

A INTERDIÇÃO DO DESEJO AMOROSO DAS PERSONAGENS CAMILO E RENATA NO LIVRO O QUARTO FECHADO DE LYA LUFT

Elvandar Guedes Guimarães ©

RESUMO¹

O presente trabalho tem como objetivo mostrar de que forma se dá a interdição do desejo de duas personagens do livro **O Quarto Fechado** de Lya Luft que são Renata e Camilo. Esse trabalho levará em consideração alguns pressupostos psicanalíticos, tais como a questão do desejo, sob o ponto de vista de Freud e Lacan, a fim de trazer sustentação às questões da Teoria da Literatura.

PALAVRAS-CHAVE: desejo, morte, interdição.

INTRODUÇÃO

Lya Luft nasceu em Santa Cruz do Sul em 1938. Ela é mestre em Lingüística e Literatura. Exerceu o magistério superior, como professora de lingüística. Sua atividade literária inclui a tradução, principalmente de autores de língua Inglesa e alemã, tais como Virgínia Woolf e Günter Grass. Iniciou sua carreira literária escrevendo poemas e crônicas para o jornal **Correio do Povo**. Publicou livro de poemas, romances e novelas, sendo que alguns de seus textos foram adaptados para o teatro.

Sua primeira obra de ficção foi **As Parceiras**, em 1980, seguindo **A asa esquerda do Anjo**, **Reunião de Família**, **O Quarto Fechado**, **Exílio** e **Sentinela**. A seguir, ela publicou **O Lado Fatal**, coletânea de poemas, e ainda **Mulher no Palco** e **O Rio do meio**, que obteve o prêmio de melhor obra de 1996 da Associação de Críticos de Arte de São Paulo. Seus livros mais recentes são **Secreta Mirada** (1997), **O Ponto Cego** (1999) e **Histórias do tempo** (2000).

Suas obras pertencem ao Pós-modernismo, movimento que apresenta como um dos seus pontos característicos o Ex-centrismo. Essa tendência significa transformar a margem em centro, contemplar os discursos marginais produzidos por pessoas fictícias que

vivem a margem da sociedade. Conforme Hutcheon afirma:

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o marginal e aquilo que vou chamar de "ex-cêntrico" (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monolito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterogênea, branca e ocidental) que podemos ter presumido (1988: 29).

Quanto à simbolização das personagens de Lya Luft, Regina Zilberman (1992:147) chama atenção para o fato de elas serem representadas por parentes idosos, geralmente, do sexo feminino. Ela salienta também que, como o comportamento dessas personagens segue os moldes de uma educação autoritária e antiquada, elas adotam um comportamento submisso e introspectivo, concebido como deformação.

Eis porque são infelizes: Não correspondem ao que os outros esperam delas, nem ao que planejam para si mesmas, até o momento em que a crise irrompe, o passado é posto a nu e uma decisão é tomada (Zilberman, idem: ibidem).

Além do Ex-centrismo, difunde-se, nas obras pós-modernistas, sob a influência das teses Freudianas, o Intimismo. Dentre essas obras, estão incluídas as de Lya Luft, uma vez que elas enfocam os conflitos interiores e a angústia do homem da atualidade. Suas obras partem de um momento de crise, como por exemplo, a morte de um ente querido, que serve como pretexto para expor as personagens a situações-limite. Ainda conforme Zilberman (idem: ibidem), esses momentos, em

contrapartida, impulsionam as personagens a repensarem a própria história, desmascarando o eu profundo até então encoberto pela máscara social e pelos resultados de uma formação rígida e autocrática.

Outro ponto importante é o fato das personagens de Lya Luft assimilarem vida e morte. Em relação a esse aspecto, Regina Zilberman evidencia que, embora as personagens compreendam o processo que as vitimou, elas não suscitam um projeto de vida, e sim o suicídio ou o isolamento, visto que a descoberta ocorre tardiamente. “Sem descer das possibilidades de mudança e conquista de auto-suficiência, a escritora traduz as dificuldades experimentadas pela mulher na busca de afirmação e de um caminho autônomo” (idem: *ibidem*).

