

A neurose obsessiva e as obras primas únicas

Maria Elisa França¹

Resumo: O artigo faz uma reflexão sobre a neurose obsessiva, e a relaciona com os autores e suas obras primas únicas. Foram eleitas duas obras universais, traduzidas em diversos idiomas, e o premiadíssimo filme brasileiro - seus respectivos autores, Pedro Páramo, de Juan Rulfo; o filme Limite, de Mário Peixoto; e o romance Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar. Uma revisão bibliográfica baseada na teoria freudiana e o seu caso clínico mais relevante sobre a estrutura psíquica do neurótico obsessivo, O homem dos ratos, e a contribuição de Jaques Lacan embasam a reflexão.

Palavras-chave: Neurose Obsessiva, “O Homem dos Ratos”, Lacan, Freud, Mário Peixoto, Raduan Nassar, Juan Rulfo.

Resumen: El artículo hace una reflexión al respecto de la neurosis obsesiva, y la relaciona con sus autores y sus obras maestras. Fueran elegidas dos obras universales, traducidas en varios idiomas y también la galardonada película brasileña – sus respectivos autores, Pedro Páramo, de Juan Rulfo, la película Limite, de Mário Peixoto, y la novela Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar. Revelan una revisión bibliográfica basada en la teoría freudiana y su caso clínico con más relevancia de la estructura psíquica del neurótico obsesivo, “O Homem dos Ratos”, con la contribución de Jaques Lacan para basarse la reflexión.

Palabras-clave: Neurosis Obsesiva, “O Homem dos Ratos”, Lacan, Freud, Mário Peixoto, Raduan Nassar, Juan Rulfo.

Introdução

Sempre me intrigaram as obras primas únicas e seus autores, e depois de alguns anos fascinada pelo tema, colecionando fatos e casos, surgiu-me o desejo de traçar um paralelo entre este fenômeno: a realização de uma única obra e a neurose obsessiva. A intenção não é debruçar-me sobre a biografia dos autores escolhidos como exemplares, no universo de dezenas que arrolei, para provar que se tratavam de neuróticos obsessivos. Tampouco classificar estes autores em uma estrutura clínica. O intento é especular um pouco, refletir sobre a neurose obsessiva e relacionar sua teorização ao fenômeno de artistas geniais abdicarem de continuar seu trabalho depois de alcançado o sucesso. Reconheço as dificuldades em trazer a arte para a psicanálise e o risco dessa

¹Doutora em Audiovisual e Publicidade. Psicanalista, Diretora e Roteirista de documentários.

ação empobrecer a experiência artística, mas gostaria de tentar, norteando-me pelo olhar de que é a psicanálise que tem o que aprender com a arte. É, portanto, trilhando por este caminho que pretendo percorrer.

São muitas as questões intrigantes. A começar: o que leva um artista a abdicar de sua arte depois da publicação de uma obra prima, proclamada pelo público? Seria um vazio após o desejo alcançado? Uma certa paralisia depois da realização de uma grande obra é relato recorrente de autores, artistas em geral, mas a renúncia definitiva para engajar-se em um novo projeto é fenômeno mais raro.

A princípio podemos supor que o temor em não se superar, no caso de artistas que deixaram de produzir, seja muito cruel e sofrido; mas também podemos imaginar que a obra prima pode ter alcançado de alguma forma uma realização que pareça ao seu autor intransponível. Uma única obra pode representar para seu autor o trabalho findo? Pode representar para tal autor a sua totalidade, todo o seu saber? É disto que se trata? Neste caso, tal autor poderia experimentar um esvanecimento como sujeito, um já estou todo ali, agora estou morto?

Escolhi, entre as obras exemplares, o romance *Pedro Páramo*, do escritor mexicano Juan Rulfo, publicado em 1955, traduzido em trinta e quatro línguas e levado quatro vezes ao cinema; o filme *Limite*, do brasileiro Mário Peixoto, de 1931, proclamado em 1988 como o melhor filme brasileiro de todos os tempos pela Cinemateca Brasileira e pela Seleção do World Cinema Foundation e, outra vez, em 1995, em inquérito nacional realizado pela Folha de S. Paulo, além do fato de o filme ter sido exibido em cópia restaurada no Festival de Cannes de 2007; e arrolei, também, o romance *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, publicado em 1975, traduzido em quatro idiomas e levado ao cinema em filme muito premiado. São três obras muito densas e universais, violentas e líricas, reconhecidas como obras primas irretocáveis, selecionadas pelo encanto que provocam. São pontos coincidentes entre essas obras: as três têm

relação com o cinema, subvertem o tempo e, mais que isso, manejam o tempo como um personagem à parte.

O estudo foi realizado com a revisão da teoria da neurose obsessiva e coleta de dados das obras citadas, e da biografia dos seus autores. Limitei-me a estas três obras, mas gostaria, a título de curiosidade, citar alguns outros exemplos de obras primas únicas. Entre as mais conhecidas: Doctor Zhivago, de Boris Pasternak, (embora ele possa ter parado de escrever romances também porque o livro foi proibido na Rússia e ele exilado); To Kill a Mockingbird (O sol é para todos), de Harper Lee; Wuthering Heights (O Morro dos Ventos Uivantes), de Emily Jane Brontë; Gone with the Wind, de Margaret Mitchell; Invisible Man, de Ralph Ellison; Raintree County, de Ross Lockridge; e Um Cântico para Leibowitz, de Walter Miller Jr, (que também se isolou por mais de 40 anos). Como as obras anteriores, essas também foram levadas ao cinema em grandes produções. Há também outros diretores que realizaram apenas um filme, entre os exemplares: Charles Laughton, de O Mensageiro do Diabo (The Night of the Hunter); Jack Lemmon, de Ainda há fogo sob as cinzas (Kotch); Bill Murray, de Não tenho Troco (QuickChange); e James Cagne, de Atalho para o Inferno (Short Cut to Hell), entre outros.

Pedro Páramo e Juan Rulfo

Pedro Páramo foi o primeiro e único romance do autor. Antes de publicá-lo, Juan Rulfo lançou El Llano en llamas, uma coletânea de contos, alguns deles, scripts para cinema, escritos na década de 40. Estes contos e scripts foram reunidos, por insistência de amigos, e publicados em 1953. No entanto, o que Juan Rulfo nos atesta é que Pedro Páramo foi desde sempre a escrita de sua vida. Em entrevista ao jornalista colombiano Waldemar Rodrigues Fuentes, Rulfo diz que elaborou o romance durante anos em sua mente sem escrever uma palavra.

Relata que tudo o que escreveu e publicou antes eram apenas ensaios para o livro que lhe ia à cabeça. Conta que quando começou por fim a escrevê-lo, escreveu mais de 300 páginas e elaborou ainda quatro versões distintas do romance, para depois passar muito tempo apenas reduzindo a obra, finalizada em pouco mais de 100 páginas.

