

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Débora Rodrigues Mendes Pereira

A ESTÉTICA DA MORTE EM *O QUARTO FECHADO*, DE LYA LUFT E *L'AUTRE FILLE*, DE ANNIE ERNAUX

Juiz de Fora

2025

Débora Rodrigues Mendes Pereira

A ESTÉTICA DA MORTE EM *O QUARTO FECHADO*, DE LYA LUFT E *L'AUTRE FILLE*, DE ANNIE ERNAUX

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Professora orientadora: Profa. Dra. Júlia Simone Ferreira

Juiz de Fora

2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rodrigues Mendes Pereira, Débora.
A estética da morte em *O quarto fechado*, de Lya Luft e *L'autre fille*,
de Annie Ernaux / Débora Rodrigues Mendes Pereira. -- 2025.
115 f. : il.

Orientadora: Júlia Simone Ferreira

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz
de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em
Estudos Literários, 2025.

1. Estética da Morte. 2. Luto. 3. Memória. 4. Lya Luft. 5. Annie
Ernaux. I. Simone Ferreira, Júlia , orient. II. Título.

Débora Rodrigues Mendes Pereira

A estética da morte em *O quarto Fechado*, de Lya Luft e *L'autre fille*, de Annie Ernaux

Dissertação apresentada
ao Programa de Pós-
Graduação em Letras:
Estudos Literários da
Universidade Federal de
Juiz de Fora como
requisito parcial à
obtenção do título de
Mestra em Letras. Área de
concentração: Teorias da
Literatura e
Representações Culturais.

Aprovada em 10 de novembro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Júlia Simone Ferreira - Orientadora

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Laura Barbosa Campos

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 08/10/2025.



Documento assinado eletronicamente por **Julia Simone Ferreira, Professor(a)**, em 10/11/2025, às 10:36, 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 **Alexandre Graca Faria, Professor(a)**, em 10/11/2025, às 14:27, 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 **LAURA BARBOSA CAMPOS, Usuário Externo**, em 11/11/2025, às 15:21, 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 Portal do SEI-UFG (www2.ufg.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2672639** e o código CRC **FF22B9B3**.



Documento assinado digitalmente
DEBORA RODRIGUES MENDES PEREIRA
Data: 23/01/2026 16:39:44-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Para que eu sempre me lembre de que é possível contemplar a morte
sem medo.

Ao meu amado pai, Gilberto.

AGRADECIMENTOS

A Deus, fonte do fôlego de vida e origem de todas as coisas criadas e estabelecidas. Em Sua fidelidade encontrei sustento; em Seu amor, sentido; e em Sua misericórdia, força para seguir cada passo desta jornada.

Aos meus pais, Vânia e Gilberto (em memória), pelo amor incondicional, por cada gesto de renúncia e pela paciência com meus processos. Vocês são e sempre serão os maiores exemplos de coragem, força e entrega que carrego comigo.

Ao meu amado Kevin, companheiro de todos os tempos e estações. Agradeço por ser mais que suporte, base; por sempre me lembrar, com ternura, o motivo pelo qual devo prosseguir. Sua presença é farol em meio à travessia; é abrigo onde a vida se torna mais leve, plena e cheia de aventuras.

Aos meus familiares, Adriana, Gino, Jenifer, Valdeir e Maria Eduarda, por todo o apoio, amor e incentivo constantes. A presença de vocês foi um amparo silencioso e firme ao longo desta jornada.

À minha orientadora, Júlia, pelas leituras atentas, pela orientação generosa e pela condução segura no desenvolvimento deste estudo. Sua sensibilidade e rigor acadêmico deixaram marcas profundas neste trabalho e em minha formação.

À professora Juliette Vion-Dury, pelo profissionalismo e pela partilha de saberes que ultrapassa fronteiras. Agradeço pela escuta atenta, pelo olhar sensível e por mostrar que ser pesquisadora é navegar pela dúvida, seguir com coragem e cultivar o desejo genuíno de decifrar os mistérios do mundo.

Aos meus amigos, pela amizade sincera e leal, pelas palavras que semearam coragem nos dias mais difíceis e pela leveza que trouxe equilíbrio durante a caminhada. Cada riso compartilhado, cada gesto de apoio e cada carinho expresso me sustentaram. Vocês são parte de mim, como raízes que fortalecem e nutrem.

Aos professores que, ao longo da minha trajetória, construíram e cultivaram conhecimentos com generosidade, contribuindo de forma significativa para o meu florescimento intelectual e científico.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio e fomento à pesquisa, que possibilitaram a realização deste trabalho e uma experiência transformadora de intercâmbio acadêmico, momento de grande crescimento pessoal, cultural e científico.