1 Literatura e Psicanálise

Há quem negue a relevância da vinculação dos pressupostos psicanalíticos aos estudos da Teoria da Literatura. No entanto, esse vínculo faz-se necessário, uma vez que a Psicanálise revela-se como contribuidora extensiva no problema da criação artística.

Freud, em vários de seus trabalhos, dentre eles, **Os chistes e sua relação com o inconsciente**, **A Psicopatologia da vida cotidiana**, por exemplo, salienta a capacidade de intervenção da Psicanálise na obra literária/artística e na cultura de modo geral. De acordo com ele, o importante na obra é a constituição da função que nela desempenharia o fantasma primário ou original. Esse fantasma corresponde à estruturação Edípica que se divide em três protofantasias (a da cena primária, a da sedução ou erogenização do corpo e a da castração) e que aponta para a situação da castração do sujeito (Gonçalves, 1995: 78-9).

A partir da estruturalidade da concepção do fantasma originário de Freud, Lacan estabelece uma relação do sujeito com o significante, com o sintoma/fantasia do fantasma original. “Na questão do Édipo, Lacan resume em termos de teorema da castração (metáfora paterna) e primazia do falo: é a distribuição da lógica da sexualidade em função do significante do desejo que é o Falo” (Gonçalves, *idem*: 81). Nessa situação, o falo equivale a um significante que designa os efeitos do significado, isto é, é o

significante que o sujeito busca para a satisfação de um desejo e que remete a uma falta. (Gonçalves, *idem*: 88).

Quanto a esse sujeito, não se trata do sujeito pensante, mas do sujeito do inconsciente. Para a Psicanálise, a questão do sujeito pode ser pensada a partir de Freud com a descoberta do inconsciente. Este é definido por Freud (1972: 191-248), como psíquico e detentor de representações as quais podem ser de ordem primária, latente, e de ordem secundária, consciente. Ainda conforme o referido autor, essas representações são expressas sob a forma de pensamentos, salvo que, no processo primário, “detecta-se uma forma de pensamento que formaliza representações com uma temporalidade e uma lógica diferentes das conhecidas pelo pensamento consciente” (Gonçalves, *idem*: 65).

Nesse sentido, Freud demonstra a diferença entre o eu da consciência e o sujeito inconsciente a partir da *clivagem do eu*, a chamada fenda no eu. “Tal demonstração aponta a castração como pivô da discordância direta do sujeito com a realidade. Esse nível primordial da castração pode ser aproximado do nível primordial do recalque que remete a idéia de uma fixação da pulsão ao representante da representação” (Gonçalves, 1985: 74-5).

Lacan repensa a questão do sujeito, apoiando-se na idéia Freudiana de *pensamentos inconscientes* para chegar a indagar pelo sujeito desses pensamentos. Através de uma reflexão psicanalítica da linguagem, ele subverte a teoria do signo lingüístico de Saussure, em que o significado precede o significante e relega ao segundo o papel de antecessor do primeiro. Além disso, ele retira as barreiras existentes entre esses dois elementos no modelo Saussuriano, postulando a existência de um diálogo entre os nossos pensamentos e o mundo externo. Surge, dessa forma, um sujeito \$, denominado sujeito barrado, o qual comanda os atos de fala e os atos de ação humana (Gonçalves, *idem*: 83-5).

Lacan reafirma a questão da divisão do sujeito- sujeito barrado- como decorrência da linguagem. Por intermédio dele, o significante passa a ser considerado como o produtor de sentido e não mais um significado preexistente. Como a produção de sentido é a significância e não a significação, o sujeito passa a ser

representado, excluído do seu significante que se tornará signo de uma ausência evocadora da falta de objeto produtor de desejo (Gonçalves, idem: 73).

O termo desejo, para Freud, corresponde à realização de um anseio ou voto inconsciente (Roudinesco & Plon, 1998:147). O desejo relaciona-se a traços mnêmicos, a lembranças e realiza-se na reprodução simultaneamente consciente e alucinatória das percepções transformadas em signos de satisfação. Esses signos, por sua vez, têm um caráter sexual, uma vez que o desejo tem como móbil a sexualidade.