Juan Rulfo conseguiu publicar *Pedro Páramo*, que escapou do fim que levou uma primeira novela, escrita em 1938, e foi destruída por ele, conforme informa seu biógrafo e editor, José Carlos González Boixo. Segundo Boixo (1983), a novela se chamava *El hijo del desconsuelo* e apenas um fragmento foi conservado e publicado na *Revista mexicana de Literatura* em 1959. Rulfo a considerou péssima e a destruiu.

Durante os anos em que esteve imerso na elaboração de *Pedro Páramo*, Rulfo publicou alguns contos, depois reunidos em *El Llano en llamas*, que têm merecido reedições conjuntas com *Pedro Páramo*. No entanto, quando saíram os contos reunidos no livro, em 1953, a crítica não lhe prestou muita atenção e Rulfo disse que presenteou os amigos com a metade dos 2.000 exemplares da primeira edição. Quando enfim publicou *Pedro Páramo*, em 1955, inúmeras resenhas foram escritas e em cinco anos já era considerado um clássico da literatura latino-americana.

A entrevista dada a *Fuentes* foi uma das únicas que concedeu. Não gostava de falar do trabalho interrompido e criou vários aforismos para responder aos jornalistas, que passaram a colecionar suas tiradas espirituosas sobre os motivos que o paralisaram. A *Fuentes*, Rulfo diz que sua resposta favorita a este tipo de indagação era: “mas o que queres que escreva?”.

Com *Pedro Páramo*, Juan Rulfo foi alçado a ícone da literatura universal. Jorge Luiz Borges, Julio Cortázar e García Márques sempre disseram que deviam muito a ele, pois que os havia inspirado e ensinado muito. Sabia-se também admirado por María Luisa Bombal, Günter Grass, Octavio Paz, críticos

literários, e escritores por este mundo afora. O sucesso do livro foi imediato. O romance foi proclamado primeiramente no México, depois Espanha e América Latina, muito rapidamente ganhou o mundo em várias traduções.

Mas de que se trata Pedro Páramo para ter esgotado completamente seu autor? A primeira frase do romance é: “Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo”. A história desenvolve-se neste lugarejo, cujo nome foi inventado, talvez inspirado na palavra comal, o recipiente de barro ou pedra que se põe sobre as brasas. O calor é um personagem constante do livro. A história é narrada em primeira pessoa, pelo personagem Juan Preciado, alter-ego do autor que também se alterna com a narração do pai, Pedro Páramo, em terceira pessoa. O mais fantástico da história é quando na metade da narrativa percebemos que o narrador é um morto que relata a história a outro morto. Toda a trama passada em Comala foi vivida depois da morte, com os mortos. O pai do narrador Juan Preciado, Pedro Páramo, havia-lhe mandado matar à entrada da cidade.

Em Comala estão estes personagens mortos, mas também, condenados à vida eterna. Seus habitantes são supersticiosos, torturados por recordações e reminiscências, por desejos silenciados e pela consciência da morte. Comala é um povoado de gente que morreu sem perdão. Juan Rulfo conta que para escrever o livro teve de matar o autor, e que ele era o primeiro morto do livro.

Na entrevista que deu ao jornalista colombiano Enrique Santos em 1966, Rulfo explica que preferiu trabalhar com mortos, “porque estes não ocupam lugar nem no espaço nem no tempo, e talvez nem mesmo na consciência”. Entre os pecados ali vividos está o incesto entre um casal de irmãos, com os quais o narrador divide o túmulo. A temática do incesto entre irmãos se encontra também em Lavoura Arcaica.

Depois de escrever Pedro Páramo, Juan Rulfo que vinha dedicando-se à Literatura, participando de movimentos literários, abandonou os projetos e foi

ser funcionário público. Trabalhou no Instituto Nacional Indigenista do México e dedicou-se à causa indígena em seu país até sua morte aos 68 anos em 1983. Dizia-se um camponês e um homem simples, mas era muito culto. Na juventude fundou a publicação Revista de Literatura Pan.

Ao abandonar a literatura, dedicou-se também à fotografia, e foi um grande fotógrafo das paisagens e gentes de seu país. Os amigos contam que era modesto e tímido, muito organizado, e um pouco melancólico, avesso a homenagens, amante da música barroca e da literatura da idade média e da conquista, do século XVI e do Século do Ouro espanhol, que se refere à literatura romântica e barroca que se estendeu até o século XVII. Suas obras favoritas eram relatos de missionários viajantes, e a literatura epistolar deste período.

Na particular entrevista a Waldemar Verdugo Fuentes, por ocasião da morte da amiga María Luisa Bombal, Rulfo relembrou seu último encontro com a escritora quando teriam conversado sobre a velhice e a decadência do corpo. Disse que naquele momento havia se perguntado se “o corpo envelhece antes da mente, porque sua única função é dizer à mente que já basta?” (Rulfo, 1966).

Boixo acredita que Rulfo não deixou de escrever, embora há informações divergentes sobre isto. Ele também afirma que Rulfo teria confidenciado a alguns amigos que trabalhava em um novo romance, *La cordillera*, e que já o havia destruído várias vezes. Teria dito, em 1977, que havia conseguido resgatar parte do material e que publicaria uma novela curta, mas sua morte em 1986 encerrou de vez seu silêncio narrativo, e nenhum manuscrito foi encontrado.

Rafael Conte, crítico literário espanhol (1935-2009), referiu-se a Pedro Páramo da seguinte forma:

Com este único romance, de apenas 150 páginas, a escritura mexicana alcançou sua mais alta cota, e o México outorgou à arte universal uma de suas melhores fábulas. Pedro Páramo é um marco, uma síntese, a culminação de toda uma literatura. Não é de se estranhar que desde então Juan Rulfo não tenha publicado mais nada. Rulfo saiu do milagre como que consumido para sempre. (CONTE, 1977, p.141, tradução nossa)

Para nossa reflexão, será interessante falar de alguns aspectos da vida do autor relacionados à sua obra. No caso de Rulfo, sabemos que nasceu no estado de Jalisco, uma zona conhecida por Los Bajos que será o cenário de sua obra literária. Era o ano de 1918 na pequena vila de Apulco. Sua infância foi marcada pela rebelião de Los Cristeros (1926-1928) que teve grande participação no distrito onde vivia. A rebelião de Los Cristeros foi uma revolta proclamada pelos cristãos contra a Constituição Mexicana de 1917 que reduzia a influência da igreja católica nas questões do Estado.

Seu pai e seu avô morreram nestes confrontos com as tropas do Estado e Rulfo se viu órfão também de mãe logo em seguida. Viveu alguns meses com a avó materna e aos 10 anos foi levado a um orfanato em Guadalajara onde viveu dos 10 aos 14 anos. Com 15 anos foi estudar na Cidade do México e somente voltou à terra natal já maduro. Em um depoimento diz que encontrou o cenário de Comala quando voltou à terra natal 30 anos depois e a descobriu totalmente desabitada, embora com casuarinas plantadas nas ruas, que balançavam ao vento.

