventos fortes no terraço do Hilton, eles estavam hospedados num quarto do décimo sexto andar do hotel quando as condições únicas que eram os pré-requisitos para a minha existência de súbito se alinharam. [...] Contudo, menos de um ano depois, nadando contra a corrente, meus pais me levaram de volta para o Hilton de Tel Aviv, e desde então, quase todo ano, volto para aquele hotel (Krauss, 2018, p. 57).

A identificação de Nicole com o hotel começa por sua concepção. Sua história de vida está atrelada aos corredores austeros e quartos impessoais daquele edifício, como se a narradora reconhecesse existir uma íntima relação dela com aquele hotel. O anseio por alguma coisa perdida, que é característico de quem sofre da melancolia, ocorre na vida instintiva, e isso gera angústia (Freud, 1894/1985, p. 99). E o que está perdido na vida de Nicole? A resposta é um pouco complexa. Uma pista está na sua própria infância e nos bons momentos que ela passou com o irmão, na piscina do hotel Hilton:

[S]e o lugar tem uma certa aura mística para mim, não é só porque minha vida começou lá, ou por depois eu ter passado tantas vezes as férias no hotel. É também por causa de algo espantoso que me aconteceu lá uma vez, uma experiência que apenas aumentou minha consciência de uma abertura – um pequeno rasgo no tecido da realidade.

Foi na piscina do hotel, quando eu tinha sete anos. [...] em nosso primeiro dia lá, meu irmão e eu descobrimos que a piscina estava cheia de dinheiro [...]. Como em qualquer operação bem executada, logo nos dividimos e nos especializamos: meu irmão, dois anos mais velho, era quem mergulhava, e eu, com uma capacidade pulmonar menor e olhos mais aguçados, era quem dava as instruções. [...]

Ele mergulhou. [...] quando meu irmão veio à tona e abriu os dedos, havia na palma de sua mão um brinco com três diamantes e, embaixo deles, pendurado na ponta de um laço de ouro, um coração de rubi (Krauss, 2018, pp. 57-59).

Embora o episódio possa parecer aleatório e pouco importante, causou profunda impressão na narradora, que menciona esse acontecimento não apenas para narrar uma experiência de encontro de bens com valor pecuniário, mas para enfatizar que existia ali um

episódio cujo valor sentimental extrapolava qualquer retorno financeiro. Havia a importante cumplicidade com o irmão mais velho na garimpagem do dinheiro submerso. E esse valor sentimental ganhou mais significado quando Nicole descobriu que as moedas eram jogadas dentro da piscina por seu pai. A visita à piscina não era somente um momento de lazer. Era naquele espaço que ela conseguia uma relação especial com o irmão, quando os dois assumiam papéis, conforme a idade, e conseguiam trabalhar em equipe. A invocação dessa memória indica que a experiência a marcou profundamente, que os momentos de natação na piscina do hotel significavam uma integração que, talvez, ela não conseguisse em outros ambientes.

Existia, na verdade, uma necessidade do presente, a sua crise pessoal e criativa, que a estimulou visitar o hotel e a invocar a lembrança da piscina. Ao observar aquele espaço cuja aura mística lhe despertava uma memória pessoal, Nicole exercita a sua percepção afetiva que é ativada por sua situação presente, em um contexto psiquicamente pouco favorável. Quer dizer, a visão do hotel, em um momento de crise emocional, estimulava percepções positivas e lembranças pessoais de um período feliz de sua infância. Quer dizer, há uma forte influência do passado na percepção do presente. De acordo com Henri Bergson, em *Matéria e memória* (1999, p. 30), “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada”, que servem para atingir um certo objetivo, terapêutico no caso desta escritora. Isso porque recordar é trazer de volta ao coração, o que significa uma mistura de emoções do presente de Nicole, que busca se recuperar emocionalmente a partir da visão do hotel de sua infância.

Trazer de volta algumas lembranças da infância seria uma estratégia de fortalecimento psíquico, já que a narradora estava em um momento bastante conturbado da vida sentimental, e disso ela tinha consciência, pois reconhecia haver uma série de circunstâncias de sua vida que corroboravam a sensação de vazio que ela experimentava. O vazio se configurava uma reação à sensação de perda, que é uma característica da melancolia. Como já exposto, em “Luto e melancolia”, Freud (1917/2010a, p. 171) explica que existem dois tipos de reação de perda: a do enlutado e a do melancólico. Ambas são, na verdade, bastante parecidas: a perda de um ente querido, de uma abstração que ocupa o seu lugar, como a pátria, a liberdade, um ideal... O que diferencia é a predisposição patológica do melancólico, que não supera facilmente a experiência de perda, como acontece com o enlutado. Se a perda de um ideal

pode se configurar como uma experiência que precipita o sujeito para a melancolia, no caso de Nicole, foi exatamente essa ausência de parâmetros que sustentavam as suas crenças que a empurrou para o abismo, cobrindo-a como uma sombra do tamanho do hotel, pois a imagem do espaço de sua vida começa a ocupar os seus pensamentos:

Quando me veio a ideia de que sonhava minha vida do Hilton, eu estava, como disse, em um momento difícil da minha vida e do meu trabalho. Não acreditava mais nas coisas que me tinha permitido acreditar – a intocabilidade do amor, o poder da narrativa, que poderia permitir as pessoas triunfassem em sua vida conjugal sem divergências, a saúde essencial da vida doméstica. Eu estava perdida (Krauss, 2018, pp. 60-61).

A confissão de Nicole possibilita a leitura de sua situação psíquica pela teoria freudiana da melancolia, que enfatiza a sensação da perda de si, que no caso desta personagem, é corroborada pelo fim de parâmetros psicológicos que a sustentavam: o amor, ela percebeu, não era tão intocável quanto ela acreditava e a narrativa não lhe possibilitaria triunfar na vida. A sublimação pela literatura mostrou-se não ser, para ela, tão eficiente, embora a sua narrativa não mencione qualquer texto literário de sua produção e qualquer relação com a sua vida. Vale lembrar que a romancista Lotte Berg, protagonista de “Buracos para nadar”, tentava encontrar certa estabilidade psíquica pela produção literária. E Nicole percebia que nem mesmo a literatura lhe possibilitava uma descarga pulsional ou uma segurança psíquica. O estar perdida lhe proporcionava um profundo mal-estar, pois a perda era de si própria, de seus parâmetros afetivos, o amor conjugal e o amor literário.

O desaparecimento de ambos provocou o seu quadro melancólico (embora ela, mais adiante, admita que o sofrimento seja mais antigo). Nessa típica situação de sofrimento, Nicole não consegue elaborar a perda. Por esse motivo, a partir de sua reação, um quadro melancólico se desenvolve na romancista porque a perda é algo mais abstrata, de sentimentos e crenças que a sustentavam enquanto sujeito.

Esses dois acontecimentos foram os responsáveis pelo retorno psíquico da protagonista para o hotel, um reencontro afetivo com um passado que significava algo profundo para ela. Nicole não só sonhava a vida do Hilton, mas se identificava com ele, como a atitude típica do sujeito melancólico, de se identificar com o objeto perdido. A perda de parâmetro da romancista significou um retorno para o hotel, para uma memória do hotel que já não mais

existia. Assim, há uma segunda ausência para Nicole, aquilo que ela viveu quando visitava o hotel com a família. O hotel se torna o objeto perdido porque, embora ele ainda existisse, não se caracterizava como aquele da infância da narradora. No processo de luto, a perda do objeto significa uma possibilidade de um novo investimento para outro objeto. Já no processo melancólico, ocorre a identificação com o objeto que se foi, como se ambos fossem um só.

A partir desta constatação, é possível identificar a metáfora que Nicole Krauss criou para explicar essa relação íntima da protagonista com o hotel Hilton. Na verdade, o hotel se torna a metáfora da melancolia da romancista. Krauss cria uma arquitetura da melancolia quando potencializa a melancolia de Nicole, sua personagem, transformando-a em uma metáfora arquitetônica:

Aos poucos o hotel foi criando um estado de irrealidade. Quanto mais minha mente empacava nisso, presa em uma tentativa inútil de arrancar algo dele, mais distante o hotel ficava da realidade, e mais ele parecia ser uma metáfora para a qual eu não conseguia encontrar a chave. Mais ele parecia ser minha própria mente. Desesperada em busca de um alívio, imaginei uma inundação em que o Hilton de repente se soltava da costa (Krauss, 2018, p. 66).

O hotel é uma metáfora cuja chave Nicole não conseguia encontrar. O edifício é imponente, gigantesco, porém, existe alguma coisa nele que está fechado. Se existe uma relação entre ela e o prédio, é possível compreender que exista alguma coisa fechada dentro da romancista cuja chave está perdida. E o hotel parecia ser a sua própria mente, ou seja, Nicole admite que ela não conseguia compreender o sentimento que o Hilton lhe despertava. Entretanto, ela acreditava que poderia escrever sobre o hotel de Tel Aviv:

[L]iguei para o Hilton para ver se havia um quarto disponível. Se eu ia escrever um romance sobre o Hilton, ou baseado no Hilton, ou mesmo que fosse deixar o Hilton em escombros, fazia sentido, argumentei comigo mesma, o próprio Hilton ser o lugar óbvio para eu finalmente começar (Krauss, 2018, p. 73).

O começo aludido pela escritora tem a ver com a sua tentativa de compreensão da própria melancolia, já que existe uma identificação da protagonista, em especial com aquilo

que já não mais existia no hotel, a sua experiência de infância. A procura do resgate mnemônico ocorre pelo desejo da narradora de se reencontrar naquela paisagem dos primeiros anos, mas aquela paisagem estava perdida. Com a ausência daqueles parâmetros que a sustentavam (o amor conjugal e a literatura), resta-lhe o retorno para Israel como tentativa de trazer de volta uma experiência feliz. O próprio título do capítulo em que ela narra os preparativos para a viagem, “Fazendo as malas para Canaã”, indica essa possibilidade, tendo em vista que a terra de Canaã (Israel) fora uma promessa de Deus para os hebreus que vagaram perdidos por 40 anos no deserto. Haveria ali uma promessa de felicidade, de reencontro com um momento feliz. E Nicole também passa alguns dias no deserto em solidão.

Desse reencontro com Israel surgiria uma Nicole ressignificada e a melancolia seria talvez diminuída, pois ela acompanhava a protagonista por muitos anos. Era uma dor prolongada e que, décadas depois, a própria narradora reconheceria como nostalgia:

Deitada no quarto familiar de minha irmã, eu finalmente adormeci. Quando acordei, foi com uma saudade quase física, com seus sintomas tinham sido físicos para os soldados mercenários do século XVII que tinham adoecido por estarem tão longe de casa, os primeiros a serem [sic] diagnosticados com a doença da nostalgia. Embora jamais tão agudo, o anseio por algo de que me sentia separada, que não era nem uma época nem um lugar, mas algo sem forma e sem nome, me acompanhava desde criança. Agora, porém, prefiro dizer que a separação que eu sentia estava, num certo sentido, dentro de mim: a separação de estar e não estar aqui, mas sim *lá* (Krauss, 2018, p. 135, grifo da autora).