Lacan complementa esse conceito através da conciliação das tradições filosófica, que é fundamentada no termo *Begierde*, e psicanalítica, apoiada no vocábulo *Wunsch*. *Begierde*, termo empregado por Hegel em sua obra **Fenomenologia do espírito**, é utilizado para definir "o apetite, a tendência, a concupiscência pelas quais se expressa a relação da consciência com o eu" (Roudinesco & Plon, idem: 146). Essa relação configura-se através do reconhecimento da consciência num outro, isto é, num objeto imaginário, na medida que através da identificação, instaura esse outro como objeto de desejo que a consciência anseia, embora negue. Dessa forma, Lacan estabeleceu o elo entre o desejo baseado no reconhecimento (ou desejo do desejo do outro) e o desejo inconsciente (realização no sentido Freudiano).

Ainda conforme Lacan, a divisão do sujeito entre eu do enunciado e a realidade psíquica representa a exterioridade do sujeito no que se refere ao conceito do Outro, ou seja, o campo da cultura, do simbólico, que é de ordem inconsciente. Assim, a função reguladora do desejo é atribuída ao Outro, situação que remete a um outro, ou seja, a um semelhante, como relação ao Outro. "Lacan se refere à instauração da ordem inconsciente, através do sujeito: seria no espelhamento/desdobramento da fala/escrita que o sujeito estabelecerá a articulação, o aparecimento do inconsciente". (Gonçalves, 1985: 82).

Tomando o sujeito como questão do desejo, a Psicanálise mostra que o discurso humano é comandado pelo discurso que se manifesta através da simbolização dos sintomas,

dos sonhos, atos falhos, chistes, que são recorrentes tanto na estrutura discursiva quanto na produção artística. Porém, nem tudo relacionado ao sujeito com o seu desejo é significativo para apreender o objeto de desejo (Gonçalves, idem: 82-3). Esse limite é denominado por Lacan como objeto *a* que indica uma falta e todo o resto não simbolizável.

Segundo Lacan, a falta está localizada na confluência dos três círculos interpostos que constituem o nó Borromeano. Estes círculos representam três campos formadores da psique humana que são: o campo do real, simbólico e imaginário (Gonçalves, Idem: 83-5). A falta remete à busca incessante do sujeito pelo equilíbrio encontrado no ventre materno. Do entrelaçamento desses círculos surge um quarto elo: o sintoma que, por meio dos sonhos, atos falhos e chistes, por exemplo, é captado, fornecendo informações sobre esse sujeito do inconsciente.

Na obra artística, torna-se possível aventar uma teoria da Literatura compatível com os pressupostos da Psicanálise através do estabelecimento de uma relação entre sujeito e linguagem. Para isso, o ato analítico deve visar o sintoma e não o inconsciente, a fim de intentar uma explicação para o ato poético.

De acordo com Mendonça (1985: 91), o ato poético é o fruto do recalçamento da libido na transferência desta, como causa, para a construção artística. Ele mostra ao sujeito a sua falta de objeto referente à fantasia e proporcionando-lhe a sublimação diante da causa inominável do desejo. Para Gonçalves (1985: 107), o ato poético corresponde à forma de descrever a letra, o sintoma, o significante do sujeito. Nesse sentido, entende-se a recorrência à Psicanálise, não como a *Psicanálise* da obra ou mesmo do autor, mas como um meio de enriquecer a arte, uma vez que a psicanálise revela-se como contribuidora para o reconhecimento das singularidades e da universalidade do campo poético.

2 Dualismo entre vida e morte: a morte como um meio de interdição do desejo

A obra **O Quarto Fechado** de Lya Luft narra os dramas pessoais dos membros de uma família, cujos integrantes se mostram frustrados não só em relação à falta de amor entre eles, como também em relação à interdição dos seus

desejos. Nesse livro, os fatos referentes à vida das personagens, bem como os seus pensamentos são relatados por um narrador onisciente que opta por um texto fragmentário. A estória inicia com o velório de Camilo e finda com a revelação das faces da morte presentes no quadro *Ilha dos Mortos* e no quarto fechado de Ella ao término da cerimônia fúnebre.