Para Juan Rulfo, a aridez e a pobreza da zona onde nasceu tinha raízes profundas na conquista espanhola, época da sua grande paixão literária. Vejamos o que ele mesmo diz sobre isto:

Sou de uma zona onde a conquista espanhola foi demasiado rude. Os conquistadores não deixaram ser vivente. Entraram para saquear, destruíram a população indígena e se estabeleceram. Toda a região foi colonizada novamente por agricultores espanhóis. Mas o fato de terem exterminado a população indígena lhes trouxe uma característica muito especial, esta atitude crioula que até certo ponto é reacionária, conservadora de seus interesses criados. São interesses que eles consideravam inalienáveis. Era o que eles cobravam por haver participado da conquista no povoamento da região. Então os filhos dos povoadores, seus descendentes, sempre

se consideraram donos absolutos. Se opunham a qualquer força que pudesse ameaçar sua propriedade. Daí a atmosfera de teimosia, de ressentimento acumulado de séculos atrás, que é um pouco o ar que respira o personagem Pedro Páramo desde sua infância. (RULFO, <http://juan-rulfo.com>, 1973).

Este olhar de Rulfo aparece em sua crítica aos caudilhos, e sua visão da revolução mexicana não é romântica, ou nacionalista. Sua escrita denuncia os efeitos da tirania dos poderosos sobre os camponeses empobrecidos. Rulfo insistia na inutilidade desta violência herdada, como foi a da guerrilha que arruinou sua família. Refere-se a ela em Pedro Páramo como “uma sangria de homens sem proveito algum”.

A linguagem de Rulfo mistura o poético e o popular. Trabalha com frases curtíssimas com economia de palavras e adjetivos. O estilo cultivado pelo autor parece acertado para caracterizar a aridez das vidas e do local onde se desenvolviam. Há muito realismo nas histórias narradas por Rulfo em Pedro Páramo, mas ele também foi considerado o precursor do realismo fantástico na América Latina, e um dos principais renovadores da narrativa ocidental comparado a Joyce, Faulkner, Proust e a Virginia Woolf.

A leitura de Pedro Páramo causa um estranhamento. A narrativa é feita em fragmentos aleatórios e não em capítulos cronológicos. Mas tudo parece clarear-se quando finalmente o leitor é subitamente esclarecido de que o narrador está morto. Tudo parece então límpido e claro, as confusões de temporalidade e espaços que pareciam surreais se justificam e deixam de fazer questão para que possam emergir a complexidade dos problemas essenciais do ser humano. A narração do romance começa em primeira pessoa, e depois muda para um narrador em terceira pessoa. Muitas são as vozes que passam a ser ouvidas. O estranhamento é também do personagem narrador, Juan Preciado, que se pergunta: “o que se passa com estes mortos velhos que quando lhes chega a umidade começam a remover-se. E despertam”. (RULFO, 2004, p. 149).

Na busca do pai, o filho encontra a história deste. Passamos a conhecer Pedro Páramo desde sua infância até se transformar em um cacique cruel e violento, o tirano que manda na região e com o qual as outras histórias se entrelaçam, todas com uma dose de profunda humanidade. Mesmo o parricida Pedro Páramo é um personagem comovente no seu amor impossível por Suzana San Juan. Pedro Páramo é um homem torturado por este amor não realizado. Juan Rulfo conta que se inspirou na paixão que teve por uma menina, quando tinha apenas 13 anos. Conta que a garota nunca soube deste seu amor, e a quem também nunca mais viu, e nunca mais esqueceu.

As histórias narradas falam de ilusões e esperanças. Há o casal incestuoso de irmãos, cujos filhos são sacrificados apesar da dor da mãe que anseia tanto pela maternidade. Os personagens são seres mortos que sonham com um futuro melhor, o futuro inexistente para quem já morreu. São histórias de ilusões perdidas.

Limite e Mário Peixoto

Das três obras arroladas, o filme Limite talvez seja a obra mais aberta, por se tratar de um filme mudo, embora eloquente, e angustiante. Ao contrário dos livros de Juan Rulfo e Raduan Nassar, Limite passou à história como a obra prima desconhecida, conforme expressão de George Sadoul . O filme não foi visto pelo grande público, mas por uma elite interessada. Logo após a exibição no Rio, o filme teve várias exibições na Europa. Há inclusive um artigo de Sergei Eisenstein, que teria visto o filme em Londres, intitulado Um filme da América do Sul, dedicado a Limite. Há controvérsias, porém, sobre este fato. Alguns críticos insinuaram que tal artigo, traduzido e publicado no Brasil, poderia ter sido escrito pelo próprio Mário Peixoto, que teria usado o nome do cineasta russo, que admirava tanto, para publicizar seu filme.

De qualquer forma, o filme fez sucesso imediato quando foi lançado em 1931, mas a única cópia, em nitrato, esteve anos praticamente destruída, depois da

temporada de exibição na Europa e ficou estragada durante anos. Ninguém mais pôde ver o filme entre os anos de 59 a 78, quando houve uma primeira restauração. O músico e produtor britânico David Bowie situa Limite entre os dez melhores filmes do mundo e selecionou-o como o único brasileiro para a mostra High Line Festival, em 2007, com sua curadoria.

O filme passou por nova restauração com uma nova trilha sonora composta pelo músico convidado, o norueguês Bugge Wesseltoft, que veio ao Brasil apresentar-se ao vivo acompanhado por Ola Kvernberg no violino e pelos brasileiros Rodolfo Stroeter, Naná Vasconcelos e Marlui Miranda em apresentação memorável em novembro de 2011, no parque do Ibirapuera, em São Paulo. Todo este revival do filme, Mário não acompanhou, porque morreu no Rio de Janeiro em três de fevereiro de 1992, prestes a completar 84 anos de idade.

Mário José Breves Rodrigues Peixoto nasceu em Bruxelas. Era filho de brasileiros, um casal de primos de uma família aristocrata de plantadores e exportadores de café. Passou a infância no Brasil e foi para a Inglaterra em 1927, então com 19 anos. Saulo Pereira de Mello, autor de uma cinebiografia de Mário Peixoto, comenta que o diário dessa época revela um rapaz infantil, com saudades da avó, preocupado com roupas e sapatos, e enciumado de seus amigos japoneses jogarem tênis melhor do que ele, e terem mais dinheiro. Quando voltou ao Rio, interessou-se pelo teatro influenciado por um amigo, Brútus Pedreira, que participava de um movimento teatral modernista, Teatro de Brinquedo. Esta amizade decisiva com Brútus permaneceu durante toda sua vida. Mário dizia que foi Brutus quem lhe obrigou a trabalhar em Limite para terminá-lo, sendo ele seu assessor na parte musical do filme.