Por fim, a todos que, de alguma forma, cruzaram meu caminho e marcaram minha história direta ou indiretamente, expresso aqui minha mais profunda gratidão.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo investigar as formas de representação da morte nas obras *O quarto fechado* (2014), de Lya Luft, e *L'autre fille* (2011), de Annie Ernaux, propondo o conceito de uma “estética da morte” como chave de leitura. Parte-se do pressuposto de que a morte, além de fato biológico, é uma construção simbólica e histórica que atravessa a linguagem literária, organizando as subjetividades e constituindo-se como força estética. O estudo adota uma metodologia hermenêutico-comparativa, sustentada pelos aportes de Mikhail Bakhtin, Michel Guiomar, Gaston Bachelard, Maurice Blanchot, Julia Kristeva e Philippe Ariès, entre outros, para compreender a morte como elemento estruturante da narrativa. As análises se apoiam também nos princípios da Estética da Recepção (Jauss e Iser), valorizando o papel do leitor na apreensão dos sentidos estéticos. Em *O quarto fechado*, de Lya Luft, a morte atravessa o cotidiano da protagonista Renata, cuja trajetória é marcada por sucessivas perdas dentre elas familiares, afetivas e simbólicas. O espaço doméstico, os objetos e as lembranças funcionam como extensões do corpo e revelam a presença espectral da ausência. A linguagem fragmentada e introspectiva da autora produz uma atmosfera de luto e melancolia, na qual a morte é personificada e atua como agente de transformação da personagem e da narrativa. Já em *L'autre fille*, de Annie Ernaux, a morte da irmã anterior à narradora desencadeia uma escrita epistolar que se volta ao indizível. A autora articula memória, imaginação e fotografia para reconstruir uma identidade marcada pela ausência e pela culpa. A escrita, nesse contexto, assume função performativa: falar com a irmã morta é também reinscrever-se simbolicamente no lugar do vivido. A linguagem rarefeita, o silêncio e as lacunas configuram uma poética da finitude e da alteridade. A comparação entre Ernaux e Luft revela que ambas as escritoras convergem na criação de uma estética que transforma a morte em matéria de linguagem. A finitude se manifesta como tema e como forma na fragmentação, na suspensão temporal e no silêncio. Em ambas, a morte é experiência de reconfiguração do eu, atravessada por memória, perda e resistência. Conclui-se que a “estética da morte”, nas duas obras, ultrapassa a representação do fim da vida; ela instaura um modo de escrita que dá voz ao indizível, transforma o luto em criação e a ausência em presença literária.

Palavras-chave: estética da morte; memória; luto; Annie Ernaux; Lya Luft.

RÉSUMÉ

Le présent travail a pour objectif d'étudier les formes de représentation de la mort dans les œuvres *O quarto fechado* (2014), de Lya Luft, et *L'autre fille* (2011), d'Annie Ernaux, en proposant le concept d'« esthétique de la mort » comme clé de lecture. Il part de l'hypothèse que la mort, au-delà d'un fait biologique, est une construction symbolique et historique qui traverse le langage littéraire, organise les subjectivités et se constitue en force esthétique. L'étude adopte une méthodologie herméneutique et comparative, soutenue par les apports de Mikhail Bakhtin, Michel Guiomar, Gaston Bachelard, Maurice Blanchot, Julia Kristeva et Philippe Ariès, entre autres, afin de comprendre la mort comme élément structurant de la narration. Les analyses s'appuient également sur les principes de l'Esthétique de la réception (Jauss et Iser), valorisant le rôle du lecteur dans l'appréhension des sens esthétiques. Dans *O quarto fechado*, de Lya Luft, la mort traverse le quotidien de la protagoniste Renata, dont le parcours est marqué par des pertes successives, qu'elles soient familiales, affectives ou symboliques. L'espace domestique, les objets et les souvenirs fonctionnent comme des extensions du corps et révèlent la présence spectrale de l'absence. Le langage fragmenté et introspectif de l'auteure produit une atmosphère de deuil et de mélancolie, où la mort est personnifiée et agit comme un agent de transformation du personnage et de la narration. Dans *L'autre fille*, d'Annie Ernaux, la mort de la sœur aînée de la narratrice déclenche une écriture épistolaire tournée vers l'indicible. L'auteure articule mémoire, imagination et photographie pour reconstruire une identité marquée par l'absence et la culpabilité. L'écriture, dans ce contexte, assume une fonction performative : parler à la sœur morte revient également à se réinscrire symboliquement dans le vécu. Le langage épuré, le silence et les lacunes configurent une poétique de la finitude et de l'altérité. La comparaison entre Ernaux et Luft révèle comment, dans des contextes culturels distincts (France et Brésil), les deux auteures convergent dans la création d'une esthétique qui transforme la mort en matière de langage. La finitude se manifeste non seulement comme thème, mais aussi comme forme à travers la fragmentation, la suspension temporelle et le silence. Dans les deux cas, la mort constitue une expérience de reconfiguration du moi, traversée par la mémoire, la perte et la résistance. Il en conclut que « l'esthétique de la mort », dans ces deux œuvres, dépasse la simple représentation de la fin de la vie ; elle instaure un mode d'écriture qui donne voix à l'indicible, transforme le deuil en création et l'absence en présence littéraire.