O livro está dividido em três capítulos que são: *A ilha dos Mortos*, *As águas* e *Thanatos*, os quais remetem ao tema central da obra que é a morte. Esses três subtítulos retomam elementos que compõem o quadro intitulado *Ilha dos Mortos*. A ilha representa a morada definitiva dos indivíduos; As águas correspondem ao elemento que separa o mundo dos vivos e dos mortos; Thanatos, segundo a mitologia grega, é o Deus da morte, conhecido como o terrível carrasco, e, de acordo com o livro, representa o barqueiro sem sexo definido que conduz as almas para a referida ilha. Outro aspecto que faz alusão à morte é o título **O Quarto Fechado**, uma vez que esse recinto caracterizado como sinistro e misterioso. Ele também pode ser considerado como a residência dos mortos, pois só entravam, naquele lugar, pessoas que tinham a permissão de sua habitante.

Além de a morte ser simbolizada por objetos e lugares de uma casa campesina, onde se transcorre a narrativa, ela é também representada pelas personagens. Essa similaridade entre elas e a morte remete a questão da interdição do desejo, visto que a infelicidade, a frustração e a conseqüente estagnação das personagens estão relacionadas à não realização dos seus desejos. Assim sendo, a morte passa a significar para algumas personagens a solução para os seus problemas, como é o caso dos sujeitos melancólicos Renata e Camilo.

O termo *Melancolia* é usado por Freud, em seu artigo **Luto e Melancolia**, referindo-se a forma patológica do luto. "Enquanto 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 sua morte" (In Roudinesco & Plon, 1998:507). Ou seja, na melancolia, a identificação do sujeito como objeto perdido é tão grande que ele entra

em um estado de depressão e tristeza profunda capaz de levá-lo ao suicídio.

O tema morte, que é reafirmado através do título e subtítulos da obra, bem como através do enredo, serve como um pretexto para a reflexão das personagens acerca da vida, instaurando um dualismo entre Eros e Tanatos. Para a Psicanálise, o termo *Eros* refere-se às pulsões de vida (pulsões sexuais e de autoconservação), enquanto que o termo *Tanatos* designa as pulsões de morte. Na teoria Freudiana, as pulsões de morte se contrapõem às pulsões de vida e tendem para a redução completa das tensões, isto é, tendem a conduzir o ser vivo ao estado anorgânico (Laplanche & Pontalis, 1992: 407). *Eros*, por outro lado, de acordo com Herbert Marcuse, em seu livro **Eros e a civilização**:

cria cultura em sua luta com o instinto de morte; Esforça-se para preservar o ser numa escala mais ampla e mais rica, a fim de satisfazer os instintos vitais, protegê-lo da ameaça de não-consumação, de instinção. É o malogro de Eros, a falta de satisfação das finalidades vitais, que aumenta o valor instintivo da morte (1975: 106).

Nessa obra, a civilização também é apontada como a grande repressora dos desejos e como a impulsionadora dos instintos de morte. Segundo o referido autor, os homens não vivem a sua própria vida, mas desempenham tão só funções pré-estabelecidas (1975: 78). Assim, a felicidade dos indivíduos está atrelada à obediência das normas que regem a civilização, as quais exercem influência sobre os desejos, reprimindo aqueles que vão de encontro com as leis vigentes. Como a realidade visa a repressão das pulsões de vida, ela pode ser considerada como sinônimo de pulsão de morte. Isso é que ocorre com Camilo e Renata. A interdição dos seus desejos os impulsiona a considerar a morte como a válvula de escape da realidade, como uma forma de libertação dos laços repressivos aos quais eles estavam atrelados.