A romancista identifica que está doente e essa doença tem nome: nostalgia, que é psicossomática, pois ela comenta sentir sintomas físicos. Ela alega ansiar por algo que se sentia separada, por alguma coisa sem forma e sem nome, ou seja, que ela não sabe identificar. Isso acontece em virtude do já aludido sentimento de perda, de ausência. Se o enlutado sabe o que está ausente, o melancólico não sabe, embora possua certos “clarões de verdade que ele chegou muito perto” (Lambote, 1997, p. 15). Para o enlutado, nada é inconsciente. Já na melancolia, “a perda desconhecida terá por consequência um trabalho interior”, que acabará por deixar o melancólico pobre e vazio (Freud, 1917/2010a, pp. 175-176). Enquanto que no luto existe uma elaboração de perda, na melancolia, o sujeito, por

estar fixado ao objeto ausente, não consegue elaborar a sua ausência. Em *Floresta escura*, essa experiência ocorre pela sensação que Nicole chama de nostalgia.

De acordo com Svetlana Boym, em “Mal-estar na nostalgia” (2017, p. 153), a etimologia da palavra nostalgia advém de duas raízes gregas: *nostos* (voltar à casa) e *algia* (anseio). Portanto, seria o anseio por voltar para casa: “Eu a definiria como um desejo por um lar que não existe mais ou nunca existiu. Nostalgia é um sentimento de perda e deslocamento, mas é também uma fascinação com a própria fantasia”. Além disso, o “amor nostálgico só pode sobreviver em um relacionamento à distância”.

Ao desenvolver a teoria da nostalgia, Boym (2017, p. 154) faz a seguinte observação: este anseio “parece ser a saudade de um lugar, mas é na realidade um anseio por um tempo diferente – o tempo da nossa infância, dos ritmos mais lentos de nossos sonhos. [...] Assim, o passado da nostalgia [...] não é sequer passado. Pode ser apenas um tempo melhor”. Ademais, as fantasias sobre o passado são determinadas pelas necessidades do presente.

Existe uma segunda definição etimológica para nostalgia. Ela também é proveniente do grego *nostos* (retorno) e *algos* (sofrimento), tendo sido utilizada na nosologia médica no século XVII para designar uma doença cuja reação era próxima à melancolia. Os sintomas de tristeza e letargia daqueles que sofriam de nostalgia poderia ser explicados pelo desejo de retorno ao país de origem. Daí que o sentimento nostálgico se configuraria como um estado psíquico no qual se produz um tipo de aspiração dolorosa de retorno a um passado bom, que provoca saudade. Como acontece com a melancolia, o sujeito nostálgico não é capaz de se interessar por nada, a não ser o desejo intenso de retornar ao passado. Ademais, com a nostalgia, seria possível designar o desejo de retornar à infância, em especial ao paraíso perdido dos amores infantis (Lambotte 2007 citado por Andrade; Winograd 2018, p. 360).

Neste romance, à maneira de “Buracos para nadar”, há uma fixação pelo passado. Entretanto, Lotte Berg está presa ao seu passado conturbado por ter sido vítima de perseguição nazista e tendo a sua família dizimada quando era adolescente. Quer dizer, estava presa à um passado traumático. Já Nicole, em *Floresta escura*, nutria uma fixação pelo passado mas com sentimento de nostalgia, pois este passado foi-lhe positivo, e o tempo presente a distanciava cada vez mais deste período.

Essa nostalgia transcendia o espaço físico do hotel, pois a remetia a um tempo emocional de segurança, que ela chamava de “sentimento oceânico” (Krauss, 2018, p. 47)¹³. Entretanto, esse tempo nostálgico não pode ser recuperado. Por esse motivo, o seu esforço de revivê-lo ao retornar para o Hilton irá apenas intensificar seu sentimento de vazio e a sua crise melancólica.

O problema da separação a deixava nostálgica. Apesar de Nicole não saber identificar aquilo que ela se sentia separada, tinha certeza da falta e sentia os efeitos físicos e psicológicos desta ausência. Entretanto, ela compreende que a separação estava dentro dela, de estar e não estar aqui (na casa da sua irmã, mas poderia ser qualquer outro lugar). Seu corpo estava “aqui”, mas o seu investimento afetivo, não. Sua mente estava lá, ou seja, no hotel Hilton do passado. E esta separação lhe causava uma dor que Nicole tentou, em um determinado período de sua vida, curar transferindo a energia libidinal para outros investimentos afetivos:

Eu tinha passado o início dos meus vinte anos pensando e escrevendo sobre essa dor. Havia tentado, à minha maneira, tratar dela no primeiro livro que escrevi, mas no fim a única cura verdadeira que cheguei a encontrar para isso também tinha sido física: primeiro a intimidade com os corpos dos homens que haviam me amado, e depois com meus filhos. Seus corpos sempre me ancoravam. Quando eu os abraçava e sentia seu peso contra mim, sabia que estava ali e não lá, um lembrete renovado a cada dia quando eles subiam na minha cama de manhã. E saber que estar ali também era, num certo sentido, o mesmo que querer estar ali, pois seus corpos provocavam uma reação poderosa no meu, uma ligação que não precisava ser questionada, pois o que poderia fazer mais sentido, ou ser mais natural? (Krauss, 2018, p. 135).

Para Nicole, a sublimação pela literatura não era suficiente para amenizar a dor. Seus investimentos afetivos pareceriam não ser suficientes. A pulsão de morte era o que restava. O anseio por alguma coisa ausente em Nicole a deixava desamparada. A cura veio com a troca de intimidade com outros corpos masculinos, em um primeiro momento, depois com a ligação afetiva/corporal com os filhos. Somente nesses momentos é que a sua mente estava

¹³ Em “O mal estar na civilização” (1930/2010c), o sentido de sentimento oceânico é outro, diferentemente do que defendia Romain Rolland. Para Freud, o sentimento oceânico significa a sensação de desamparo, que caracteriza o homem moderno.

no mesmo lugar do seu corpo e os corpos dos filhos a ancoravam, a deixavam no mesmo lugar.

A tristeza era um sentimento que Nicole experimentava desde a infância. Tem-se, nesta narrativa de *Floresta escura*, um quadro melancólico iniciado pelas primeiras lembranças da narradora, que admite haver perdido os alicerces que sustentavam uma crença no infinito ainda em tenra idade:

Minha ideia de estar em dois lugares ao mesmo tempo já é antiga. Devo dizer que é tão antiga quanto posso me lembrar, pois uma de minhas primeiras lembranças é estar assistindo a um programa infantil na TV e, de repente, me ver na pequena plateia de estúdio. Até hoje posso recordar a sensação do carpete marrom no quarto dos meus pais debaixo das minhas pernas, de esticar o pescoço para ver a TV, que parecia fixada bem acima de mim, e de sentir então o estômago revirar à medida que a empolgação de me ver naquele outro mundo dava lugar à certeza de que eu jamais tinha estado lá. Pode-se dizer que o senso de si ainda é poroso nas crianças pequenas. Que o sentimento oceânico persiste por algum tempo até os andaimes serem finalmente retirados dos muros que lutamos para construir à nossa volta sob o comando de um instinto inato, ainda que tocados pela tristeza que vem em saber que vamos passar o resto da vida procurando uma forma de escapar (Krauss, 2018, p. 47).

Ou seja, a melancolia em Nicole ocorria por manifestações psicossomáticas, como o mal-estar no estômago que a fazia se revirar à medida que tinha certeza de não estar em um mundo de fantasia, como aquele que se descortinava em sua frente, na exibição de um programa infantil. E o pior da sensação é a certeza de jamais ter estado lá, de jamais ter experimentado a fantasia em sua completude, pois, desde cedo, ela admite que os “andaimes” são “retirados dos muros que lutamos para construir à nossa volta”. Esses andaimes sustentam os muros que protegeriam aquilo que ela chamou de “sentimento oceânico”. A falta deste elemento corrobora o sentimento de tristeza, do qual “vamos passar o resto da vida procurando uma forma de escapar”. Nicole admite ter perdido o sentimento oceânico e estava pagando um preço bastante alto, a tristeza que ela passaria o resto da vida tentando escapar. A sensação de desamparo ocorre quando Nicole ainda era criança e ela admite não mais sentir aquele sentimento oceânico.

Este sentimento é desenvolvido por Romain Rolland, amigo de Freud, em uma carta que o autor de “O mal-estar na civilização” (1930/2010c) comenta ainda no início deste ensaio. A carta do amigo comentava outro ensaio, “O futuro de uma ilusão”, em que Freud analisa o tema da religião. O sentimento oceânico de Rolland seria a fonte original da religiosidade, o que para Freud seria derivado de motivos humanos, quer dizer, a religiosidade seria uma busca humana em virtude do desamparo infantil e da nostalgia do pai, de uma necessidade de proteção paterna:

Para mim esse direito não é seguro. Um sentimento pode ser uma fonte de energia apenas quando é ele mesmo expressão de uma forte necessidade. Quanto às necessidades religiosas, parece-me irrefutável a sua derivação do desamparo infantil e da nostalgia do pai despertada por ele, tanto mais que este sentimento não se prolonga simplesmente desde a época infantil, mas é duradouramente conservado pelo medo ante o superior poder do destino. Eu não saberia indicar uma necessidade vinda da infância que seja tão forte quanto a de proteção paterna. Desse modo, o papel do sentimento oceânico, que poderia buscar o restabelecimento do narcisismo ilimitado, é excluído do primeiro plano. Podemos rastrear a origem da atitude religiosa, em claros contornos, até o sentimento do desamparo infantil. Talvez se encontre algo mais nisso, mas atualmente está envolto em névoas (Freud, 1930/2010c, p. 25).

A menção de Nicole no início de sua narrativa sugere uma primeira dependência afetiva da figura dos pais, já que a imagem do quarto dos pais foi uma de suas primeiras lembranças. Mas é uma recordação antiga, de um tempo que não volta mais. E essa constatação provocaria a sensação de desamparo, já que o sentimento oceânico a havia abandonado.

O estado de desamparo pode ter uma origem ainda no período de lactância.¹⁴ Segundo Laplanche e Pontalis (1991, p. 112), esse é o “[e]stado do lactente que, dependendo inteiramente de outrem para a satisfação das suas necessidades (sede, fome), é impotente para realizar a ação específica adequada para pôr fim à tensão interna”. Além disso: “[o] estado de desamparo, em correlação com a total dependência do bebê humano com relação à mãe, implica a *onipotência* desta. Influencia assim de forma decisiva a estruturação do psiquismo, destinado a constituir-se inteiramente na relação com outrem” (grifo dos autores).

¹⁴ Freud (1930/2010c) afirma ser no nascimento.