Mots-clés : esthétique de la mort ; mémoire ; deuil ; Annie Ernaux ; Lya Luft.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS	14
2.1 AMPLITUDE CONCEITUAL DA MORTE.....	15
2.2 O CONCEITO DE ESTÉTICA	20
2.3 POR UMA ESTÉTICA DA MORTE	24
3 AS ESCRITAS DE LYA LUFT E ANNIE ERNAUX SOB O SINAL DA MORTE	30
3.1 NARRAR A PARTIR DA MORTE: PANORAMA DE O QUARTO FECHADO	34
3.2 EVOCAR O INEXISTENTE: PANORAMA DE L'AUTRE FILLE.....	51
4 IMPRESSÕES ESTÉTICAS DA MORTE	54
4.1. CORPO, CASA E QUADRO: A MORTE NA DIMENSÃO FÍSICA EM <i>O QUARTO FECHADO</i>	55
4.2 A MELANCOLIA, O LUTO E A NOSTALGIA: A MORTE E SUA DIMENSÃO SIMBÓLICA EM <i>O QUARTO FECHADO</i>	61
4.3 TÂNATOS, O DUPLO E O MACABRO: A MORTE PERSONIFICADA EM <i>O QUARTO FECHADO</i>	72
4.4 A MEMÓRIA E A IMAGINAÇÃO: O SIMBÓLICO EM <i>L'AUTRE FILLE</i>	83
4.5 A FOTOGRAFIA E O TÚMULO: A MATERIALIDADE DA MORTE EM <i>L'AUTRE FILLE</i>	92
4.6 NEGAR PARA DIZER: A LINGUAGEM DO INDIZÍVEL EM <i>L'AUTRE FILLE</i>	96
4.7 APROXIMAÇÕES ENTRE ERNAUX E LUFT: A MORTE COMO AGENTE DE RECONFIGURAÇÃO DA SUBJETIVIDADE	99
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS	109

1 INTRODUÇÃO

A existência humana se configura, inegavelmente, como uma contínua busca por significados, especialmente diante da finitude. A morte, nesse sentido, apresenta-se como um dos temas mais inquietantes e persistentes na história do pensamento humano, sendo alvo de curiosidade, desejo de compreensão e elaboração simbólica por parte de diversos campos do saber. Pensá-la teoricamente exige reconhecer a complexidade que a envolve, o que demanda múltiplos caminhos analíticos capazes de sustentar um recorte epistemológico sensível à sua natureza subjetiva.

Na perspectiva da História das Mentalidades — vertente historiográfica que valoriza os micros acontecimentos e as experiências cotidianas como fontes legítimas de análise — a arte, em suas mais diversas manifestações, constitui um acervo privilegiado de registros sobre a morte. Por meio das obras artísticas, torna-se possível observar como diferentes sociedades e sujeitos em distintos momentos históricos enfrentaram e significaram a experiência da perda e os rituais que a acompanham.

Desse modo, a morte, enquanto fenômeno compartilhado por todos os seres humanos conscientes de sua condição finita, revela-se como um elemento cultural universal. Os vivos, ao elaborarem a morte de um membro da comunidade, também refletem sobre o papel social do ausente e produzem sentidos acerca da própria existência. Nesse contexto, campos como a filosofia, a antropologia, a psicologia e, particularmente, a literatura, oferecem um arcabouço teórico e simbólico sobre como a humanidade representou e ressignificou a morte ao longo dos séculos. A literatura, nesse panorama, destaca-se como um território fecundo para o exame dessas representações.

Clássicos como *Teogonia* (1995), de Hesíodo, e *Hamlet* (2020), de William Shakespeare, assim como obras mais contemporâneas, como *As intermitências da morte* (2014), de José Saramago, e *As parceiras* (2014), de Lya Luft, evidenciam a centralidade da morte nas narrativas ficcionais, assumindo por vezes o papel de protagonista ou de força motriz da trama (Trindade, 2012; Camargo, 2022). Em *Diário de luto*, de Roland Barthes, a experiência da morte é registrada em uma escrita fragmentária e íntima, que tenta simbolizar o vazio deixado pela perda por meio de uma linguagem hesitante e descontínua.