3 As inquietações de Camilo como causa de seu suicídio

Camilo era um jovem que se diferenciava dos demais, por dar preferência às coisas que sua irmã gêmea e sua mãe faziam. Seu interesse pela música clássica, a união excessiva e a

semelhança física entre ele e a irmã atormentava seu pai, homem rude e autoritário, que queria obrigá-lo a gostar das coisas que para ele eram importantes, tais como a fazenda e os animais.

Sua mãe, ao contrário, não encarava o comportamento de Camilo como um problema e permanecia indiferente a essa situação. Sua omissão em relação ao filho só é reconhecida, quando ela se depara com o filho morto. Após isso, ela passa a apontar as falhas da educação dos filhos como a causa das inquietações que ocasionaram a morte de Camilo. Isso faz também com que ela se questione sobre sua postura de indiferença frente a esses problemas. Na passagem abaixo, o narrador apresenta duas possibilidades antagônicas que poderiam ter evitado a morte de Camilo e reflete sobre a eficiência de ambas. A primeira fundamentada na severidade e a segunda alicerçada no afeto, na compreensão, no amor. No entanto, por fim, ela ressalta a dificuldade de amar como o obstáculo entre Renata e seus filhos.

Não deveria ter sido mais severa, exigindo que se separassem, que preservassem suas identidades, que ao menos dormissem separados? Não deveria ter concordado com Martim? Ou devia ter tentado aproximar-se mais deles, entendê-los melhor, dar-lhes afeto mais cálido, cultivar uma alegria que não havia nela? Amor: tão difícil amor! (Luft, 1991: 83)

Camilo também manifestava um grande fascínio pela morte desde sua infância. Esse fato está relacionado à morte de um amigo da escola por quem ele se sentia atraído. Como consequência disso, Camilo passa a procurar respostas para o fenômeno da morte através de sua brincadeira preferida, que era fingir-se de morto. Além disso, devido à semelhança entre esse ambiente e a morte, ele costumava visitar as escondidas, na companhia de sua irmã, o quarto onde Ella, sua tia de criação, vivia inerte desde que ficara paraplégica.

No entanto, sua obsessão não é o motivo encadeador de seu provável suicídio. Uma das razões que sustenta tal ato é o sentimento de incompletude gerado em Camilo pelo fato de ele ter uma irmã gêmea, semelhante a ele física e psicologicamente. Esse comportamento é explicado através do fenômeno do duplo, postulado por Hoffmam. Segundo esse autor, “a

semelhança física e psicológica das personagens, a capacidade de entender o que o outro pensa por telepatia, de sentir o que o outro sente, gera dúvida no outro sobre quem é o seu verdadeiro eu ou gera o desejo de substituição desse eu por um estranho” (Freud, 1972: 168). Em outras palavras, Camilo acreditava que sua completude só seria alcançada se ele e Carolina fossem um só e o único meio para isso era através da morte. Dessa forma, após morrer, sua alma se uniria a da irmã e ele, em fim, conseguiria encontrar sua verdadeira identidade.

A segunda razão é o sentimento de culpa ocasionado pela dúvida que ele tinha acerca de sua sexualidade. A forte predileção pelas coisas femininas e pela companhia de um amigo em comum dele e de Carolina, ao invés da companhia da irmã, revela a sua divisão entre o amor que sentia pela irmã e o amor que sentia por esse amigo. “Camilo se desintegrava, roído de paixão: é ele que sopra em mim essa emoção ou é ela, Carolina? Também nela, de repente, estranha e provisória. Nua, sedutora, a morte se instalara entre os três” (Luft, idem: 116). No entanto essa revelação é adiada, devido à instauração da morte como uma solução para os seus problemas.

Essa revelação interdita remete à teoria do complexo de Édipo. Através dessa teoria, Freud destaca a figura do pai como o grande repressor do desejo, pois ele afasta o infante da mãe, prescrevendo regras a serem seguidas. Além disso, essas regras não são esquecidas, mas armazenadas no superego protetor desse indivíduo, as quais provocarão a repressão sobre o ego como consciência moral ou até mesmo como sentimento de culpa (Roudinesco & Plon, 1998: 215).