Pode-se compreender que a origem do estado de desamparo de Nicole está na sua dependência afetiva, primeiramente da figura dos pais, posteriormente, com o papel de mãe e de esposa. A menção ao sentimento oceânico também corrobora uma metáfora da sua própria condição psíquica, associada à sua escrita (temporariamente?) em franca decadência, como de um barco que estava afundando em um oceano que não mais existia:

Fazia semanas que eu vinha dormindo mal. Meu trabalho não andava bem, e isso me deixava numa ansiedade constante. Mas se minha escrita era uma espécie de navio afundando, a paisagem maior – o mar no qual eu tinha começado a sentir que cada barco em que tentasse navegar eventualmente iria a pique – era o meu casamento fracassando. Meu marido e eu tínhamos nos afastado bastante. Éramos tão dedicados aos nossos filhos que nossa crescente distância poderia ser desculpada, depois mascarada, por todo amor e atenção regularmente presentes em nossa casa. Mas, em dado momento, a utilidade de nosso amor compartilhado pelas crianças tinha atingido uma espécie de ápice, e então começado a decair até não trazer mais nenhum proveito para o nosso próprio relacionamento, pois só ressaltava quanto cada um de nós era solitário, e, comparado a nossos filhos, mal-amado (Krauss 2018, p. 50).

Com essas duas metáforas, a do navio afundando e a do mar, Nicole reafirma a sua crise, tanto criativa quanto sentimental. O seu estado emocional refletia a sua crise conjugal e a sua crise criativa. A perda de alguns dos seus ideias, como o amor conjugal, que se assemelhava a um navio afundando e sendo tragado pelo abismo marítimo, refletia o fracasso do casamento e a insuficiência de sustentar uma relação que havia esfriado. Mas o navio afundando, além de ser uma metáfora para o seu casamento, também era uma metáfora para a sua própria crise emocional, em declínio devido à melancolia, da crise criativa e da perda do sentimento oceânico, conforme análise adiante. O que é importante destacar, neste primeiro momento, é que Nicole sente a perda do amor conjugal, da criatividade enquanto escritora, um tipo de inibição para a escrita criativa, e a desestruturação de sua família alicerçada em um sentimento afetivo em declínio. A melancolia é um sentimento de perda, e Nicole estava em processo de perdas que para ela eram significativas.

Sobre a crise criativa, ela se configura como uma inibição, uma restrição de uma função do eu, que é também um desdobramento da melancolia, cuja análise está no próximo

subcapítulo. O que interessa para este primeiro momento é compreender o deslocamento de dependência que Nicole está fazendo, neste momento de crise sentimental, da sua função artística como escritora e do seu papel de esposa, para a paisagem de sua infância, o Hilton. Essa relação de dependência afetiva e de sensação de perda sustenta a sua melancolia, explicitada pela metáfora fria da arquitetura daquele hotel israelense, pois o edifício é uma monstruosidade de concreto em meio a uma paisagem marítima: “Quanto mais se observa essa monstruosidade em cantiléver na costa, mais se fica com a impressão de que há em jogo algum propósito maior, geológico ou místico, difícil de imaginar – algo que não tem a ver conosco, mas com entidades maiores” (Krauss, 2018, p. 62), confessa a escritora.

O fascínio de Nicole seria por uma monstruosidade cuja estrutura metálica a atraía desde a infância. A narrativa enfatiza alguns acontecimentos trágicos ocorridos naquele hotel: dois suicídios são mencionados durante o período em que a romancista esteve em Israel. E Nicole se interessa por eles. Na verdade, existe um tipo de força de atração exercido sobre a romancista, cuja intensidade foi capaz de fazer com que ela abandonasse a família e fosse para o Hilton. Um pouco antes da viagem, o primo de seu pai, Effie, ligou de Israel:

Quando o rumo da conversa passou para mim, e Effie perguntou como ia o meu trabalho, peguei-me falando de meu conflito com o Hilton e do modo como tinha ficado obcecada com ele. Não costumo falar do meu trabalho enquanto estou no meio dele, mas ao longo de quatro décadas, desde que o hotel abriu, em 1965, e meus avós começaram a se hospedar lá [...] achei que ele [Effie], entre todas as pessoas, poderia entender o estranho fascínio que o Hilton exercia sobre mim (Krauss, 2018, pp. 66-67).

A obsessão de Nicole significa, na verdade, um tipo de identificação que chega à familiaridade, conforme confissão feita por ela, e que é objeto de análise do próximo subcapítulo. O que é importante para a conclusão deste primeiro momento é assimilar a decisão da escritora, de escrever sobre o Hilton. Isso significa que a protagonista tentaria escrever sobre a sua própria interioridade, seus medos, conflitos, estado psíquico... Entretanto, surge o seguinte questionamento motivado pela identificação que ela tem com o edifício: Nicole estaria apta a se revelar de forma tão aberta? Ao escrever sobre o hotel, ela conseguiria metaforizar a sua dor de existir? Seria essa escrita uma nova tentativa de sublimação da melancolia?

A viagem para Israel foi com esse objetivo. Porém, Nicole não consegue nem ao menos esboçar as primeiras linhas sobre aquele hotel que a fascinava. De qualquer forma, fica evidenciado que a sua inibição de iniciar a escrita tem a ver com um bloqueio criativo, que é também uma manifestação da melancolia. Assim, quanto mais ela busca uma forma de vencer esse bloqueio, mais fica explícito que não conseguirá, pelo menos enquanto estiver hospedada no Hilton, ou mesmo passando uma temporada em Israel.

A metáfora do hotel Hilton condensa as experiências positivas da infância de Nicole, no mesmo local onde, juntamente com a família, costumava passar as férias. Contudo, seu retorno já adulta ao mesmo hotel, que se transforma na metáfora de sua própria vida, é motivada por um bloqueio artístico, já que ela se sente inibida de escrever um romance em que o protagonista será, evidentemente, o hotel Hilton, em Israel, para onde ela se hospeda em busca de inspiração.

Isso acontece por um motivo bem nítido: o hotel Hilton é uma projeção da imaginação de Nicole cuja arquitetura remete à sua infância, que lhe é tão cara. Ela projeta neste hotel o papel de um objeto que vai simbolizar o seu passado idealizado. Sua imaginação o visitava e relembrava imagens de um outro momento que lhe provoca nostalgia. Era nessa época que, provavelmente, vinha a sua força de criação artística. Já adulta, frustrada com o casamento e com o seu hiato criativo, Nicole tentou encontrar aquele espaço físico que se lembrava. Mesmo o encontrando, o hotel não significava mais aquilo que um dia significou, pois o edifício é um reflexo de sua própria mente, que agora está fragmentada e bloqueada, criativamente. Assim, a identificação com o Hilton é uma manifestação de seu processo melancólico, pois Nicole não apenas se lembra do seu espaço da infância, mas ela parece se “fundir” com o hotel, internalizando-o como parte de sua psique perturbada, daí ela afirmar estar “obcecada por ele”.

Além disso, é preciso enfatizar que o bloqueio criativo desta personagem tem a ver com a sua melancolia, e que a “monstruosidade em cantiléver” que se projetava para fora de sua arquitetura fria é uma metáfora de sua própria mente. A identificação com o Hilton e a sua frieza de concreto ilustra o congelamento emocional e intelectual de Nicole, que a impede de escrever sobre o edifício. Embora se possa considerar a tentativa de escrita como uma sublimação de sua melancolia, Nicole fracassa, pois não consegue superar o seu bloqueio criativo, e isso reforça a sua fixação no objeto perdido.

Também, é possível interpretar que a descrição deste hotel e de sua monstruosidade em cantiléver reflete a estrutura austera, cinzenta e intransponível da mente da protagonista, presa pelas cores da melancolia. O seu fascínio pelo hotel simboliza sua tentativa de decifrar a própria mente e encontrar os elementos emocionais que poderiam lhe proporcionar compreender o seu estado psíquico. Isso explica a sua motivação de sair dos Estados Unidos e se hospedar no hotel neste período de inibição criativa.

3.2 Inibição e a “inquietante estranheza” em *Floresta escura*

Em “Luto e melancolia”, Freud (1917/2010a, pp. 172-173) caracteriza a melancolia por aquilo que ela provoca no sujeito: abatimento doloroso, cessação de interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, diminuição da autoestima e inibição de toda atividade, ou seja, um sintoma característico do sujeito melancólico é a inibição para a realização de toda a atividade, inclusive a artística. Julia Kristeva (1986, p. 16), em *Sol negro: depressão e melancolia*, também entende que a melancolia provoca, além de assimbolia, inibição, que se instala no indivíduo.

A protagonista de *Floresta escura*, Nicole, é uma escritora de origem judaica. Seu projeto mais recente é escrever sobre o hotel Hilton, que fica em Tel Aviv, Israel. Este hotel é particularmente especial em sua vida, pois foi lá que ela foi concebida e também foi lá que ela passou férias familiares quando era criança. Entretanto, por mais afeto que ela sinta pelo Hilton, Nicole sente-se incapaz de começar a escrever sobre este edifício tão importante para ela:

Mas, dessa vez, algo diferente começou a acontecer. O Hilton se instalou em minha mente como uma espécie de bloqueio, e durante meses eu não conseguia pensar em muita coisa quando me sentava para escrever. Dia após dia, eu ia com diligência à minha escrivaninha – me dirigindo, na verdade, ao Hilton de Tel Aviv. No começo, era até interessante: talvez houvesse algo ali. E depois, quando pareceu não haver, tornou-se cansativo. Por fim, era só enlouquecedor. O hotel simplesmente não saía da minha cabeça, e eu também não conseguia arrancar nada dele (Krauss, 2018, p. 61).

A melancolia em Nicole se instalara a tal ponto que ela se sentia inibida para realizar o seu projeto literário mais recente. Mas, o que significa estar inibido? Para a psicanálise freudiana, a inibição seria “uma limitação da atividade emocional ou fisiológica” (Roudinesco & Plon, 1998, p. 382). De acordo com Freud (1917/2014, p. 11), ela é uma limitação normal das funções do eu. Em *Inibição, sintoma e angústia*, o autor escreve que a inibição possui uma relação especial com a função. Entretanto, não significa, necessariamente, algo patológico, podendo se considerar a inibição como uma “restrição normal de uma função”. Além disso, ela pode também ser um sintoma. Porém, o sintoma indica a existência de um processo patológico.

Conforme já comentado, a melancolia tem como um dos principais sintomas a angústia provocada pelo sentimento de perda objetal (Freud, 1917/2010a), que gera mal-estar. E a melancolia pode ser compreendida pela identificação do sujeito melancólico com o objeto perdido. Mais acima, falou-se sobre as experiências de infância de Nicole no hotel Hilton e como esses momentos lhes provocavam nostalgia por algo que havia se perdido. A narradora confessa que o hotel havia se instalado em sua mente, porém, “como uma espécie de bloqueio”, tirando-lhe a criatividade característica de sua atividade. Se Nicole se identifica com o hotel, ela ainda não percebeu que aquele edifício parecido com “um gigantesco retângulo de concreto sobre vigas que domina a costa de Tel Aviv, construído no estilo brutalista” (Krauss, 2018, p. 61) não era o mesmo que ela conhecera quando era criança, que lhe despertava o “sentimento oceânico”. Por isso, ela confessa que dia após dia se dirigia ao hotel de Tel Aviv, mas sentia-se cansada. A experiência de visita ao hotel era “enlouquecedora” porque o hotel não saía de sua cabeça, como uma obsessão, “mas não conseguia arrancar nada dele”, confessa.