Mário Peixoto conta no diário onde anotava suas pesquisas sobre a família que o avô, comendador Joaquim José de Souza Peres, era o maior exportador de café do Império e também o mais ativo traficante de escravos de sua época . (ZZ... 19-?) Suas terras iam da restinga de Marambaia no Rio até a fronteira

com o estado de São Paulo. E foi este o cenário escolhido para Limite, o mar de Mangaratiba, considerada a capital marítima do império de seu avô, que também se estendia às montanhas.

Para Pereira de Mello, a Abolição da Escravatura no Brasil, e a Proclamação da República determinaram o fim do breve império dos Breves, quando a região entrou em ruínas. Estas ruínas aparecem no filme, são trapiches abandonados dos Breves.

Os que o conheceram contam que Mário era extremamente cortês e educado, perfeccionista ao extremo, até no vestir, e no cuidado com suas casas. Era retraído e zeloso de sua privacidade. Pereira de Mello atesta que embora fosse tido como misantropo era na verdade extremamente agradável, culto, e grande contador de histórias. Mário tornou-se um importante colecionador da arte colonial brasileira. Pretendia abrir um museu com estas obras, em seu Sítio do Morcego, na Ilha Grande; e depois de perdê-lo, queria criar o museu em sua casa, em Angra dos Reis. Quando morreu não tinha mais nada. Vivia só num hotel no Rio de Janeiro.

Seu interesse por cinema apareceu muito cedo, no colégio Santo Antônio Maria Zaccaria, onde estudou de 1917 a 1925. Ali, relacionou-se com os três fundadores do Chaplin Club: Octávio de Faria, de quem foi amigo durante toda a vida, Plínio Sússekind Rocha, responsável pela primeira restauração de Limite, e o poeta e jornalista, Cláudio Melo. Era grande admirador de Chaplin, Murnau e Eiseinstein. Não gostava das inovações propostas por Buñel e pela avant-garde em geral.

A família não via com bons olhos o interesse do filho pelo cinema. Seu pai queria que fosse médico, e não o apoiou quando em 1929 foi para Londres estudar cinema. Foi lá que lhe surgiu a idéia do filme. Nos diários, de acordo com Pereira de Melo, Mário conta que lhe veio a luz depois de um conflito com o pai particularmente doloroso. Este conflito com o pai seria também a chave

de *O inútil de cada um* – um pequeno livro de 135 páginas que escreveu e publicou no mesmo ano em que saiu o filme, 1931, e no qual depois passou a vida trabalhando na tentativa de ampliar. Mário relata em seu diário que ao ir buscar uma tia e duas primas numa estação de trem de Paris, viu em um quiosque a revista *Vu*, “que me bateu em cheio nos olhos. Na capa, um rosto de mulher, de frente, olhar fixo e tendo em primeiro plano duas mãos masculinas algemadas”. A foto era de André Kertézs e Mário usou esta imagem para abrir *Limite*. É a partir dela que o filme se desenvolve. “A capa da revista provocou tudo”. (MÁRIO... 20).

A imagem teria ilustrado seu conflito com o pai e lhe provocado uma torrente de emoções desencontradas “que reboou profundamente dentro de mim. Eu vi foi um mar de fogo, um pedaço de tábua e uma mulher agarrada”. Esta imagem se tornou depois a imagem final do filme:

Naquela mesma noite, eu escrevi tudo no papel do hotel, que era o Hotel Bayard. Eu vi a cena final, depois outras coisas, tomei nota e larguei pra lá... Era quase o filme – no sentido visualmente temático, mas ainda não estava tudo bem concatenado. (MÁRIO... 20--).

Limite tem apenas três personagens, um homem e duas mulheres, naufragos em um barco no mar, sob um sol escaldante. Trata-se de um tempo estático, sem relógio. Nada acontece enquanto o barco vaga à deriva. O filme é mudo, mas o papel da música é fundamental para acentuar o estranhamento das imagens. Há uma dissonância entre a imagem quase parada e a música. A discrepância rítmica intencional abre as possibilidades para uma dimensão temporal outra, criada por diversas ressonâncias. São imagens torturadas do passado dos personagens que surgem para povoar seu presente inerte, submetido ao sol e ao mar.

Limite começa com uma imagem de uma mulher abraçada por um homem algemado, uma imagem prototípica que retorna de várias formas ao longo do filme. Os personagens no barco estão com as roupas rasgadas, como se tivessem chegado ali fugindo. O filme é quase hipnótico e transporta o

espectador ao continuum de um tempo, sem variações, amorfo, fluido, que presentifica um passado, com objetos e cenas desassociadas que emergem, como que do nada. A trilha sonora teria sido concebida para os sons naturais do vento, da quebra das ondas, mas o projeto teve de ser abandonado por limitações técnicas e foi substituído por gravações de Satie, Debussy, Borodin, Stravinsky, Prokofiev e César Franck.

Assim como nas obras de Juan Rulfo e Raduan Nassar, a natureza é também um personagem à parte em *Limite*. De acordo com Mário Peixoto, as transposições poéticas do filme são de uma “dor luminosa que fala do implacável, das impossibilidades e da inutilidade da vida²”.

Após o filme, Mário Peixoto ingressou em vários projetos, mas deixou todos inacabados. Nos últimos anos de sua vida, dedicou-se obcecadamente à reescritura do romance, *O inútil de cada um*. Ao reescrever o livro, Mário produziu nesta labuta mais de 2000 páginas em seis volumes. Somente o primeiro foi publicado, em 1984. O livro, argumentam os críticos, dialoga com *Orlando*, de Virginia Woolf, e com *A Procura do Tempo Perdido*, de Proust.

Avesso a homenagens, sem dinheiro e sem carreira, Mário Peixoto viveu recluso anos e anos, dedicando-se ao livro. Sem trabalho foi vivendo da herança deixada pelo pai. Em 1988, ganhou um prêmio especial do Governo do Estado do Rio de Janeiro e, em janeiro de 1989, uma bolsa da Fundação Vitae para concluir os volumes restantes de *O inútil de cada um*. Foi apoiado também no final da vida pela Fundação Moreira Salles. Morreu no dia 2 de fevereiro de 1992. Seu acervo está hoje reunido no Arquivo Mário Peixoto, na empresa Vídeofilmes de Walter Salles, que também edita publicações do cineasta/autor.

² <http://www.mariopeixoto.com/biografia.htm>

Lavoura Arcaica e Raduan Nassar

Antes de *Lavoura Arcaica*, publicado em 1975, Raduan Nassar havia escrito *Um copo de cólera*, no ano de 1970, que embora escrito antes, foi publicado depois, motivado pelos prêmios recebidos por *Lavoura Arcaica*. Quando saiu, *Lavoura Arcaica* arrebanhou os principais prêmios literários brasileiros, Jabuti; Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras; o da Câmara Brasileira de Livros e ainda; autor revelação, da Associação Paulista de Críticos de Arte, APCC. Recentemente, em 2016, Raduan Nassar recebeu o prêmio Camões em Portugal.