Diante dessas múltiplas possibilidades de abordagem, torna-se evidente a inviabilidade de se reduzir a morte a um conceito único e estanque. Cada sujeito, inserido em uma conjuntura sociocultural singular, elabora formas distintas de pensar, sofrer e representar a

finitude. A morte, quando irrompe no cotidiano, afeta a constituição dos sujeitos e imprime suas marcas na linguagem. Silenciada, ocultada ou interditada, ela ganha ainda mais potência enquanto força estrutural que opera subterraneamente na literatura.

Este trabalho tem como objetivo investigar as formas de representação da morte nas obras *L'autre fille* (2023), de Annie Ernaux, e *O quarto fechado* (2014), de Lya Luft. A pesquisa parte do pressuposto de que a morte é, ao mesmo tempo, uma estrutura ontológica - enquanto condição essencial da existência humana - e um signo cultural e histórico, que constrói e reflete sentidos a partir de seu contexto. Assim, busca-se compreender como a elaboração simbólica e temática da morte organiza-se nos textos, tanto como elemento constitutivo da linguagem quanto como dispositivo de subjetivação.

Premiada com o Nobel de Literatura em 2022, a escritora francesa Annie Ernaux (1940-) consolidou-se nos estudos literários por meio de uma escrita autobiográfica que se define como “escrita de si”, caracterizada por um constante movimento de abertura ao outro. Em suas obras, Ernaux propõe uma identidade que transcende o sujeito individual e se ancora em uma experiência coletiva, recorrendo à memória, a documentos, e à imagem fotográfica como recursos que tensionam os limites do autobiográfico e do ficcional.

Em *L'autre fille*, publicado originalmente em 2011, Ernaux retoma, por meio de uma carta jamais enviada, a morte de sua irmã Ginette, falecida em 1938, dois anos antes de seu nascimento. A obra inaugura a coleção *Les Affranchis*, idealizada por Claire Debru, cuja proposta consiste em: “Escreva a carta que nunca escreveu”. Essa configuração epistolar autoriza Ernaux a experimentar uma escrita mais livre e densa, na qual ficção e memória se entrelaçam. O texto, estruturado em fragmentos, articula imagens imprecisas, lacunas e divagações imaginativas, ressignificando a ausência da irmã e simultaneamente (re)construindo aspectos de sua própria subjetividade.

A escrita assume, assim, um caráter performativo: ao endereçar a palavra à irmã morta, Ernaux preenche simbolicamente um vazio instituído pela morte. Nesse gesto, a autora cria um espaço literário de experimentação da alteridade e da reconstrução do eu em relação a um outro.

Em contraponto, a obra de Lya Luft (1938–2021) apresenta um projeto literário voltado à exploração das inquietações existenciais e das complexidades da condição feminina. Em *O quarto fechado*, a protagonista Renata transita por experiências traumáticas. A morte dos pais, de um filho, o fim de um casamento e a ruptura com a arte, que culminam na perda irreparável do irmão gêmeo da filha. A narrativa se abre com uma cena de velório,

instaurando, desde o início, um território simbólico onde a presença da morte é contínua e estrutural.

Os espaços físicos (a casa, a fazenda, os objetos, os quadros) se transformam em cenários sensíveis nos quais a morte se infiltra como presença silenciosa. A tessitura narrativa, nesse sentido, articula-se a partir de elementos visuais e afetivos que evocam a ausência. É nesse ambiente estético que a narrativa de Luft ressignifica o cotidiano através da morte que, mais do que tema, torna-se força formadora da linguagem literária.

A perspectiva bakhtiniana (1997), segundo a qual forma e conteúdo são indissociáveis no discurso estético, orienta a leitura das obras de Ernaux e Luft. A morte, nesse caso, não se manifesta apenas como tópico temático, mas também como força organizadora da linguagem, marcando silêncios, fragmentações, ritmos rarefeitos e imagens elusivas. Assim, ambas as autoras produzem uma poética da finitude, instaurando uma linguagem espectral, suspensa e fragmentária, que performa a ausência e a transforma em matéria de criação estética.

A partir de uma abordagem hermenêutico-interpretativa e teórico-comparativa, esta pesquisa propõe investigar como as obras *L'autre fille* e *O quarto fechado* articulam uma estética da morte. Os objetivos específicos incluem: (i) identificar as categorias estéticas vinculadas à representação da morte nas obras; (ii) relacionar tais categorias aos aportes teóricos propostos; e (iii) realizar uma análise comparativa que evidencie as consonâncias e dissonâncias estéticas entre os textos.