Nicole não consegue escrever sobre o Hilton, apesar de o edifício ser, para ela, uma obsessão. Sua inibição provoca frustração, pois o seu desejo de transformar o sofrimento em arte, embora parte de *Floresta escura* tenha se efetivado como um romance (sobre a sua tentativa de escrita), este projeto de livro não saiu do jeito que ela pretendia. Sua constante menção ao Hilton, suas tentativas de escrita são constantemente sabotadas por suas próprias emoções reprimidas, por isso ela lamenta não conseguir “arrancar nada dele”.

O melancólico, escreve Freud (1917/2010a, pp. 172-173), é aquele que se volta para dentro de si, que perde o interesse pelo mundo, sente-se abatido e, também, sente-se inibido de toda a atividade. A atividade artística, que envolve a escrita no caso de Nicole,

corresponderia a uma inibição neurótica em virtude de uma “erotização excessiva” do órgão requerido para essa função: os dedos. Freud (1917/2014, p. 14) afirma que “a função do órgão subordinada ao Eu fica prejudicada quando aumenta sua ‘erogenidade’, sua significação sexual”. O ato de escrever “consiste em verter um líquido de um tubo num pedaço de papel branco”. Esse procedimento “assume o significado simbólico do coito”. Assim, o Eu renuncia a esta função que lhe cabe, “para não ter de efetuar nova repressão, *para evitar um conflito com o Id*” (grifo do autor). É evidente que Nicole não encenava o ato de escrever da forma descrita por Freud, entretanto, o esforço criativo, ainda que ela possa utilizar outros dispositivos de escrita, como o computador, era semelhante, ou seja, ela produzia uma narrativa a partir de sua imaginação. Mas a sua imaginação está comprometida e a romancista não consegue iniciar a escrita, mesmo que o seu pensamento esteja direcionado para o hotel.

Ao se dirigir para o hotel, Nicole acreditava que pudesse encontrar “algo ali” que despertasse a sua habilidade criativa. Porém, depois de algum tempo, sentiu-se cansada pelo esforço repetitivo de tentar iniciar a escrita estando no Hilton. Conquanto o hotel não saísse de sua cabeça, ela não conseguia “arrancar nada dele”. Daí vinha o cansaço.

Freud (1917/2014, p. 15) também identifica a fadiga como um sintoma da inibição, e esta, por sua vez, caracteriza o mais grave estado de depressão, a melancolia. A fadiga ocorre por causa da dor constante que não cicatriza, a ferida aberta que deixa o sujeito melancólico indisponível para qualquer atividade, para o investimento afetivo ou para as coisas do mundo. Isso acontece porque o melancólico se converte na própria perda, ele se identifica com o objeto perdido: “Toda vez que fechava os olhos e mergulhava num sono leve e agitado, percebia minha mente tomada por imagens das fileiras e colunas das janelas do hotel, acendendo e zunindo feito um caça-níqueis ou um ábaco gigante” (Krauss, 2018, p. 123). Nicole confessa que está tão imersa no Hilton que, ao sonhar, percebia sua mente cheia de imagens que se referiam ao hotel. A influência deste espaço é tão significativa que se convenceu a escrever sobre ele. Entretanto, sua limitação funcional, a inibição, a impedia do processo de sublimação pela literatura. Em decorrência de sua melancolia, Nicole falhava ao tentar escrever sobre o hotel, pois não conseguia sublimá-lo. Assim, escrever sobre o Hilton significa, para ela, uma forma de superar a sua crise. Porém, a romancista é incapaz de transcender ao bloqueio criativo, à inibição de escrever. E isso reflete o paradoxo do melancólico, conforme Freud (1917/2010a) explica em “Luto e melancolia”. Como sujeito

melancólico, Nicole tenta sublimar sua dor através de uma função criativa. Entretanto, a inibição sabotava, constantemente, sua tentativa.

A inibição de Nicole é, em decorrência do seu processo melancólico, oriundo da sensação de perda que, nesse caso, é desconhecida. Freud (1917/2010a, pp. 175-176) explica que na “melancolia, a perda desconhecida terá por consequência um trabalho interior semelhante [ao trabalho de luto], e por isso será responsável pela inibição que é própria da melancolia”. Porém, “a inibição melancólica nos parece algo enigmático, pois não conseguimos ver o que tanto absorve o doente”, conclui o autor. Em “Luto e melancolia”, Freud relaciona a inibição ao estado melancólico, como se ela, a inibição, fosse uma limitação funcional do eu, que resulta em um tipo de empobrecimento de energia psíquica gerada pela experiência de perda. O caso de Nicole evidencia a sua melancolia porque o seu bloqueio criativo como escritora é um reflexo de sua crise conjugal e emocional, ao perceber que não conseguia escrever sobre o hotel mesmo estando em Tel Aviv. Parece que a “sombra do objeto perdido”, que é característico da condição melancólica, está sobre Nicole. Curiosamente, sua inibição para escrever sobre o hotel gerou a narrativa em que ela se depara com o seu processo de criação bloqueado, e a sua reflexão sobre esse bloqueio. Quer dizer, o bloqueio para escrever sobre o hotel gerou uma narrativa que reflete sobre a sua melancolia.

No caso da melancolia de Nicole, a análise da inibição fica mais aparente pela constatação de que ela se identifica com o hotel que existe em sua memória de infância e que não representa aquele em que ela está hospedada, já adulta, tentando vencer o seu bloqueio criativo. É provável que Nicole não consiga escrever sobre o hotel porque o Hilton do passado só existe em sua memória afetiva e a sua inspiração não estaria na contemplação daquele edifício brutalista, mas o de outrora, que não existe mais, pois a Nicole que tenta escrever sobre o Hilton não é a mesma da época que sente nostalgia. O bloqueio criativo reside no fato de que é uma Nicole adulta e melancólica tentando escrever sobre um espaço de sua infância, aparentemente feliz. No final de *Floresta escura*, ela volta para os Estados Unidos sem ter conseguido escrever sobre o hotel.

A melancolia de Nicole ocorre como uma reação causada pela ausência de algo que lhe aflige. A romancista parece se identificar com um objeto que se foi, o momento idílico passado no Hilton, daí a sua identificação obsessiva. Sua narrativa apresenta dois momentos distintos: aquele da infância cuja memória nostálgica parece se lamentar e aquele do presente

da narrativa, quando ela se sente incomodada por não conseguir iniciar o livro sobre esse edifício.

Assim, são dois “hotéis” presentes em *Floresta escura*: o Hilton que só “existe” na memória de Nicole e aquele outro em que ela está hospedada enquanto escreve sobre o seu bloqueio criativo; um antigo, que lhe é familiar e outro, contemporâneo, que lhe é estranho. Nessa confluência de sensações pouco usuais, Nicole descobre que o Hilton lhe desperta um sentimento ambíguo, que ela chamou de “*Unheimliche*”:

Eu tinha habitado o hotel em minha mente durante tantos meses que agora sua manifestação real e física era chocante; mas, ao mesmo tempo, o lugar era – e só poderia ser – profundamente familiar. Freud chamou essa confluência de sensações de *Unheimliche*, uma palavra que capta o horror sutil que está no âmago do sentimento muito melhor que o termo *inquietante*. [...] Além do mais, agora que finalmente me encontrava no hotel, o lugar me pareceu tão mundano – os corredores acarpetados, a mobília estéril e as chaves magnéticas de plástico – que não pude deixar de me sentir tola pelo absurdo da minha obsessão dos últimos meses (Krauss, 2018, p. 77).

Nicole sente um misto de sentimentos que são despertados pela memória do hotel (o que lhe é familiar) e pela experiência de estar no Hilton (estranhamento e até decepção). Assim, este hotel possibilita que a protagonista experimente um sentimento ambíguo, o que Freud, segundo a narradora, chamou de “confluência de sensações de *Unheimliche*”. Esta palavra possui um significado profundo no idioma alemão, ao ponto de Freud (1919/2010b) dedicar-lhe um ensaio intitulado “O inquietante”, originalmente publicado em 1919. Nicole compreende que o hotel lhe desperta esta sensação, já que a sua percepção do Hilton difere daquele de sua memória, pois, atualmente, o lugar lhe parecia “tão mundano”, com “os corredores acarpetados, a mobília estéril e as chaves magnéticas de plástico” exprimindo uma sensação diferente daquele sentimento oceânico comentado anteriormente. Ela se sente tola pela sua obsessão absurda dos últimos meses.

Esses corredores acarpetados, a mobília estéril e as chaves magnéticas de plástico são sensações despertadas em virtude da funcionalidade que o hotel tem em nossa sociedade. Conforme Marc Augé (2012, pp. 73-74), o hotel é uma ocupação provisória, por isso é um “não-lugar”, já que ele não é identitário (em tese, as ressignificações/construções identitárias não costumam ocorrer nesses lugares), não é relacional (as relações antropológicas também

não costumam acontecer) e, por fim, não é histórico (as histórias pessoais não ocorrem, pelo menos não com a mesma intensidade que ocorrem em casas, bairros, cidades). O lugar seria aquele que atendesse aos três pré-requisitos elencados por Augé (2012), e o hotel é uma ocupação temporária e transitória. Porém, é neste lugar que, em *Floresta escura*, Nicole passou momentos importantes de sua vida, o que, aparentemente, contradiz a funcionalidade do Hilton como um não-lugar. O edifício atendia a função de hospedar a família da protagonista por um determinado período (as férias), contudo, para Nicole, esses momentos foram tão importantes que adquiriram um significado profundo em sua psique, pois lhe remetia a um período nostálgico.

A nostalgia, conforme já discutido, “é um sentimento de perda e deslocamento, mas também uma fascinação com a própria fantasia”. A nostalgia possui um tempo diferente daquele do momento em que a nostalgia é despertada, é o tempo da infância e dos sonhos, um tempo melhor do que o tempo atual (Boym, 2017, p. 154). O estranhamento de Nicole está pela comparação que ela estabelece entre esses dois “hotéis”, o da sua infância e o da sua idade adulta, por isso ele, o hotel, desperta uma sensação de estranheza e de familiaridade, ao mesmo tempo.

Freud (1919/2010b, p. 250), ao analisar o vocábulo *unheimlich* (“inquietante”, conforme a tradução utilizada nesta dissertação), identifica algumas características que o fazem dedicar um ensaio para a compreensão do significado ambíguo do termo: “o inquietante”, explica ele, “é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar”. Considerando *Floresta escura*, Nicole menciona que a sensação despertada por estar no Hilton era “chocante”, e não nostálgica como a princípio poderia lhe ocorrer.

Freud (1919/2010b) analisa o vocábulo *unheimlich* (inquietante) e o compara com o seu oposto *heimlich* (familiar). Em uma série de citações de diferentes dicionários, inclusive de outros idiomas, o autor constata que, embora a princípio as palavras caminhem para a oposição, em determinado momento, *unheimlich* apresenta significado ambíguo:

Nessa longa citação, o mais interessante para nós é que a palavra *heimlich* ostenta, entre suas várias nuances de significado, também uma na qual coincide com o seu oposto, *unheimlich*. O que é *heimlich* vem a ser *unheim-lich*; cf. o exemplo de Gutzkow: “Nós chamamos a isso *heimlich*, vocês, *unheimlich*”. Somos lembrados de que o termo *heimlich* não é unívoco, mas pertence a dois grupos de ideias que, não sendo opostos,

são alheios um ao outro: o do que é familiar, aconchegado, e do que é escondido, mantido oculto. *Unheimlich*. [...] Nossa atenção é atraída, de outro lado, por uma observação de Schelling, que traz algo inteiramente novo, para nós inesperado. *Unheimlich* seria tudo o que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu (Freud, 1919/2010b, p. 255).