O romance gira em torno de um núcleo familiar de estrutura patriarcal e conservadora de descendentes da imigração libanesa no Brasil, como a família do autor. A narrativa é estruturada através dos olhos de André, o filho angustiado, atormentado pela opressão paterna, e por seu desejo apaixonado pela irmã Ana. O pai exerce o poder absoluto sobre a família, a qual mantém sob seu controle, e encerrada numa rígida moral católica.

A narração, feita em primeira pessoa, é realizada fora do tempo, cronológico. É contínua, sem parágrafos. A mesma subversão do tempo que vemos em *Pedro Páramo* e *Limite*, mas ao contrário de *Pedro Páramo* e *Limite*, onde os personagens estão mortos, (em Rulfo, literalmente, em Peixoto, simbolicamente), André o protagonista de *Lavoura Arcaica* explode em desejo, um desejo impossível e interdito que fatalmente leva à morte.

O romance inicia-se com o mundo de André em desmoronamento. Ele entra em colapso, desencadeando a crise familiar com o modelo ultrapassado de vida no campo. Os filhos jovens anseiam por abandonar a vida rural opressora imposta pelo pai. André foge, mas não encontra saída e está ainda mais perdido, trancafiado e só num quarto de hotel. Seu irmão vai resgatá-lo e André retorna para presenciar a tragédia do assassinato da irmã amada, pelo pai, e a morte do próprio pai. O livro foi traduzido para o francês, o alemão, o

castelhano e para o inglês, e foi adaptado ao cinema por Luis Fernando Carvalho numa produção premiadíssima, que seguiu rigorosamente a narração do livro.

Como nas obras anteriores, o cenário de *Lavoura Arcaica* também é o cenário de infância dos autores, no caso, o interior rural. Raduan Nassar nasceu em Pindorama, de pais libaneses. Seus pais, João Nassar e Chafica Cassis se casaram na aldeia de Ibel-Saki, no sul do Líbano em 1919, e no ano seguinte imigraram para o Brasil. Raduan foi o sétimo filho, da grande família, e depois dele ainda nasceriam mais três irmãos. Durante a infância ele criou aves, pombos e galinhas de Angola, e esta paixão aparece no livro como a criação de pombos do narrador André.

Raduan começou três cursos universitários, Letras, Filosofia e Direito. Somente concluiu o de Filosofia depois de interrompê-lo por alguns anos passados no Canadá e Estados Unidos. Durante esses anos, frequentou grupos literários e estabeleceu amizade com escritores. Estava na Alemanha aprendendo o idioma quando houve o golpe militar no Brasil. Decidiu então não assumir uma cadeira a ele designada na USP, mas retornou ao país depois de passar pelo Líbano para conhecer a aldeia de seus pais.

De volta ao Brasil, mudou-se para o interior e foi criar coelhos. Não foi a primeira vez que o escritor mudou radicalmente de atividade. Já havia trocado o curso científico pelo clássico, abandonado o curso de Letras e de Direito, e também deixou o Jornalismo, exercido por um período. Finalmente, depois de sair da empresa familiar para se dedicar à Literatura, também a abandonou para criar coelhos e, ao longo da vida, trocou a criação de coelhos pela criação de aves, a engorda de bois e a agricultura. Quando escreveu *Lavoura Arcaica*, em 1974, trabalhava mais de 10 horas por dia no livro.

Em uma entrevista concedida à Revista *Veja*, em 1997, Raduan disse o seguinte:

Literatura para mim é coisa do passado. Não acredito que se possa recuperar aquele impulso vital que leva alguém a mergulhar de cabeça numa atividade. Depois que se perde isso, a gente tem mais é que cair fora... mesmo a literatura mais pessimista, aquela que afirma que o nosso mundo é o pior dos mundos, acaba se desmentindo pelo entusiasmo com que se expressa... escrever tem muito a ver com história pessoal, muito a ver com exorcizar condicionamentos, fantasmas, demônios e sabe-se lá mais o quê. Nesse sentido, escrever é uma atividade incomparavelmente mais acessível e eficiente do que um divã de psicanalista. Acho até que parei de escrever porque me dei alta na auto-análise que fazia. (RADUAN... 20--).

Nesta mesma entrevista, falou da sua inconstância:

Abandonei o curso científico e pulei para o clássico, abandonei um curso de letras na universidade, o curso de direito no último ano, a empresa familiar assim que meu pai faleceu. Abandonei ainda uma criação de coelhos, o jornalismo e outras coisas mais. Tudo somado, só levei a pecha de inconstante. Por que só quando abandonei a literatura eu teria me transformado em personagem fascinante. (RADUAN..., 20--).

Disse ainda que a Literatura é um bom recurso para ludibriar a existência, e que escritores e leitores correspondem à parte da espécie que não consegue se ajustar a esse mundo, que para ele “é de uma grande inutilidade”. Conta também que seu passatempo favorito é dormir:

Dormir é a melhor coisa deste mundo. Nem leitura, nem diversão, nem uma boa mesa, nada se compara. Sexo então é fichinha perto. É um momento de magia quando você, só cansaço, cansaço da pesada, deita o seu corpo e a sua cabeça numa cama e num travesseiro. Ensaio, prosa, poesia, modernidade, tudo isso vai para o brejo quando você escorrega gostosamente da vigília para o sono. É o nirvana! (RADUAN..., 20--).

Raduan Nassar militou durante anos, propondo e participando de ações políticas para desenvolver a vida no campo e apoiar agricultores e criadores. Nessa entrevista à Veja, ele diz:

Na minha opinião, a questão agrícola brasileira só será encaminhada quando for alterada a relação entre setor urbano e setor rural. O setor urbano está montado no setor rural... um exemplo: para beber em poucos minutos uma Coca-Cola, o produtor rural precisaria desembolsar o equivalente a 10 metros quadrados de terra. É isso mesmo: na região da minha fazenda, 1 metro quadrado de terra sai por 10 centavos. Passei a converter também em sacos de milho os valores de produtos e serviços urbanos. Você precisa de trinta sacos de milho de 60 quilos para pagar uma consulta médica de meia hora. A conversão que venho fazendo na minha vida pessoal se tornou tão obsessiva que, se vou ao dentista, logo vejo nele um pé de milho.

Para não falar das margens de lucro da grande indústria e da atuação do setor financeiro. Mas vamos parar por aqui que acabo saindo do sério. (RADUAN..., 20--).

Em 2011, aos 76 anos, Raduan Nassar deixou também a agricultura, abandonando uma atividade que exerceu obstinadamente durante quase trinta anos, atividade que passou a exercer depois de abandonar a Literatura nos anos 80. Durante este tempo, além de criar coelhos e galinhas ele plantou arroz irrigado, milho, soja, trigo, aveia e outros grãos. Também engordou gado na Fazenda Lagoa do Sino, no município de Buri, São Paulo. Participou de associações e fez política corporativa. Registrava todos os funcionários e, segundo contam, somente conversava o necessário. No dia 3 de agosto de 2011 realizou outro ato radical: interrompeu todas as atividades que exerceu com tanto empenho e doou o patrimônio, a fazenda com suas benfeitorias e maquinário para a Universidade Federal de São Carlos.