Interroga-se, assim, de que maneira a morte, nas obras em questão, atua simultaneamente como dispositivo de subjetivação e como princípio estruturante da forma literária. Em que medida essa presença se inscreve nos níveis narrativos, nas vozes das personagens, nas imagens evocadas e nas escolhas estilísticas que tensionam memória, silêncio e identidade? A proposta é, portanto, investigar como a morte ultrapassa o plano temático e incide na arquitetura textual e nas estratégias formais das narrativas.

O trabalho organiza-se em cinco capítulos. O primeiro é dedicado a introdução, em seguida, o segundo capítulo denominado “Pressupostos teóricos”, apresenta abordagens teóricas consolidadas, como as de Philippe Ariès (*L'homme devant la mort*, 1977), que traça uma genealogia das atitudes humanas frente à morte, e de Alessandra Fernandes (2005), que analisa a influência do romantismo europeu sobre a poesia brasileira e sua associação entre morte, amor e erotismo.

Na subseção “O conceito de estética”, explora-se, com apoio de autores como Baumgarten (1993), Trotta (2021) e Compagnon (1999), os vínculos entre o termo estética e a literatura, sustentando um dos pilares metodológicos do estudo: a valorização do percurso

autor-texto-leitor. Destaca-se, ainda, na seção “Por uma estética da morte” a contribuição de Michel Guiomar (1967) (*Principes d'une esthétique de la mort*), que propõe uma categorização poética da morte como elemento do além, fundamentando teoricamente as análises subsequentes.

O Capítulo 3 “As escritas de Lya Luft e Annie Ernaux sob o sinal da morte” é dedicado a apresentação das autoras, Annie Ernaux e Lya Luft. Nele, explorou-se as particularidades de suas trajetórias literárias, bem como as especificidades que caracterizam suas escritas. Em seguida, traça-se um panorama geral das obras selecionadas, *L'Autre Fille* e *O Quarto Fechado*, com o objetivo de contextualizar os enredos e antecipar os modos pelos quais a morte se inscreve nas narrativas.

O quarto capítulo “Impressões estéticas da morte” tem como foco a exposição das impressões mortuárias apreendidas nas obras *O Quarto Fechado* e *L'Autre Fille*, em diálogo com uma análise crítica dos textos. Três dimensões de representação da morte são consideradas: a física, a simbólica e aquela que se manifesta no nível da linguagem (ou da narrativa). No romance de Luft, com base em Guiomar (1967) e Bachelard (1957), investigou-se os espaços físicos em sua relação com o palco simbólico da ausência. A mesma categoria, aplicada à obra de Ernaux, é aprofundada com o auxílio das reflexões de Barthes (1980), sobretudo no que diz respeito à fotografia como vestígio do desaparecimento e como representação dos espaços de morte.

A dimensão simbólica contempla categorias como, melancolia, nostalgia, luto e memória, amparando-se em autores como Kovács (1992), Frambach (2010), Kristeva (1989), Freud (1920; 2013) e Ricoeur (2007). Por fim, analisa-se a personificação da morte na obra de Luft, em que a morte adquire agência narrativa, e a negatividade da linguagem na obra de Ernaux – com base nas reflexões de Maurice Blanchot (*L'espace littéraire*, 1955), que concebe a escrita como atravessada pela experiência do “poder-morrer”.

Na última subseção, intitulada “Aproximações entre Ernaux e Luft: a morte como agente de reconfiguração da subjetividade”, propõe-se, à luz das contribuições de Foucault (2010) sobre os processos de constituição do sujeito, um diálogo entre as obras das autoras, evidenciando como ambas constroem uma estética da morte que opera como experiência crítica, um ponto de ruptura que impulsiona a (re)configuração da subjetividade. Por fim, apresentamos, no capítulo cinco, as considerações finais.

É possível dizer desde já que a comparação entre *O quarto fechado* e *L'autre fille* revela-se pertinente por ambas as obras explorarem, a partir de perspectivas autobiográficas e intimistas, os efeitos da morte e do silêncio no processo de subjetivação feminina. Apesar de

situadas em contextos culturais distintos (a literatura brasileira e a francesa), as narrativas compartilham uma preocupação estética e existencial com a ausência, a memória e o não-dito, articulando experiências de perda que atravessam o corpo, a linguagem e a estrutura narrativa. Ao tensionarem a fronteira entre o vivido e o narrado, as duas autoras criam espaços discursivos marcados pela fragmentação, pelo apagamento e pela tentativa de significar o indizível. Assim, o cotejo entre essas obras permite compreender como a estética da morte se manifesta em registros formais e simbólicos diversos, ao mesmo tempo em que evidencia uma poética da finitude profundamente ancorada nas experiências subjetivas das narradoras.