Algumas importantes informações podem ser extraídas da pesquisa vocabular feita por Freud: a palavra *heimlich* possui vários significados dos quais, um deles, coincide com o seu oposto, *unheimlich*: “Nós chamamos a isso *heimlich*, vocês, *unheimlich*”, escreve Gutzkow. O termo se refere à propriedade de algo que está oculto, mas que pode voltar à tona. O autor citado comenta a respeito de uma fonte enterrada ou um lago secado cujo local, quando se passa por ele, se tem a impressão de que a água poderia novamente aparecer. Assim, *[u]nheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*” (Freud, 1919/2010b, p. 255).

Nicole parece compreender a complexidade desta teoria baseada no estudo vocabular e sua associação com a psique humana. Ela pretende começar a escrita do romance (ou, pelo menos, esta era a intenção) levando em consideração o estudo freudiano do termo, como se essa abordagem pudesse contribuir para a sua compreensão da relação que ela estabelece com o hotel:

Mesmo assim, na manhã seguinte, depois de ligar para casa e falar com meus filhos, recuperei o artigo de Freud, que de repente me pareceu uma leitura crítica para o meu romance sobre o Hilton, sem o qual eu jamais poderia começá-lo. Deitada na cama do hotel, comecei a ler sobre a etimologia do termo alemão que deriva de *Heim*, “lar”, de modo que *heimlich* significa “familiar, nativo, ou pertencente à casa”. Freud escreveu esse ensaio em resposta ao estudo de Ernst Jentsch, que havia descrito o *Unheimliche* como sendo o oposto de *heimlich*: o resultado de um encontro com o novo e o não familiar, que causa um sentimento de incerteza, de não saber “onde se está”. Mas, embora *heimlich* pudesse significar “familiar” e “íntimo”, seu segundo sentido, indica Freud, abrange tanto a ideia de algo “escondido” e “oculto da vista”, como a de “descobrir ou revelar o que é secreto”, e mesmo de algo “afastado da consciência” (dicionário de Grimm), de modo que *heimlich*, progredindo em suas nuances de significado, eventualmente coincide com o seu oposto, *unheimlich*, que o escritor alemão

Schelling definiu como “o nome de tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas apareceu” (Krauss, 2018, pp. 77-78).

Nicole associa o início de sua escrita sobre o Hilton com a compreensão de *unheimlich*, pois ela entende que falar sobre o hotel é falar sobre si própria naquele período específico de sua vida. O exame teórico que ela menciona ocorre a partir da linha argumentativa empreendida por Freud. Assim, *unheimlich* seria o oposto de *heimlich*, um tipo de reação psicológica provocada pelo encontro com o novo e o não familiar. Este encontro provoca um sentimento de incerteza, de não saber “onde se está”.

A característica essencial de *unheimlich* é o seu prefixo *un-* que indica negação. Ao se vincular à palavra *heimlich*, que significa “familiar”, “íntimo”, adquire outros significados, como “escondido”, “oculto da vista”. Porém, a variedade de significados é mais ampla, podendo significar “descobrir ou revelar o que é secreto”, além de algo “afastado da consciência”. Há, também, a definição de Schelling cujo significado se torna importante para a compreensão da relação de Nicole com o hotel e tudo aquilo que o edifício lhe desperta. *Unheimlich* seria tudo “que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas apareceu”.

A “inquietante estranheza” reside nessa sensação de estranhamento de algo que é, na mesma proporção, familiar mas que, ao mesmo tempo, provoca medo, desconforto. Esse “algo” deveria permanecer oculto (reprimido), porém, veio à tona. Considerando a sua associação com a psicanálise, seria “um tipo bem particular de angústia” causado pelo encontro com algo familiar e antigo, reprimido pela mente:

Freud finalmente propõe que o *Unheimliche* é um tipo especial de angústia, que surge de algo reprimido que retorna. Nos anais da etimologia, onde *heimlich* e *unheimlich* se revelam um e o mesmo, encontramos o segredo para esse tipo bem particular de angústia, diz-nos Freud, que surge afinal do encontro não com algo novo e estranho, mas sim com algo familiar e antigo que a mente tinha bloqueado pelo processo de repressão. Algo que deveria permanecer oculto mas veio à luz (Krauss, 2018, pp. 78-79).

E o que Nicole considera ao analisar o ensaio de Freud? Se “O inquietante” se torna o seu ponto de partida para a escrita do livro sobre o Hilton, o que ela procura nas páginas deste ensaio? Há uma preocupação de Nicole: vencer a sua inibição literária. Ela parte dos Estados

Unidos e viaja para Israel para se hospedar, conforme já comentado, no hotel Hilton: “Sozinha de novo, fui tomada por um sentimento de desânimo. Durante meses eu tinha me agarrado à ideia de que aquele hotel feio continha algum tipo de promessa para mim. Incapaz de lidar com ela e seguir em frente, fiz as malas e entrei de cabeça nessa ideia. De fato *fui me hospedar ali*” (Krauss, 2018, p. 126, grifo da autora).

A hospedagem no Hilton não surtiu o efeito pretendido. Nicole não conseguia iniciar a escrita do projeto. A arquitetura brutalista não lhe trouxe a inspiração necessária para escrever. O fato de ela escrever sobre a sua inibição para iniciar o projeto do Hilton não significa que ela conseguiu realizar o seu objetivo inicial. A obsessão de Nicole com o hotel a motivou a partir da Califórnia para Tel Aviv, porém, o que era identificação obsessiva nos Estados Unidos se transformou (ou se confirmou) em bloqueio criativo. Se o hotel do passado lhe despertava nostalgia, o hotel do presente a inibe de começar a escrever. Isso ocorre pela identificação dela com o Hilton, mas o Hilton que não mais existia, a não ser em sua memória. O hotel que estava oculto, reprimido em seu inconsciente, retorna com força e lhe causa uma inquietante estranheza ao reencontrá-lo, pois os corredores, antes familiares, agora não lhe despertavam nada além de estranheza: “Se Freud estivesse certo sobre a inquietação causada por algo reprimido que vem à luz, o que poderia ser mais *unheimlich* do que voltar para um lugar que você percebe que talvez nunca tenha deixado?” (Krauss, 2018, pp. 79-80), comenta ela.

A narradora menciona duas mortes suspeitas no hotel. A impressão é que duas pessoas escolheram o hotel para cometerem suicídio. O primeiro mencionado, quando Nicole estava adulta, se refere à morte suspeita de um indivíduo, mas o caso foi abafado pelo gerente. O outro suicídio, testemunhado por ela, ocorreu quando ainda era criança e estava na piscina. Esse acontecimento somente é narrado no final de *Floresta escura*, no penúltimo parágrafo da narrativa, pouco antes de ela retornar para os Estados Unidos.

Os dois eventos, narrados de forma rápida e com poucos detalhes, são importantes para a compreensão do significado do Hilton para a economia da narrativa. Foram dois homens que, por alguma razão, escolheram o mesmo hotel que Nicole escolheu, para, ao que tudo indica, tirarem as próprias vidas. E é nesse mesmo hotel que Nicole busca retomar uma vida que parecia querer se extinguir. O seu vazio emocional não foi preenchido, pois o sentimento oceânico havia se perdido. A memória daquele hotel a estimulava fazer uma visita aparentemente terapêutica, mas que não foi bem sucedida. A melancolia é uma reação de

perda, conforme discutido. Nicole tenta resgatar o processo criativo deixando o edifício que lhe servira de inspiração:

Fiz minha mala, ansiosa por deixar o hotel e ir para o apartamento de minha irmã na rua Brenner, onde eu costumava me hospedar sempre que viajava para Tel Aviv. Ela só ficava parte do ano lá, e no momento estava de volta à Califórnia. Em outros tempos eu já passara dias escrevendo naquele apartamento vazio. Então não era impossível acreditar que, não mais no Hilton, mas não muito longe dele, eu poderia finalmente sentar e começar o meu romance sobre o hotel, ou de algum modo modelado na estrutura dele, sobre o qual eu queria escrever há meio ano, sem que um único capítulo tivesse saído de então (Krauss, 2018, p. 126).

E para que ela vencesse o bloqueio criativo e iniciasse, de fato, o seu novo projeto, teria que deixar o hotel e procurar outro lugar para que a inspiração voltasse. Nicole decide ir para o apartamento da irmã, lugar que ela já utilizou como refúgio criativo em outros tempos. Sua intenção era, finalmente, começar o livro. O apartamento não ficava distante do hotel. A distância teria mais um efeito psicológico do que prático, pois o plano nascera na Califórnia, e nem em sua casa, nem no hotel e, muito menos, no apartamento da irmã, Nicole conseguiria iniciar o romance.

O Hilton atua como um gatilho para memórias reprimidas por Nicole e sentimentos de nostalgia pelo passado. Parece que escrever sobre aquele Hilton de sua infância estando no Hilton como adulta, na verdade, intensifica o seu bloqueio criativo. A familiaridade inquietante do hotel acentua a dificuldade de Nicole escrever sobre o edifício, tendo em vista que, ao iniciar o romance, ela teria que se confrontar com a sua própria interioridade. E como ela não conseguia escrever estando no hotel, ela decide se hospedar na casa da irmã. Porém, a sensação de inquietante estranheza experimentada pela protagonista funciona tanto como uma força motriz para a sua criatividade, já que lhe desperta o desejo de escrever sobre o hotel, quanto uma barreira intransponível, pois ela não consegue iniciar o projeto.

A raiz de sua crise está na impossibilidade de reviver aquele período do sentimento oceânico. O mundo não era mais o mesmo. O hotel estava diferente. Além disso, Nicole também havia mudado e o sentimento, embora tentasse se aproximar daquele sentido na infância, jamais seria o mesmo. Na discussão comparativa de *unheimlich* e *heimlich*, ela

percebe que a natureza da ambiguidade reside na própria impressão do lugar: “*Heim* – lar. Sim, o lugar onde sempre se esteve, por mais oculto que esteja da consciência, só poderia ser chamado assim, não?”, se questiona a narradora, que continua a reflexão: “Mas, por outro lado, uma casa não se torna um lar apenas quando você se afasta dela, já que é só com a distância, só no retorno, que somos capazes de reconhecê-la como o lugar que abriga nosso verdadeiro eu?” (Krauss, 2018, p. 80).

A compreensão dessa natureza ambígua está no escrutínio de sua própria interioridade. A ambiguidade é característica do estado psíquico de Nicole. Isso ocorre porque ela se identifica com algo que lhe desperta fascínio, mas estranheza também. O hotel se caracteriza como uma metáfora da própria condição psíquica da protagonista, uma vez que a relação dela com o Hilton é marcada por esse sentimento de estranheza. Embora o hotel seja para Nicole um lugar familiar (mesmo que se trate de um não-lugar, um lugar de ocupação passageira), ele está cheio de memórias da infância, daquele despertar do sentimento oceânico. Mas é esse mesmo hotel que se tornou, também, um símbolo de sua crise criativa. Ele está carregado de elementos inquietantes, perturbadores, como os dois suicídios mencionados e a sua própria obsessão inexplicável pelo edifício. Esta narrativa reflete a luta de Nicole com suas lembranças antes reprimidas, que vieram à tona, e sua tentativa de reconciliar a memória do passado com o seu estado psíquico presente.