O jornalista Rafael Cariello escreveu na Revista Piauí comentando o fato:

Poderia ter arrendado ou vendido as terras, o que lhe garantiria uma renda mensal mais do que confortável. Não tem filhos, mas nada o impedia de deixá-la para os irmãos e seus respectivos herdeiros. Raduan, no entanto, deu outro destino a seus quase trinta anos de trabalho. (CARIELLO, 20--).

E foi mesmo muito trabalho. Quem conhece diz que a fazenda que doou era um brinco, uma joia rara de cuidados e dedicação, as casas de colonos sempre recém pintadas, araucárias margeando as estradas, jardins floridos, espelhos d'águas.

A fazenda hoje é um campus de pesquisa rural da Universidade de São Carlos. Na escritura de 2011, o valor estimado era de 11 milhões de reais. Conta Cariello, que Raduan já havia descartado uma oferta de 18 milhões pela fazenda e que com todo o maquinário transferido à Universidade, Raduan doou mais de 20 milhões em termos reais à época. Antes desta doação, Raduan já havia feito outra. Em 2007 dividiu um terreno que tinha na cidade vizinha de Campina do Monte Alegre em 321 lotes de 300 metros quadrados cada e doou aos funcionários e ex-funcionários da fazenda. O restante foi entregue para ser

vendido parcelado e subsidiado para trabalhadores da região. Comprou também o clube da cidade, reformou quadras, a piscina e doou à Associação Capaúva, com o compromisso de criarem uma Sala de Estudos do trabalhador rural com biblioteca, computadores e atividades ligadas à capacitação profissional.

O sofrimento mental na neurose Obsessiva

Nas três histórias, passadas fora do tempo cronológico, os personagens são torturados por reminiscências incessantes e por culpa. Eles vivem em um círculo fechado. Em Lavoura Arcaica, o círculo é metaforizado pelo quarto de André e pela ciranda dançada pela irmã, que gira e gira, até a morte. Em Limite, os personagens presos à canoa, exaustos de remar, ficam girando em círculo no mar. Em Pedro Páramo, os personagens estão presos à cidade de Comala, condenados à vida eterna.

As primeiras reflexões de Freud sobre a neurose obsessiva relacionam esta estrutura psíquica a uma culpa pelo gozo sentido precocemente. Numa carta a Wilhelm Fliess, em 1895, Freud escreveu:

Imagine só: pressinto, entre outras coisas, o seguinte condicionamento estrito: no que concerne à histeria, que ocorreu uma experiência sexual primária (antes da puberdade) em meio ao asco e ao susto, e, no que concerne à neurose obsessiva, que essa experiência se deu com prazer (...). A histeria é a consequência de um pavor sexual pré-sexual. A neurose obsessiva é a consequência de um prazer sexual, que depois se transforma em recriminação. (FREUD, 1895, 1977).

O caso clínico de Freud que mais lhe elucidou a questão da neurose obsessiva foi o do Homem dos Ratos, paciente que Freud atendeu em 1907. O paciente procurou Freud por causa de suas obsessões e compulsões. Ele tinha medo de que alguma coisa ruim acontecesse a duas pessoas que amava, seu pai e uma dama, embora o pai já estivesse morto. Este fator de realidade não impediu que o paciente mergulhasse em um imenso sofrimento, temendo que o pai fosse supliciado. Freud percebeu que os temores do paciente em relação ao

pai e à dama estavam relacionados, e que o paciente usava a representação paterna para reprimir sua sexualidade. Este pai que permaneceu no imaginário sobrepunha-se ao pai simbólico, morto, que autoriza o desejo sexual.

Freud descreveu o caso em 1909 e apresentou o texto como “extratos fragmentários oriundos da história de um caso de neurose obsessiva”. Para ele foi um caso “relativamente sério pelos danos de suas consequências ao paciente”. Conta-nos ainda que se tratou de um caso de sucesso clínico depois de cerca de um ano de tratamento e o utilizou para desenvolver suas primeiras observações sobre neurose obsessiva feitas em 1896.

O caso é de um jovem com formação universitária que o procura com uma queixa de obsessões que o acompanhavam desde a infância, mas que haviam se agravado nos últimos quatro anos, provocando-lhe imenso sofrimento. Vivia aterrorizado pela possibilidade de que algo de ruim acontecesse a duas pessoas que amava muito, uma mulher e seu pai. Tinha, também, impulsos compulsivos, inclusive suicidas, e havia criado várias proibições para si próprio. O jovem conta a Freud que vinha de uma longa experiência de tratamento, os mais diversos, obtendo algum alívio em uma instância de hidroterapia, mas atribuía a isto o fato de ter conhecido ali uma mulher com a qual passou a ter relações sexuais frequentes, o que não lhe era habitual porque sentia repulsa por prostitutas e havia tido sua primeira relação sexual aos 26 anos.

Tudo isto contou a Freud na primeira entrevista, e Freud estabeleceu então como condição para o tratamento que se iniciaria que o paciente deveria “dizer tudo que lhe viesse à cabeça, mesmo que lhe parecesse sem sentido”. Freud passa a fazer então um relato cronológico das sessões, relatando as primeiras associações do jovem, sua decepção com uma amizade masculina na adolescência, suas primeiras experiências sexuais infantis com a governanta da família, a conexão que descobriu sozinho aos seis anos de idade entre suas ereções e pensamentos, o que lhe causava grande culpa. Disse a Freud então

que achava que sua “doença” havia começado por esta época quando atribuía a seus pais uma capacidade mágica de ler seus pensamentos.

Conta a Freud que era obcecado por pensamentos sobre a morte do pai desde a mais tenra infância e só então Freud descobre que o pai do paciente já havia morrido, embora sua queixa inicial fosse de que algo de mal pudesse lhe ocorrer, como à dama que admirava.

A partir deste ponto Freud faz sua primeira reflexão teórica sobre o caso e, chama atenção para a escopofilia da criança obcecada por ver mulheres nuas e como isto se tornou uma ideia obsessiva ou compulsiva por causa do conflito estabelecido entre o desejo e um afeto aflitivo.

Paralelamente ao desejo obsessivo, e com ele intimamente associado, havia um medo obsessivo... Essa coisa terrível já estava vestida de uma indefinição característica, que desde então deveria ser um aspecto invariável de toda manifestação da neurose. (FREUD,1909,1977).

Freud identifica ainda neste ponto uma outra manifestação da neurose do paciente, que para expiar seu temor, passa a gerar impulsos obsessivos para “fazer algo a fim de evitar o medo iminente”, desenvolvendo então as “medidas de proteção” para controlar a ansiedade.