Embasado nessa teoria, pode-se inferir que a impossibilidade de seguir as regras prescritas pelo pai, bem como de dominar seus desejos são os fatores que levam Camilo a interditar a revelação de sua homossexualidade através do suicídio. Camilo morreu após cair de um cavalo bravo que escolheu para montar na fazenda de seus avós paternos. Na sua atitude, há três estranhamentos que reforçam a idéia de libertação de suas culpas por meio de tal ato. O primeiro evidenciado, nesse fato, é o seu desejo de cavalgar pela fazenda, embora ele não tivesse esse hábito e detestasse cavalos. O segundo é o fato de ele ter escolhido o animal

mais bravo para montar. O terceiro refere-se a sua visita à fazenda, lugar que ele não visitava desde a separação dos seus pais e a conseqüente saída de Martim daquele lugar, a única pessoa que o obrigava a ir lá.

Dessa forma, pode-se perceber o autoritarismo do seu pai e a culpa que Camilo sentia por não ser o que o pai esperava como os motivos impulsionadores da repressão do seu desejo. No entanto, não era suficiente apenas a repressão, uma vez que ele julgava-se incapaz de conviver com o desejo e a culpa. Por essa razão, ele recorre aos braços da Morte, livrando-se assim das repressões paternas.

4 A culpa de Renata como causa da interdição de seu desejo amoroso

Diante do filho morto, Renata reflete acerca de sua falta de afeto pelos filhos gêmeos e acerca de sua infelicidade conjugal. Para ela, esse desajustamento familiar está relacionado às sucessivas renúncias de sua vida. Primeiro, ela abdica de seu amor por Miguel, seu antigo namorado, para seguir sua carreira de sucesso como pianista. Algum tempo depois, ela renuncia a sua vocação para casar-se com Martim, o qual não aceitava a sua paixão pela arte. Por fim, ela interdita o seu desejo de tocar após a morte de seu filho mais novo Rafael. Ele era sua possibilidade de ser feliz, de reconstituir-se inteiramente, já que ele era o único que tinha o afeto dos pais. Com esse acontecimento, essa possibilidade, além de ser desfeita, também ocasiona a separação definitiva do casal.

A interdição do desejo de Renata, contudo, não afeta o seu amor pela arte. Ao contrário, esse era o único tipo de amor que permanecia intacto. Um fato que comprova a vivacidade dele em seu coração era o fato dela ter dedilhado um piano de vento e ao mesmo tempo ter autocensurado seu gesto no mesmo dia do velório de Camilo.

Essa autocensura, por conseguinte, não pode ser associada somente à situação de luto vivida naquele instante. Além de sua tristeza, por causa da morte de Camilo, a repressão do seu desejo remete também à morte de seu outro filho, Rafael, seis anos atrás. Rafael morreu após cair da escada da casa da fazenda, enquanto estava sob os cuidados dos irmãos. Esse fato permite a inferência de que os gêmeos o empurraram, já que eles tinham ciúme dele.

No entanto, a culpa também paira sobre Renata, devido à existência de uma pergunta não pronunciada entre ela e o marido, a qual aponta para a desatenção de Renata em relação ao filho. “Renata, o que você fazia enquanto nosso filho...(Luft, idem:111)”.

Além disso, Renata sentia-se responsável pela morte de seu filho Rafael. Sua culpa é ressaltada pelo seu esforço em evitar as lembranças relacionadas àquela morte durante o velório de Camilo, conforme se pode perceber no trecho que se segue:

Renata não queria que essa lembrança se introduzisse naquela noite, lutava contra a memória e a dor. Naqueles seis anos treinara-se nisso com a disciplina com que antigamente treinara dedos, pulsos, corpo e mente para tocar. Não pense, não lembre, não sinta! Ordenava a si mesma (Luft, idem: 77).

Essa evitação não era aleatória. Renata, que logo após o nascimento do filho Rafael mostra-se atenciosa e despreocupada com a música, aos poucos volta a sentir-se inquieta por não poder comer, dormir, nem brincar com seu bebê, se não voltasse a tocar. Em prol da satisfação do seu desejo, Renata começa a deixar seu filho na casa da fazenda, sob os cuidados da irmã e da mãe de criação de Martim, dedicando, assim, tardes inteiras à sua vocação.