Em síntese, este estudo propõe uma reflexão sobre os traços estéticos que configuram a presença da morte nas obras analisadas, considerando seus desdobramentos formais, simbólicos e subjetivos. Ao observar as escolhas narrativas em *O quarto fechado* e *L'autre fille*, buscou-se demonstrar como ambas as autoras articulam uma estética da morte que se inscreve nas tensões entre ausência, luto, memória e silêncio, apresentando-a enquanto força constitutiva da literatura.

2 PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

A morte atravessa diferentes manifestações artísticas, seja como tema central, seja nas marcas que deixa no corpo, na memória e na linguagem. Falar em uma estética da morte é reconhecer um modo particular de configurar a finitude como presença — uma presença que atravessa o tempo, o espaço e o discurso. Na literatura, essa estética se manifesta por meio de escolhas formais que elaboram atmosferas melancólicas ou espetrais, insistem em silêncios e apagamentos, fragmentam a narrativa e utilizam imagens que evocam a ausência, o corpo desaparecido, o tempo suspenso e a decomposição simbólica da matéria narrada ou descrita.

É relevante destacar que este trabalho se fundamenta nas contribuições teóricas de Bakhtin (1997), para quem forma e conteúdo são inseparáveis. Em consonância com esse pensamento, rejeita-se qualquer leitura que trate a forma como simples revestimento estético de uma ideia prévia. Para o autor, o conteúdo só existe em condições concretas de enunciação, e se realiza necessariamente por meio da forma.

Essa perspectiva é fundamental para a análise da estética da morte, uma vez que suas representações não se limitam ao que é dito, mas ao modo como se diz. Em *O quarto fechado* e *L'autre fille*, a morte não se apresenta apenas como tema, mas é performada pelas próprias escolhas formais que tensionam o discurso. O ritmo rarefeito, as lacunas narrativas, a fragmentação temporal e a ênfase no silêncio não são recursos ornamentais, mas elementos estruturantes da experiência estética do morrer. Trata-se de uma linguagem que se curva sobre o limite: que tenta significar o indizível e tornar presente o que é ausência. Assim, a morte não habita o conteúdo de forma passiva, ela atravessa a estrutura das obras, moldando-as e instaurando um regime de significação no qual forma e conteúdo se entrelaçam na construção de uma poética da finitude.

Sendo assim, o presente capítulo tem como objetivo oferecer o suporte conceitual necessário à compreensão dos fundamentos teóricos que sustentam a pesquisa. Diante da complexidade do fenômeno analisado, foram mobilizadas diversas abordagens teóricas, com o intuito de explorar suas dimensões cultural e simbólica no contexto literário. Ao construir este referencial, a partir de perspectivas filosóficas, históricas e artísticas, busca-se esclarecer os caminhos que orientarão as análises literárias subsequentes, permitindo a delimitação do recorte aplicado a um conceito amplamente debatido.

Nesse contexto, propõe-se, a seguir, um aprofundamento teórico dos conceitos centrais que orientam esta investigação.

2.1 AMPLITUDE CONCEITUAL DA MORTE

Dos filósofos na Grécia antiga, à filosofia pensada a partir do século XIX, vê-se que a concepção da morte perpassa sempre a ordem do desconhecido, do temerário e do indizível, afinal, refletir sobre a finitude desperta nos seres humanos inquietações múltiplas que por vezes culminam em um desejo de vitória sobre o fim; em outras palavras, uma busca incessante pela imortalidade.

Para o existencialismo moderno, a morte é um elemento central da existência que não se restringe apenas a um evento biológico inevitável, mas, enquanto experiência vivida e interpretada culturalmente, é carregada de sentidos, atravessada por discursos e práticas sociais. Nessa esteira filosófica, a ideia proposta é de que o ser humano - mediante a urgência e o desespero da finitude - é responsável por dar sentido à sua própria existência e por isso é desafiado a viver de maneira mais autêntica, livre e significativa. Verifica-se, portanto, que a morte dispõe de um caráter universal, pois compõe essencialmente o desenvolvimento humano (Kovács, 1992).

O historiador francês Philippe Ariès (1914-1984), nas obras *Essais sur l'histoire de la mort en Occident* (1975), *L'homme devant la mort* (1977), *Images de l'homme devant la mort* (1983), apresenta ampla e profundamente a perspectiva histórico-ocidental do termo. Seguindo a proposta metodológica da chamada ‘História das mentalidades’, o autor dá continuidade ao movimento de pesquisa historiográfica que é fruto de uma mudança paradigmática, gerada a partir das contribuições do pensamento de Michel Foucault (1926-1984), somadas ao trabalho já desenvolvido pela *École des Annales*, desde 1929, no campo da historiografia. A máxima assumida por esses teóricos é a de valorização dos pequenos acontecimentos, dos relatos orais, arquivos familiares, eventos do cotidiano, registros não institucionais da arte, como fontes genuínas de análise e de pesquisa científica sobre o comportamento social diante dos mais variados temas, sempre com o intuito de ressaltar a importância da micro-história para a compreensão da história geral (Ferreira, 2014).