Freud aponta que em sua vida clínica havia sido bastante comum encontrar na infância as raízes de uma neurose obsessiva crônica. Comenta inclusive que, distintamente da histeria, é típico das neuroses obsessivas possuírem “invariavelmente a característica de uma atividade sexual prematura”. (FREUD, 1909, 1977).

Freud passa a relatar as histórias do paciente, o desenvolvimento da sua neurose e como o jovem complicava sua vida a cada dia assumindo tarefas e juramentos para livra-lo do mal, que acreditava, poderia causar nas pessoas que amava se não tomasse as precauções que inventava para si próprio. Durante as narrativas, Freud chama a atenção e fornece uma grande indicação

clínica ao dizer que “a verdadeira técnica da psicanálise requer que o médico suprima sua curiosidade, e deixe ao paciente liberdade total para escolher a ordem na qual os tópicos sucederão um ao outro durante o tratamento”. (FREUD, 1909, 1977).

Freud utiliza a descrição das histórias do paciente para ilustrar sua teoria e diz, por exemplo, da “*mésalliance* entre um afeto e seu conteúdo ideativo” – entre a intensidade da autocensura e a oportunidade para ela manifestar-se:

O conteúdo ideativo conhecido só entrou em sua posição real graças a uma falsa conexão. Não estamos acostumados a sentir fortes afetos, sem que eles tenham algum conteúdo, apoderamo-nos, como um substitutivo, de algum outro conteúdo que seja, de uma ou outra forma, apropriado, com a mesma intensidade com, que a nossa polícia, não podendo agarrar o assassino certo, prende, em seu lugar, uma pessoa errada. Além disso, esse fato de existir uma falsa conexão é o único meio de se responder pela impotência dos processos lógicos para combater a idéia atormentadora. (FREUD, 1909, 1977).

Outra indicação para a clínica que Freud fornece no relato é sobre interpretação e esclarecimento ao paciente. Diz Freud (1977, p. 180):

Fiz então algumas pequenas observações sobre as diferenças psicológicas entre o consciente e o inconsciente, e sobre o fato de que toda coisa consciente estava sujeita a um processo de desgaste, ao passo que aquilo que era inconsciente era relativamente imutável; e illustrei meus comentários indicando as antiguidades que se encontravam ao redor na minha sala.

Mais adiante Freud disse que observou a evolução do paciente e como ele havia “incidentalmente atingido uma das principais características do inconsciente, ou seja a relação deste com o infantil” e aí fornece ao paciente novos esclarecimentos: “O inconsciente, expliquei, era o infantil; era aquela parte do eu (self) que ficara apartada dele na infância, que não participara dos estádios posteriores do seu desenvolvimento, e que, em consequência, se tornara reprimida” (p.183). E continua informando ao paciente: “Respondi que exatamente um amor assim intenso era a precondição necessária do ódio reprimido”.

No mesmo raciocínio Freud conta mais adiante como interpretou a fantasia do jovem:

Nessa fantasia, bem como em seu atentado ao irmão, reconheceu a qualidade de covardia que era tão particularmente terrível. Aponte-lhe que não tinha, logicamente de se considerar de modo algum responsável por qualquer desses traços de seu caráter, por todos esses impulsos reprováveis oriundos de sua infância, e que eram apenas derivados de seu caráter infantil. Sobreviventes em seu inconsciente; além disso ele precisa saber que responsabilidade moral não podia ser aplicada a crianças. (FREUD, 1977, p. 188).

No item (E), “Algumas ideias obsessivas e sua explicação”, Freud diz que “as ideias obsessivas têm uma aparência de não possuírem nem motivo nem significação, tal como os sonhos” (p.188). Ainda, em uma nota de rodapé, sustenta que:

Os nomes e as palavras não são usados com tanta frequência ou tão indiferentemente nas neuroses obsessivas como na histeria com o objetivo de estabelecer uma correlação entre os pensamentos inconscientes (seja impulsos, seja fantasias) e os sintomas. (FREUD, 1977, p. 192).

E, mais adiante, menciona que:

Atos compulsivos em dois estádios sucessivos, quando o segundo neutraliza o primeiro, constituem uma típica ocorrência nas neuroses obsessivas. Naturalmente a consciência do paciente interpreta-os mal e formula um conjunto de motivações secundárias que os explica. (FREUD, 1977, p. 195).

No item (F), “Causa precipitadora da doença”, Freud vai dizer que as casusas precipitadoras conseguem transformar em sintomas sua energia afetiva e que a distinção entre aquilo que ocorre na histeria e numa neurose obsessiva reside nos processos psicológicos que nos é possível reconstruir por trás dos fenômenos.” Esclarece ainda a correlação entre as neuroses e a vida sexual e sobre o que parece se configurar como a consequência da doença ser, na realidade, a causa ou o motivo de se adoecer.

No item (G), “O complexo paterno e solução da ideia do rato”, Freud chama atenção para o fato da masturbação infantil atingir uma espécie de clímax, via de regra, entre as idades de três e quatro ou cinco anos; e de constituir a mais

evidente expressão de constituição sexual de uma criança. Explica ainda na nota de rodapé “que a atividade sexual infantil parece atingir seu clímax e, muitas vezes, culmina de maneira catastrófica em virtude de algum infortúnio ou punição” (FREUD, 1977, p. 208). Complementa ainda que o conteúdo da vida sexual da infância consiste na atividade auto erótica desempenhada pelos componentes sexuais dominantes e que a casualidade pode desempenhar um papel na formação do sintoma.

Voltando à análise específica de seu paciente, Freud conclui que a significação de ratos como pênis baseava-se, uma vez mais, em erotismo anal e, finalmente, que o paciente podia ver no rato “uma imagem viva de si mesmo” (FREUD, 1977, p. 218). No delírio obsessivo do paciente, ele clamava por punição pelos insultos que causara às duas pessoas que lhe eram mais caras, seu pai e sua dama, e a pena consistia em ele se comprometer com um juramento que fosse impossível cumprir.

Freud explica a formação desta obsessão da seguinte forma:

Sua libido tinha sido aumentada por um longo período de abstinência sexual acoplada com a amável receptividade com a qual um jovem oficial pode contar quando está entre mulheres... a intensificação de sua libido levou-o a renovar sua luta antiga contra a autoridade de seu pai e ele ousara pensar em manter relações sexuais com outras mulheres.

O jovem oficial cunhou em uma só ideia obsessiva os dois conflitos que desde o princípio o haviam afetado: “se deveria, ou não, manter obediência a seu pai, e se deveria, ou não, manter-se fiel a sua amada”. Na segunda parte do artigo, Freud começa explicando que no ano de 1896 definiu as ideias obsessivas como “autocensuras transformadas que reemergiram da repressão e que invariavelmente se referem a algum ato sexual praticado com prazer na infância”.