Devido à sua culpa, ela acaba definindo sua paixão pela música como uma condenação, uma sina. Essa definição está ligada a sua incapacidade de amar os seus familiares da mesma forma que ela amava a arte. Assim, instaura-se, nesse lar, a solidão e o sofrimento, uma vez que não havia espaço para demonstrações de afeto ou amor entre eles.

Além de sua culpa, Renata, através de suas reflexões, também manifesta fascínio pela morte. Sua obsessão, que, assim como no caso de Camilo origina-se na sua infância, está relacionada à sua admiração pelo quadro Ilha dos Mortos. Por essa razão, embora os pais não gostassem do quadro e só o mantivessem em casa por tratar-se de um presente, ela o carrega para sua casa na cidade, após seu casamento, e, finalmente, para a casa da fazenda, após a imposição de seu marido. Para ela, esse objeto simbolizava uma resposta para o desconhecido, que é a morte, e os símbolos do mundo

imaginário retratado nele lhe transmitiam paz, tranqüilidade, sensações que ela não encontrava no meio familiar.

Pode-se ressaltar, por fim, que Renata, assim como Camilo, também ansiava pela morte como a libertação de seus tormentos e admitia a possibilidade de acabar amando-a da mesma forma que o filho. Por isso, ela afirma: "Vou descobrir que afinal só ela é verdadeira, só ela existe, sempre à espera, imóvel: Nós somos apenas sopro no escuro, vôo que vai desembocar no ventre dela: a única realidade" (Luft, 1991:78).

CONCLUSÃO

Por meio desse trabalho, pode-se perceber que a interdição dos desejos das personagens Renata e Camilo se dá, devido à dificuldade de ambos em conciliar desejo e culpa que a satisfação desse desejo gerava. Renata opta pelo abandono da música após a morte do filho mais novo Rafael. Camilo, pela incapacidade de reprimir seus desejos homossexuais, interrompe a revelação de sua homossexualidade através do suicídio.

Além disso, percebe-se o fascínio dessas personagens pela morte, o qual é fruto de experiências vividas na infância de ambas. Enquanto a obsessão de Renata alicerça-se na sua admiração pelo quadro *Ilha dos Mortos*, a obsessão do filho deve-se a sua atração por um amigo de infância.

O ponto diferencial entre eles é a forma como o desejo é reprimido em ambos os casos e a causa dessa repressão. Camilo interdita a revelação de seu desejo homossexual por meio da morte. Renata, embora ansiasse muitas vezes por ela, reprime o seu desejo de tocar, devido a seu sentimento de culpa em relação à morte de seu filho Rafael. Mesmo assim, ela não descarta a possibilidade de vir a amar a morte da mesma forma que seu filho, visto a morte ser a única coisa verdadeira em sua opinião.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FREUD, Sigmund. *O estranho*. In: *Obras Psicológicas completas*. Rio: Imago, V.XVIII.
- GONÇALVES, Robson. *O sujeito Pessoa*. Santa Maria: Ed. UFSM, 1995.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LAPLANCHE & PONTALIS, J-B. *Vocabulário de Psicanálise*. Lisboa: Moraes, 1976.

LUFT, Lya. *O Quarto Fechado*. São Paulo: Siciliano, 1991.

MARCUSE, Herbert. *Eros e a civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MENDONÇA, Antônio Sérgio. *Literatura e Psicanálise*. Rio: Aoutra, 1985.

ROUDINESCO, Elizabeth & PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. São Paulo: Jorge Zahar, 1998.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

NOTA

¹ Aluna do oitavo semestre do curso de Letras, CAL-UFSM, Bolsista do PIBIC/ CNPq/UFSM e integrante do Grupo de Pesquisa de Literatura e Psicanálise, sob a orientação do Prof. Dr. Robson Pereira Gonçalves.