E a chave para a compreensão de sua natureza ambígua estaria, não unicamente no estudo freudiano que seria o seu ponto de partida para o romance, mas na raiz de um outro vocábulo oriundo de outro idioma:

Ou talvez eu estivesse buscando a resposta na língua errada. Em hebraico, mundo é *olam*, e eu me lembrei então que meu pai tinha me explicado uma vez que a raiz do termo era *alam*, que significa “esconder” ou “ocultar”. Na análise de Freud sobre o ponto em que *heimlich* e *unheimlich* se dissolvem num só e iluminam uma angústia (algo que deveria ter permanecido oculto, mas que veio à luz), ele quase chegou à sabedoria de seus ancestrais judeus. Mas, no fim, limitado pelo alemão e pelas angústias da mente moderna, ficou aquém do radicalismo deles. Para os judeus antigos, o mundo sempre esteve ao mesmo tempo oculto e revelado (Krauss, 2018, p. 80).

Nicole, finalmente, parece entender que a compreensão de sua relação com o Hilton está no escrutínio de sua própria raiz judaica cujo conhecimento remonta à Antiguidade. Assim, o que caracteriza os termos alemães *heimlich* e *unheimlich* não seria suficiente para explicar a natureza de sua relação ambígua com o hotel. Para isso, o escrutínio teria que abranger um outro termo mais antigo, *olam*, palavra que veio de *alam*, cujo significado remete ao conceito discutido por Freud. Porém, *alam* parece ser mais abrangente por se referir à uma ambiguidade mais ampla: “o mundo sempre esteve ao mesmo tempo oculto e revelado”, escreve Nicole.

Seria a essência do mundo uma manifestação dessa contradição daquilo que está oculto e revelado ao mesmo tempo? A natureza humana é, em sua origem, contraditória? A relação de Nicole com o Hilton reflete essas contradições?

Nicole retorna para os Estados Unidos após uma experiência de isolamento no deserto israelense. O projeto sobre o Hilton não ocorre, ou pelo menos não da forma como ela imaginou. De fato, Nicole escreveu sobre o Hilton, sobre as suas férias de infância passadas com a família em Tel Aviv. Sobre o seu retorno para o projeto literário. Escreveu, também, sobre a sua dificuldade de iniciar o romance, sobre a sua obsessão pelo tema e, finalmente, sobre a “confluência de sensações de Unheimliche” que a sua relação com o hotel lhe despertava.

Sobre a experiência do deserto, onde ela ficou hospedada em uma cabana por alguns dias, isolada de outros humanos, somente na companhia de um cachorro, é preciso destacar um momento em que a percepção de Nicole captou a forma como o tempo se “comporta” conforme o ponto de vista do sujeito melancólico:

Do lado de fora da janela [da cabana do deserto] só havia tempo, e dentro também: a luz que atravessava o piso era o tempo, e dentro também o eram o zum-zum do gerador, o estalo da lâmpada que trazia uma fraca iluminação para o quarto, o vento assobiando na quina da casa, tudo isso era apenas tempo arrastado de algum outro lugar e depositado aqui, tendo desistido de qualquer ligação com a sequência (Krauss, 2018, p. 164).

Nicole está na companhia de um cachorro e este animal, pela simbologia renascentista, representa o espírito melancólico. Conforme comentado na gravura *Melencolia I*, de Dürer, a presença do cão faz alusão ao órgão que os antigos acreditavam governar o animal, o baço,

aquele que produzia os vapores da melancolia. O faro aguçado estimula a tenacidade. Na gravura, ele aparece olhando para baixo, para a terra, pois o abismo é de onde vem a sabedoria e a tristeza (Benjamin, 1928/1984, pp 175-176). A ampulheta que decora a gravura também possui um significado simbólico. As areias do tempo estão estagnadas e significam o tempo parado.

Na solidão desértica, Nicole está em companhia da melancolia que, neste caso, está representada pelo cachorro e pela sensação do tempo parado, pois, tanto dentro quanto fora da cabana, “só havia tempo”. O quarto com iluminação fraca, o assobiar do vento, são elementos que acentuam a estagnação temporal. A impressão da protagonista é que tudo que estava à sua volta “era apenas tempo arrastado de algum outro lugar e depositado aqui”, porém, este tempo havia “desistido de qualquer ligação com a sequência”. Quer dizer, a falta de sequência temporal indica estagnação, e a melancolia de Nicole, reforçada por esses elementos de composição espacial, significa a inibição, a falta de movimentação artística e a estagnação psíquica que a retinha em um passado que lhe despertava o sentimento oceânico. Da mesma forma que a paisagem desértica reforçava um sentimento de aridez artística, também reforçava a sua aridez emocional.

Ainda sobre a estagnação do tempo, é importante salientar que a relação afetiva de Nicole com o Hilton, reflete um tipo de suspensão temporal (a memória da sua infância) e emocional (o vínculo afetivo que jamais se quebra com o hotel). Esses dois aspectos apresentados na sua história significam a sua incapacidade de se desvencilhar do passado.

A melancolia da protagonista de *Floresta escura* se manifestou pela crise em seu processo criativo potencializado pela experiência no hotel. O Hilton se torna uma metáfora que possibilita a leitura da melancolia de Nicole e de sua inquietante estranheza nessa relação que ela estabelece com o hotel de sua memória e o hotel de sua percepção melancólica. São dois “hotéis” diferentes embora se trate do Hilton. Aquele do passado, que desperta em Nicole nostalgia, é o Hilton familiar; o outro, do presente, causa estranheza na protagonista, que não se identifica com a arquitetura brutalista e impessoal do edifício. A análise que ela faz de sua relação contraditória com o hotel sinaliza para a análise de sua própria condição psíquica, de bloqueio criativo, perda de si e melancolia.

Nicole não consegue vencer a inibição. A narrativa sobre a dificuldade de escrever um romance gerou um romance sobre a dificuldade de se iniciar um projeto quando se há uma relação muito pessoal com o tema. *Floresta escura* tem duas narrativas: a de Nicole e a de

Jules Epstein. Ao se chegar ao final da história de Nicole, é possível perceber que a compreensão da melancolia que a acomete não está somente na visita ao hotel, que lhe é tão caro. Está na compreensão da perda do seu sentimento oceânico e da certeza que o seu passado nostálgico só poderá ser acessível pela memória. Nicole precisa aprender a lidar com a revelação de que o mundo está fundado na contradição da ideia de *alam*, de que o mundo sempre esteve, ao mesmo tempo, oculto e revelado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura, como expressão artística que utiliza a palavra como meio, se torna um potente canal de transmissão de temas que dialogam diretamente com conteúdos humanos, fazendo o leitor refletir sobre a sua própria existência, suas relações sociais, culturais e afetivas. A psicanálise, por sua vez, é uma importante abordagem para a investigação teórica do inconsciente na tentativa de compreensão de pensamentos e condições psíquicas.

Dentre as condições, destaca-se a melancolia que, pela abordagem freudiana, significa uma reação de perda, um empobrecimento do eu, pois há uma identificação do sujeito melancólico com aquilo que foi perdido. Em “Luto e melancolia” (1917/2010a), conforme foi visto, a melancolia é uma perda pulsional, pois ocorre uma perda da libido. A melancolia gera um “buraco” na esfera psíquica, como algo que não foi representado, uma “sombra” que recai sobre o eu.

Neste ensaio, o entendimento do quadro melancólico se dá a partir da ideia de que o sujeito não consegue elaborar a perda, ou seja, realizar o trabalho de luto. Assim, desenvolve nesse sujeito o referido quadro, pois o objeto perdido teria uma função de suporte, fornecendo um ancoramento emocional sem o qual o sujeito ficaria à deriva. A perda desse suporte significa, em termos psíquicos, que o melancólico sente um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo, diminuição da autoestima, inibição de toda atividade e perda da capacidade de amar.

No universo artístico, foi visto como a literatura costuma abordar o tema da melancolia utilizando como um dos recursos a criação de metáforas. Essas metáforas, das mais variadas possíveis, proporcionam diferentes formas de expressão do mesmo sentimento, já que variadas também são as formas de se abordá-la. Quer dizer, trabalhou-se com a ideia de que a melancolia favorece a produção artística na confecção de brilhantes construções abstratas.

A leitura dessas metáforas, sob o viés da psicanálise freudiana, possibilitou o estudo de expressões artísticas sobre a melancolia. Como a proposta da psicanálise é estimular aquilo que está recalcado, ela pode abranger não somente o tratamento de pacientes, mas pode ser, também, uma disciplina que contribui para a compreensão do funcionamento psíquico do ser humano conforme isso é ficcionalizado na literatura. Freud, inclusive, utilizou a literatura para formular conceitos importantes, como a teoria do complexo de Édipo.

Por a literatura utilizar a linguagem para a transmissão de mensagens, estas podem ter mais de um sentido. Elas podem, inclusive, revelar o funcionamento mental, as manifestações afetivas ou mesmo os sentimentos reprimidos. Daí que é possível pensar na fusão entre psicanálise e literatura, pois enquanto a literatura pode oferecer um ponto de vista sobre a realidade humana e sobre a sua concepção de mundo, a psicanálise oferece um aparelho de conceitos que contribuem para a reconstrução do psiquismo profundo e, também, possibilita um modelo de decifração. Ambas são, na verdade, maneiras de ler o homem na sua vivência quotidiana, nas suas relações emocionais, na produção de sentidos advindos das interações afetivas. Ambas, também, acompanham a complexidade da condição humana em suas paixões, desejos, aproximando-se do inconsciente, do seu lado mais enigmático, obscuro e quase insondável.

A contribuição da psicanálise para a análise literária está no fornecimento de ferramentas que ajudam na interpretação do inconsciente, seja do autor, seja de personagens. A psicanálise explora o simbolismo e as relações de desejo que são evidenciados nos textos literários. Ela pode ser considerada um instrumento interpretativo cujo objetivo é desvendar o sentido oculto do texto literário. Apresenta-se como uma teoria que desvenda os simbolismos presentes nos conflitos do enredo e nas suas produções de sentido.

Freud percebeu isso desde o início, de que a psicanálise não ficaria restrita somente à clínica. O autor utilizou formas de expressão artística, como a literatura, para explicar o funcionamento psíquico. Ele também considerou que o texto literário poderia revelar os processos inconscientes do autor e personagem. A aplicação da teoria psicanalítica para a literatura amplia a produção de sentido do texto literário e fomenta uma importante forma de leitura da arte. No caso desta dissertação, da leitura da melancolia como expressão da perda de si.

“Buracos para nadar” e *Floresta escura* são narrativas em que as protagonistas sofrem de melancolia como reações de perda significativas para Lotte Berg e Nicole. E essas melancolias são literariamente ressignificadas pela criação de metáforas que, ora exercem uma força centrípeta (o buraco que traga para dentro do abismo), ora exercem uma força centrífuga (o hotel que se expande para o alto).