O pai e a Lei

Lacan (1958-1999) caracteriza a neurose obsessiva por meio do desejo impossível, da necessidade de se manter o desejo na impossibilidade, por respeito à lei. O obsessivo procura estar sempre onde o desejo não está. Por isso necessita tanto de proteção e esconjuros, quando não de uma religião repressora, um Deus que ponha limites ao desejo. No caso do Homem dos Ratos há a dívida, criação delirante para manter o desejo no impossível. Às vezes a religião herdada da cultura não é suficiente para proteger o obsessivo de seus desejos pecaminosos, ele cria então proibições para si mesmo. Freud dizia que a neurose obsessiva é uma religião privada.

O obsessivo também tem muita dificuldade de atuar e fazer escolhas. Vive obcecado por dúvidas, paralisado pela falta de garantias. A dúvida que paralisa, presente no discurso dos obsessivos, aparece como uma defesa quanto à ação, uma forma de manter-se na inércia, no lugar do morto, único lugar confortável para o obsessivo. Isso pode ser ilustrado na fala de Nassar, quando diz que a melhor coisa do mundo é dormir. Dormir é a morte simbólica do eu, um cessamento do sujeito, dos desejos e dos pensamentos.

Para a criança, o representante deste ser abstrato e incompreensível que é Deus, é o pai. É ele o regulador do desejo. É ele quem autoriza ou não o desejo. Se um pai é muito temido, muito autoritário, fica mais difícil para a criança autorizar-se por si mesmo algum dia. Fica mais difícil matar a autoridade deste pai dentro de si, mesmo porque os sentimentos gerados por um pai assim costumam ser paradoxais, apaixonados, intrincados entre o amor e o ódio.

Nas obras de Rulfo e Nassar, o pai é tão repressor que chega ao assassinato. É um pai que mata seus filhos. Em Limite não há pai. Sabemos que Mário Peixoto fez o filme em resposta ao pai. A lei, a representação paterna, aparece no filme em algumas situações e objetos. Há a fuga da prisão, as algemas, e o

sol implacável que não deixa de torturar os personagens um minuto sequer durante toda a ação com o barco à deriva no mar. No filme mudo de Mário Peixoto, a metáfora paterna é ilustrada por este sol escaldante que tortura os três personagens que vagam pelo oceano em uma canoa.

Entendo que nas três obras há um autor à serviço do pai. Nas obras literárias o pai é cruel e o único que goza, o que poderíamos também transpor para o filme se aceitarmos o sol como metáfora paterna. No filme, ele é algema, prisão, torturador. Nas duas histórias literárias o pai é um assassino que mata seus filhos.

O neurótico obsessivo

Charles Melman descreve o neurótico obsessivo da seguinte forma:

O obsessivo [...] é alguém que vai muito bem e que tem, com frequência, grande senso moral. Ele quer assegurar o domínio de si mesmo; ele é partidário da discricção; ele é cheio de pudores; tem escrúpulos morais; não quer nunca ferir o outro; com frequência ele é culto... O obsessivo tem a alma de funcionário público; na família ele é o funcionário do pai. (MELMAN, 2004, p. 14).

E relata o que este comportamento pode trazer de sofrimento: “quanto mais tentam ser melhores, mais eles sofrem. Quanto mais tentam ser morais, tanto mais são parasitados por pensamentos obscenos e escondem sempre sua doença.” (MELMAN, 2004, p. 000) Conclui que a neurose obsessiva é uma tentativa de defender-se contra a castração, portanto um comportamento patológico, e lembra que Lacan diz em um de seus seminários que o obsessivo é vítima de uma conclusão da castração.

Nas duas obras literárias a trama se desenvolve ao redor do pai. O pai, sua lei, o amor e o ódio que suscita estão na essência das histórias. Esses autores publicaram obras primas, universais e deram uma resposta ao seu mito individual. Por alguma razão abdicaram do exercício de continuar produzindo. Fico pensando se estas obras geraram, além do medo da não superação, a

culpa por terem ido tão longe. O escritor Paulo Lins, de *Cidade de Deus*, fala que o sucesso do livro o paralisou durante 15 anos. Que não só teve bloqueio criativo da escrita, mas até de leitura. Poderíamos conjecturar também se nossos autores chegaram a seus limites e consideraram-se realizados, sem mais tarefa a cumprir, ou supor que o esforço obsessivo pela perfeição lhes demandou tanta faina que não se sentiram mais estimulados a buscar tal sofrimento uma segunda vez.

Referências

BOIXO, J.C.G. **Juan Rulfo, Pedro Páramo**. Madrid: Cátedra, 1983.

CARIELLO, Rafael. **Depois da lavoura: Trinta anos após deixar a literatura, Raduan Nassar doa sua fazenda a uma universidade pública, abandona a agricultura e se recolhe em silêncio no Retiro Feliz**. Piauí, São Paulo. 20--.
Disponível em: <<http://piaui.folha.uol.com.br/materia/depois-da-lavoura/>>.
Acesso em: 30 set. 2016.

FREUD, S. **Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

LACAN, J. **Seminário V: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, J. **Seminário VIII: a transferência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, J. **Seminário IV: A relação de objeto e as estruturas freudianas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

"**LIMITE**" (1931) por Mario Peixoto — Trecho inicial. Direção de Mario Peixoto. Produção de Mario Peixoto. Roteiro: Mario Peixoto. Cinelândia: Cinédia, 1931.

Son. P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=E2fQHnvpPf4>>.

Acesso em: 8 set. 2016.

MARIO Peixoto. 20---. Disponível em:

<<http://www.mariopeixoto.com/limite.htm>>. Acesso em: 9 ago. 2016.

MELMAN, C. **A Neurose Obsessiva**. Rio de Janeiro: Campo de Freud, 2004.

NASSAR, R. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

PEIXOTO, M. **O Inútil de cada um**. Rio de Janeiro: Record, 1984.

RADUAN Nassar. 20---. Disponível em:

<<http://www.tirodeletra.com.br/biografia/RaduanNassar.htm>>. Acesso em: 09 set. 2016.

RULFO, J. **Pedro Páramo**. Madrid: Cátedra, 1997.

RULFO, J. **Pedro Páramo e Chão em Chamas**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

RULFO, J. **Latinoamérica desplazó a España en la novelística**. Bogotá: El Tiempo, 1966. Entrevista realizada por Enrique Santos. Não paginado. Disponível em: <<http://jun-rulfo.com/>>. Acesso em: 9 set. 2016.

RULFO, J. Publicado originalmente em **Siempre! La cultura en México**, 1973. Entrevista realizada por Joseph Sommers. Não paginado. Disponível em: <<http://juan-rulfo.com/entrevista4.htm>>. Acesso em: 9 set. 2016.

ZZ productions. 19-?. Disponível em: <<http://www.zzproductions.fr/>>. Acesso em: 09 Não é um mês valido! 2016.