Ariès (1977), então, tece reflexões orientadas por um corpus documental variado: fontes literárias, litúrgicas, testamentárias, epigráficas e especialmente iconográficas, a partir das quais o autor discorre acerca de como a morte era compreendida e expressa desde a primeira idade média, até o século XX. O fio condutor de sua análise concentra-se na relação existente entre a atitude do homem ocidental face à morte e a consciência de si mesmo, do seu grau de ser; objetivamente: de sua singularidade individual.

O autor conclui que no decorrer da história ocidental, é possível identificar uma transformação significativa na forma como a sociedade encara a morte, e consequentemente o luto. Por muito tempo ela foi entendida como uma experiência coletiva, vivida integralmente em sociedade, cujo papel era essencial no processo de ritualização e de ressignificação da perda. Entretanto, paulatinamente, com os impactos causados pela modernidade, pela individualização e secularização, constata-se o declínio da participação comunitária. Ariès questiona:

Mas como explicar a demissão da comunidade? Mais ainda, como ela veio a inverter seu papel e a proibir o luto que tinha a missão de fazer respeitar até o século XX? É que ela se sentia cada vez menos envolvida na morte de um de seus membros. Primeiro porque não achava mais necessário se defender contra uma natureza selvagem agora abolida, humanizada de uma vez por todas pelo progresso das técnicas, médicas em particular. Além disso, ela não tinha mais um senso de solidariedade suficiente, ela tinha de fato abandonado a responsabilidade e a iniciativa de organizar a vida coletiva; no sentido antigo da palavra, ela não existia mais, substituída por um imenso aglomerado de indivíduos atomizados (Ariès, 1977, p. 523, tradução nossa).¹

Assim, a morte como experiência abandonada pela comunidade, passa a ser determinada pelo sentimento de privacidade, uma vez que a sociedade, compreendida como uma aglomeração de indivíduos sem rosto, não solidários, deixa de se responsabilizar por eventos que agora estão restringidos à dimensão do ‘eu’. A morte é completamente internalizada pelos indivíduos, experienciada de maneira discreta e contemplada como uma abstração; um tabu (Ariès, 1977).

Sendo assim, faz-se necessário reconhecê-la como uma:

[...] questão histórica – envolta numa teia de práticas localizadas no tempo e no lugar. É temerário pensá-la de outra forma que não seja a partir do prisma cultural. Dito de outro modo, parece-nos premente associar morte à cultura. A morte, então, com toda a sua ritualística e seu significado, apresenta-se como signo cultural e, portanto, histórico (Ferreira, 2014, p. 11).

Ao ser compreendida como um signo cultural e histórico, a morte revela-se um dispositivo simbólico que afeta diretamente a constituição identitária dos sujeitos. Seja pela

¹ Mais comment expliquer la démission de la communauté ? Bien plus, comment en est-elle venue à renverser son rôle et à interdire le deuil qu'elle avait mission de faire respecter jusqu'au XXe siècle ? C'est qu'elle se sentait de moins en moins impliquée dans la mort d'un de ses membres. D'abord parce qu'elle ne pensait plus nécessaire de se défendre contre une nature sauvage désormais abolie, humanisée une fois pour toutes par le progrès des techniques, médicales en particulier. Ensuite, elle n'avait plus un sens de solidarité suffisant, elle avait en effet abandonné la responsabilité et l'initiative de l'organisation de la vie collective; au sens ancien du terme, elle n'existe plus, remplacée par un immense agglomérat d'individus atomisés.

perda do outro, pela vivência do luto ou pela antecipação da própria finitude, a morte provoca desestabilizações que geram novos significados, exigindo reelaboração de papéis sociais, valores pessoais e narrativas existenciais. Assim, ela atua como um mecanismo de redefinição identitária, mediado historicamente por ritos, discursos e práticas culturais.

Logo, enquanto assunto comum a todos os seres humanos conscientes de sua finitude, a morte apresenta-se como um componente global, no qual os vivos e suas expressões culturais propõem-se a pensar e discutir em relação ao fim de sua própria existência, ou sobre a perda de um membro de sua comunidade, bem como de seu papel social (Muniz, 2006). A morte “[...] se trata, antes de tudo, de um fato cultural: é, aliás, a sociedade que decide oficialmente sobre sua realização, não sem notáveis variações nos critérios. [...] Pode-se dizer que a morte mudou, ainda está mudando” (Picard, 1995, p. 4, tradução nossa).²

Seguindo a proposta de internalizar a morte, de acomodá-la no âmbito privado, para Kastenbaum e Aisenberg (1983) o ser humano lida com duas ideias relacionadas à morte: a morte do outro e morte de si mesmo. A primeira (e única forma de contemplação do fenômeno) pode ser entendida de forma literal - morte biológica de um outro indivíduo próximo -, ou de forma metafórica - como o término de relações, i.e. uma separação (Tardeli; Peres, 2017). Segundo Ariès (1975, p. 46) “[...] a morte romântica, retórica, é primeiramente, a morte do outro; o outro cuja saudade e lembrança inspiram nos séculos XIX e no XX, o novo culto dos túmulos e dos cemitérios”.