Sobre as narrativas, “Buracos para nadar” sintetiza as angústias do narrador Arthur Bender ao testemunhar o declínio da esposa Lotte Berg enquanto ele, da superfície, observa o mergulho de sua “deusa humana” Perséfone, que transita entre dois mundos (o seu mundo

secreto e o mundo da relação conjugal), mas que está cada vez mais envolta no abismo, sendo tragada pela potente força do esquecimento e da perda da identidade, representada pela doença. O Mal de Alzheimer sela a decadência de sua reclusa e misteriosa esposa, cujos segredos são descobertos à medida que o narrador investiga pistas soltas de forma aleatória e acidental.

A narrativa enfatiza as consequências de se testemunhar eventos traumáticos. A perseguição nazista, a morte dos pais, a matança sem limites realizada pelo Estado alemão, contribuíram para o fechamento e a reclusão de Berg, cuja literatura sublimava aquilo que o trauma perpetuou. Embora o leitor de “Buracos para nadar” praticamente desconheça as narrativas de Lotte, o narrador menciona que a perseguição de Nuremberg estava, de alguma forma, descrita em sua literatura, de forma metamorfoseada.

Lotte Berg utilizou a literatura como forma de sublimar seus traumas de Nuremberg e, provavelmente, aquele outro trauma em decorrência da doação do filho. Ela os metamorfoseou, quer dizer, utilizou dos recursos linguísticos para tentar traduzir aquilo que, por outros meios, seria intraduzível. A literatura é um recurso artístico que possibilita abordar determinados temas que, de outra forma, falharia. Produzindo uma narrativa bastante pessoal, Arthur consegue tatear os mistérios que o assombraram por décadas, representados na figura silenciosa de sua esposa. Após a sua morte, ele descobre segredos que ficaram ocultos por muito tempo.

A melancolia dessa protagonista se manifestou pela reclusão, pelo vazio. Conforme visto, estabeleceu-se um tipo de comunicação silenciosa, particular, metaforizada pela literatura, que foi capaz de traduzir o seu sofrimento. A dor da perda de si ganhou as páginas de narrativas cuja estranheza, por parte de Arthur, foi, por outro lado, capaz de revelar a sua inaptidão para decifrar o sofrimento advindo da tristeza profunda e da dor da alma de Berg. E Arthur cria a metáfora do buraco como expressão da melancolia da esposa. É nesse buraco que ela está imersa e para onde vai realizar a submersão final por causa da doença. A partir da psicanálise, foi possível interpretar que a ação de Lotte, de imersão no abismo, corresponde ao sintoma clássico da melancolia, pois houve uma falha no desligamento do objeto perdido (a perda dos pais, do filho e da própria identidade). A metáfora do buraco pode ser analisada como um sintoma, uma informação do inconsciente que condensa significados (as perdas que ocasionam o trauma) e, também, desloca tensões internas na produção de uma imagem que representa tudo aquilo pelo qual a protagonista passou: a experiência do abismo.

Floresta escura, por sua vez, apresenta a história da romancista Nicole cuja melancolia se manifesta desde a infância, quando ela sente a perda do “sentimento oceânico” e jamais consegue uma recuperação eficiente. Sua crise psicológica é provocada pela melancolia que jamais a abandona, conforme ela mesmo reconhece, e por uma profunda sensação de nostalgia de momentos da sua infância passado no hotel Hilton, em Israel, para onde ela vai com o objetivo de buscar uma recuperação psíquica.

O hotel funciona como uma metáfora arquitetônica da melancolia no que concerne a visível identificação que Nicole tem com o lugar, principalmente quando ela acredita que a sua inibição, que é uma manifestação da melancolia, só poderá ser vencida caso a romancista volte ao Hilton para escrever sobre ele, o que confere a esse plano uma derradeira tentativa de sublimação. A sombra que recai sobre ela, a sombra da melancolia, em virtude de seu frustrado casamento e a certeza de que a literatura, em sua vida, não significou sublimação, provocou-lhe um bloqueio criativo que direcionou o seu pensamento artístico para a composição de uma narrativa em que o Hilton seria o tema principal, daí ela ter retornado ao hotel israelense para tentar romper o bloqueio e “curar-se” da nostalgia.

Isso porque a sua história, conforme visto, está identificada com os corredores, quartos e áreas de lazer do edifício. Nicole reconhece existir uma íntima relação de sua própria história à história do hotel. Mas o sentimento oceânico, a segurança emocional experimentada na infância havia se perdido. O anseio por algo perdido e a angústia decorrente dessa ausência é uma condição do melancólico.

Nicole condensa, na representação do hotel, suas experiências mais significativas: a infância feliz, o sentimento oceânico e a sua criatividade. Mas é também no mesmo Hilton que o deslocamento, a transferência emocional, acaba por frustrar a protagonista, pois o mesmo hotel, quando adulta, que não contribui para a retomada de sua criatividade. Quer dizer, o edifício acaba por inibir a criação artística de Nicole, algo que ela sentira no momento em que decidiu escrever sobre o Hilton de sua infância. A escritora também compreende que a identificação com o hotel alterna um misto de familiaridade e estranhamento, e isso provoca uma inquietante estranheza, a ambiguidade que ela reconhece e que fora objeto de estudo de Freud (1919/2010b), que identificou pelo termo *unheimlich*.

Observou-se, nas duas narrativas, uma ocorrência de deslocamento das metáforas do buraco e do hotel funcionando como expressão simbólica do inconsciente das protagonistas em virtude da condensação de significados que ambas as metáforas possuem, relacionadas ao

sentimento de perda. A metáfora do buraco traduz o abismo para onde Lotte Berg mergulhou, primeiro como vítima da perseguição nazista, posteriormente, como doadora de um filho, e, por fim, por ter sido acometida pela doença do Mal de Alzheimer, que degenera a sua memória e a afasta ainda mais do esposo Arthur Bender, que testemunha e narra o lento declínio da romancista no final de sua vida. Já a metáfora do hotel Hilton se refere à perda de experiências felizes da infância de Nicole, que costumava passar as férias com a família em momentos que são recordados em meio a um persistente bloqueio artístico.

A assimbolia é uma característica fortemente identificada no sujeito melancólico, e essa característica pode ser observada na composição de imagens que traduzem o vazio provocado pela perda psíquica de Lotte Berg, motivada pelas mortes de seus pais, vítimas do nazismo e pela doação do filho, antes de seu casamento com Arthur. É ele quem cria a metáfora do buraco como uma metáfora do vazio, refletindo a incapacidade de sua esposa de ressignificar os objetos perdidos. Por outro lado, inibição se caracteriza como um bloqueio de um desejo, de um comportamento que, no caso de Nicole, culmina na sua, talvez, temporária restrição para a criação literária e no seu desejo de retornar à paisagem da infância, um hotel em Israel cuja arquitetura brutalista remete a seus momentos felizes e ao sentimento oceânico característico desse período de sua história. Entretanto, é preciso considerar que o seu bloqueio criativo gerou uma das duas narrativas de *Floresta escura*.

Uma característica bastante notável do comportamento das protagonistas é a busca pelo isolamento social e afetivo, como se a melancolia das duas personagens as envolvesse em seus mundos particulares de tal forma que elas pareciam estar absorvidas nele e estarem alheias ao que estão às suas voltas. É um comportamento peculiar. Essa característica incomodava Arthur, em “Buracos para nadar” e limitava o seu conhecimento de Lotte, principalmente de seu passado. Absorvida por um “buraco”, que a remetia à experiência de perda dos pais e do filho, ela poucas vezes se comunicava com o mundo exterior (Arthur) preservando para si uma parte importante de sua vida pregressa. Nicole, em *Floresta escura*, sentia-se distanciada da família ao ponto de atravessar o mundo para buscar inspiração, isolando-se no hotel e, em seguida, no deserto israelense em busca de uma experiência pessoal e íntima.

O isolamento social, que corrobora o isolamento afetivo, parece ser uma forma de reação de defesa do sujeito melancólico por causa de sucessivos confrontamentos com o mundo e sucessivas decepções. Lotte Berg se isola, inclusive, da convivência mais íntima e afetiva

com o próprio marido Arthur, escondendo dele a doação do filho fruto de um relacionamento anterior. Nicole busca, primeiro, o isolamento do hotel e, posteriormente, passa alguns dias isolada em uma cabana no meio do deserto israelense.

Quando Edler (2012) afirma que o Eu melancólico acaba por se converter na própria perda significa que, em sua psique, uma ferida se abre com poucas chances de cicatrização. Nesse caso, o sujeito melancólico se distancia do mundo e abdica de fazer investimentos afetivos, daí a sua imersão em imagens de ruínas, que simbolizam o seu empobrecimento psíquico. A leitura de “Buracos para nadar” sinaliza para essa impressão se se for considerado o comportamento afetivo de Lotte Berg, sempre distante emocionalmente do marido e sempre restrita a um mundo particular, quase insondável para Arthur. Nicole deixa a família nos Estados Unidos para uma tentativa de reencontro com a sua infância no hotel Hilton enquanto ela percebe que sua identificação com aquele hotel é mais profunda do que ela imaginava.

Em literatura, os sentimentos podem ser expressos pelo uso da palavra. Mesmo quando a personagem opta pelo silêncio, como acontece com Lotte Berg em “Buracos para nadar”, que não fala praticamente nada a respeito de seu passado traumático, é pelo ato narrativo, de seu esposo Arthur Bender, que o leitor consegue dimensionar a sua reação de perda. O período de inibição de Nicole, em *Floresta escura*, é narrado pela própria personagem. Quer dizer, mesmo passando por um período de hiato criativo, ela narra a sua experiência em Israel e no hotel Hilton, e o fruto dessa narrativa contempla metade da diegese do livro.

“Buracos para nadar” é uma narrativa sobre a ausência de informações em relação ao passado de Lotte Berg, um tipo de vazio existencial cuja metáfora é o buraco. Embora a protagonista optasse pelo silêncio, era na literatura que ela poderia sublimar o seu trauma. Quer dizer, ela produzia literatura pelo vazio, sinônimo de perdas pessoais, como a morte dos pais e a doação do filho. Nicole, protagonista da outra narrativa, está em um vazio criativo. Entretanto, mesmo reconhecendo a dificuldade de iniciar o seu mais recente romance, sobre o hotel Hilton, de Israel, o romance *Floresta escura* trata a respeito desse hiato, brota desse momento de vazio artístico.

A melancolia que afeta Lotte Berg, conforme comentado, é caracterizada pelo narrador ao criar uma imagem de formato abissal, já que existe um significado especial para a metáfora do buraco que serve tanto para expressar a condição psíquica da romancista, em relação ao seu passado auto-silenciado, quanto para vaticinar o seu destino final, o mergulho no abismo do Mal de Alzheimer e de todos os efeitos concernentes à doença, como o

esquecimento progressivo e inevitável. Nesta imagem abissal, há uma força centrípeta que arrasta a escritora para o seu centro insondável. Já a melancolia de Nicole é projetada na arquitetura brutalista do monumental hotel Hilton e sua aparente austeridade observada pelo geometrismo característico e pelo excesso de concreto e vigas. É uma força centrífuga que explode na estrutura do edifício projetado para o alto. A frieza do concreto é predominante e indica uma característica do comportamento da personagem: a frieza de sua alma e a ausência de criatividade da romancista em busca do resgate das memórias de sua infância no mesmo hotel.

Ambas as narrativas apresentam potentes metáforas da melancolia, que, evidentemente, podem ser analisadas como uma formação do inconsciente, ao condensarem significados e deslocarem tensões internas. As narrativas “Buracos para nadar” e *Floresta escura*, de Nicole Krauss, possuem enredos que traduzem esses mecanismos ao ressignificarem a melancolia. Em literatura, a melancolia pode ser simbolizada de forma criativa, refletindo experiências de perda, de empobrecimento do eu quanto à dificuldade que as personagens têm de processar a perda.

A análise do trauma, do silenciamento e da solidão de Lotte Berg, assim como da inibição, do bloqueio criativo, da nostalgia e da inquietante estranheza de Nicole, pelo viés da psicanálise, permite que o leitor possa compreender, de forma mais profunda, a psique humana que, nas narrativas desta dissertação, ficcionalizaram o tema da perda e da complexidade de se lidar com o sentimento melancólico, quando o sol negro aponta pelo horizonte, quando a sombra recai sobre o eu.

As duas narrativas analisadas nesta dissertação convergem para as representações da melancolia em imagens topográficas cujas forças atraem para movimentos de oposição: se, por um lado, o buraco atua com uma força centrípeta ao atrair Lotte Berg para o abismo onde ela mergulha e jamais retorna, por outro lado, o hotel atua com uma força centrífuga, que expande para o alto o bloqueio criativo e a inquietante estranheza da relação íntima entre Nicole e o Hilton.

As análises das duas narrativas contribuem para a compreensão da complexa interação entre os aspectos psicológicos das protagonistas (o trauma, o bloqueio criativo, a inquietante estranheza) e suas relações sociais (sobretudo casamentais), culturais (ambas são descendentes de judeus) e artísticas (ambas são escritoras).

Assim, é possível identificar a influência dos processos psicossociais nas duas narrativas, pois os sentimentos, pensamentos e comportamentos das protagonistas foram influenciados por suas interações sociais, seja na relação indivíduo e sociedade externa, seja na relação indivíduo e família. Se as ações humanas são atravessadas por suas interações sociais, essas interações também podem “afetar” os seus comportamentos psíquicos. E a melancolia, como estruturação psíquica de Lotte Berg e Nicole, foi artisticamente ressignificada pela criação das metáforas do buraco e do hotel.

Referências

ADAM, Jacques. A melancolia entre renúncia e entusiasmo. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. In: QUINET, Antônio (Org.). *Extravios do desejo: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2002. p. 281-285.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2007.

ANDRADE, Ana Bárbara; WINOGRAD, Monah. Nostalgia de si: melancolia e adoecimento neurológico (2018). In: *Revista Ágora – Estudos em Teoria Psicanalítica*. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/agora/a/5hQBjgPncSgWMpTyfGkVc7h/?lang=pt>>. Acesso em Nov 2024. p. 354-364.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. Problema XXX,1. Tradução de Elisabete Thamer. In: ALMEIDA, Consuelo Pereira de; MOURA, José Marcos (Orgs.). *A dor de existir e suas formas clínicas: tristeza, depressão, melancolia*. Rio de Janeiro: Kalimeros, 1997. p. 23-35.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*. Formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soeth (coord.). Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 2012.

BARBOSA, Keylla. *Da Verwerfung em Freud à forclusão em Lacan*. (2019). Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/reverso/v41n77/v41n77a07.pdf>>. Acesso em Jan 2024. p. 57-64.

BELLEMIN-NOEL, Jean. *Literatura e psicanálise*. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1983.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGSON, Henry. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BLACK, Max. More About Metaphor. In: ANDREW, Ortony (Ed.). *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 19-41.

BOYM, Svetlana. O mal-estar na nostalgia (2018). Tradução de Marcelo Santos de Abreu e André de Lemos Freixo. In: *História da historiografia*. Disponível em: <<https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1236/678>>. Acesso em Nov 2024. p. 153-165).

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: Remate dos Males. Disponível em <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992/3701>>. Acesso em Set 2024. p. 81-90.

CHEMAMA, Roland (Org.). *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

COSER, Orlando. *Depressão: clínica, crítica e ética*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2003.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EDLER, Sandra. *Luto e melancolia: à sombra do espetáculo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. Edição digital.

FERNANDES, Cid Merlino. *Vergonha: A revelação da catástrofe narcísica – para uma compreensão da clínica contemporânea*. Tese. Disponível em <https://ppg.psi.puc-rio.br/uploads/uploads/1969-12-31/2006_eabc41b1c3b0fcca80107bbaa0daccef.pdf>. Acesso em 23 Out. 2024.

FERRARI, Ilka Franco. Melancolia: de Freud à Lacan, a dor de existir. In: *Latin-American Journal of Fundamental Psychopathology on Line*. VI, 1, 105-115. Disponível em <<https://biblat.unam.mx/hevila/Latinamericanjournaloffundamentalpsychopathology/2006/vol3/no1/8.pdf>>. Acesso em 25 Out. 2024.

FONTENELE, Laérea Bezerra. *A interpretação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos (1900)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. Draft G. Melancholia. In: _____. *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess (1887-1904)*. Tradução de Jeffrey Mousaieft Masson. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1985. p. 98-105.

_____. Inibição, sintoma e angústia. In: _____. *Inibição, sintoma e angústia*. O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 9-98.

_____. Luto e melancolia. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. p. 170-194.

_____. O inquietante. In: _____. *História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”)*. Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. p. 247-283.

_____. O mal-estar na civilização. In: _____. *O mal estar na civilização, Novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c. p. 13-122.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Obras completas, volume 13: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GRIESINGER, Wilhelm. Melancolia no sentido mais estrito. Tradução de Sônia Alberti. In: QUINET, Antônio (Org.). *Extravios do desejo: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2002. p. 17-45.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. Campinas: Hedra, 2006.

HASSOUN, Jacques. *A crueldade melancólica*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. Ebooks Brasil, 2009. Disponível em <https://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/iliadap.pdf>. Acesso em 20 de Jul de 2023.

_____. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. Disponível em <https://prioste2015.files.wordpress.com/2015/03/homero-odisseia-trad.-carlos-alberto-nunes.pdf>. Acesso em 29 de Out de 2023.

JACOBY, Russel. *Imagem imperfeita*. Pensamento utópico para uma época antiutópica. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

KRAUSS, Nicole. *A memória de nossas memórias*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Floresta escura*. Tradução de Sara Grünhagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Tradução de Vera Maluf et al. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

LAMBOTTE, Marie-Claude. *O discurso melancólico: da fenomenologia à metapsicologia*. Tradução de Sandra Regina Felgueiras. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LEMONS, Suziani de Cássia Almeida; CHATELARD, Daniela Scheinkman; TAROUQUELLA, Katia Cristina. Psicossomática e trauma: o sujeito frente ao irrepresentável. *Estilos da Clínica*. São Paulo, v. 26, n. 3, p. 584-595, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/estic/article/view/181892>>. Acesso em: 16 nov. 2024.

LIMA, Luiz Costa. *Melancolia*. São Paulo: UNESP, 2016.

MEES, Lúcia Alves. As várias cenas da melancolia e da depressão. In: BACKES, Carmen (Org.). *A clínica psicanalítica na contemporaneidade*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 86-94.

MIRANDA, Elizabeth da Rocha. A dor de existir em Florbela Espanca. In: ALMEIDA, Consuelo Pereira de; MOURA, José Marcos (Orgs.). *A dor de existir e suas formas clínicas: tristeza, depressão, melancolia*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1997. p. 329-334).

PAMPLONA, Graça. O trabalho da melancolia. In: QUINET, Antônio (Org.). *Extravios do desejo: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2002. p. 221-228.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. A “loucura circular” de Falret e as origens do conceito de “psicose maníaco-depressiva”. In: *Revista panamericana de psicopatologia fundamental*. 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/rlpf/a/LFqVmbxtfBYpWk7kbzy8mmp/?lang=pt&format=pdf>>. Acesso em 07 Nov 2024.

PERES, Urania Tourinho. *Depressão e melancolia*. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

QUINET, Antônio. A clínica do sujeito na depressão. Freud e a melancolia. In: ALMEIDA, Consuelo Pereira de; MOURA, José Marcos (Orgs.). *A dor de existir e suas formas clínicas: tristeza, depressão, melancolia*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1997. p. 119-129).

_____. A tristeza: mal-dizer o desejo. In: QUINET, Antônio (Org.). *Extravios do desejo: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2002. p. 9-14.

_____. Apresentação. In: ALMEIDA, Consuelo Pereira de; MOURA, José Marcos (Orgs.). *A dor de existir e suas formas clínicas: tristeza, depressão, melancolia*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1997. p. 9-19.

_____. Atualidade da depressão e da dor de existir. In: QUINET, Antônio (Org.). *Extravios do desejo: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2002. p. 89-96.

_____. Fenômenos elementares e delírio na melancolia para Jules Séglas. In: QUINET, Antônio (Org.). *Extravios do desejo: depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2002. p. 78-86.

_____. Luto e melancolia, revisitado. In: ALMEIDA, Consuelo Pereira de; MOURA, José Marcos (Orgs.). *A dor de existir e suas formas clínicas: tristeza, depressão, melancolia*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1997. p. 130-142.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SALIBA, Ana Maria P. M. Sexualidade e morte: Freud com os escritores. In: *Revista Reverso*, ano 35, nº 66. Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <<https://pepsic.bvsalud.org/pdf/reverso/v35n66/v35n66a12.pdf>>. p. 77-82. Acesso em Set. 2025.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos*. A melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOLER, Colette. Um mais de melancolia. In: ALMEIDA, Consuelo Pereira de; MOURA, José Marcos (Orgs.). *A dor de existir e suas formas clínicas: tristeza, depressão, melancolia*. Tradução de Graça Pamplona e Marcus André Vieira. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1997. p. 165-187.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM Editores, 1986. p. 85-103.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia*. Uma história cultural da tristeza. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TURATO JÚNIOR, Ercílio Domingos et al. Entre Freud e Abraham: um estudo das pulsões e das relações de objeto nas fundações da psicanálise. In: *Psicologia revista*. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/psicorevista/article/view/45294/43370>. Acesso em 23 Out. 2023.

VIEIRA, Fátima. *The Concept of Utopia*. Disponível em: <<http://www.thomasproject.net/wp-content/uploads/2020/04/FATIMA-VIEIRA-THE-CONCEPT-OF-UTOPIA.pdf>>. Acesso em 15 Jul. 2023.

VILLARI, Rafael Andrés. *Relações possíveis e impossíveis entre literatura e psicanálise*. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pcp/a/hSjzZW8j7tRf79PjFGrtyKB/?format=html&lang=pt>>. Acesso em 10 Set 2025.

Anexo B

Hotel Hilton, em Tel Aviv

<https://www.booking.com/hotel/il/hilton-tel-aviv.pt-br.html?activeTab=photosGallery>