A obra de arte, sobretudo a obra literária, sendo um artefato cultural, apresenta-se como um importante objeto de estudo propício para observação e análise das múltiplas compreensões sobre a morte, uma vez que o texto literário é capaz de “[...] registrar as visões de determinada época sobre determinado assunto, levando-se em conta que o escritor é parte integrante de uma sociedade e que escreve segundo sua época” (Fernandes, 2005, p. 12). Na ficção, é possível constatar compreensões da morte de si e do outro, além de inúmeras personificações da morte próprias do além-vida, ou seja, de sua dimensão fantástica. A tanatografia, por exemplo, é definida como uma escrita de morte. *Thanatos* - do grego *morte* - e *graphein* - *escrita* -, tem, nesse conjunto de estudos, o enfoque em narrativas de morte em que

[...] defuntos e fantasmas aparecem se comunicando, escrevendo, em condição autoral. Existe toda uma tipologia: mortos conversando entre eles;

² [...] s'agit avant tout d'un fait culturel: c'est bien d'ailleurs la société qui décide officiellement de son accomplissement non sans variations notables quant aux critères. [...] peut-on dire que la mort a changé, change encore.

retornantes querendo conversar com os vivos; defuntos escrevendo para personagens vivos e leitores; vivos evocando defuntos para o diálogo e/ou para outras formas de relação humana (Júnior, 2014, p. 1).

Dessa forma, comprehende-se que o domínio literário possibilita múltiplas abordagens em que as escolhas técnicas de escrita, seja na prosa ou na poesia, constroem um efeito específico do âmbito mortuário. Segundo Júnior (2014), na *Divina Comédia* de Dante Alighieri (1265-1321), por exemplo, encontram-se muitas representações diretas e explicitamente conectadas ao cristianismo e aos poetas latinos. Toda a construção do escritor italiano sobre o Inferno, Limbo, Purgatório e Céu é dotada de vocabulários, símbolos e insinuações que figuram um contorno específico da morte.

Em outros exemplos como Liev Tolstói (1828-1910), é possível observar uma descrição da morte a partir de uma experiência interior, individual, diferentemente de Dostoiévski (1821-1881), cuja opção é sempre por uma “[...] morte assistida, narrada e comentada pelo outro”. Enquanto no primeiro a morte é “silenciadora, conclusiva”, no segundo “ela nada conclui, ela convida às versões que cada pessoa viva pode elaborar e recontar” (Junior, 2014, p. 3).

Em *O Quarto Fechado* e *L'autre fille*, pode-se observar uma aproximação entre Luft e Ernaux e a perspectiva dostoievskiana, na medida em que a experiência da morte não é vivida diretamente pelas protagonistas, mas narrada, dita, reconstruída pela linguagem. Em ambas as obras, a morte do outro se impõe como uma ausência marcante, que atravessa as personagens de forma simbólica. Elas não enfrentam a morte de maneira imediata, mas a observam à distância, física e afetiva, vivenciando suas consequências por meio das perdas que carregam e dos silêncios que permeiam suas histórias.

É importante ressaltar que essa vivência simbólica da morte, presente nas obras de Luft e Ernaux, dialoga com a compreensão romântica do tema. Assim como no Romantismo, a morte surge como um meio de libertação das personagens diante de um mundo marcado por amores irrealizáveis, idealizações e incompREENsões. Percebe-se o entrelaçamento da morte com temas como o amor, a beleza e o erotismo, manifestado por meio de impressões mórbidas que evocam o encontro simbólico entre as figuras greco-romanas de Tântalo e Eros (Fernandes, 2005). A morte, nesse momento, deixa de ser temida e se torna desejada. É vista com certo encanto, sob um aspecto erótico-macabro, o qual “[...] por sublimá-la, por apreciá-la, na verdade recusa a ideia de seu tradicional retrato - de ser algo feio, podre, indesejável” (Fernandes, 2005, p. 26).

A obra de Praz (1996) oferece uma análise fundamental das representações da morte no imaginário romântico, explorando uma série de correspondências simbólicas recorrentes, como aquelas entre beleza e morte, mulher e morte, com ênfase nas figuras femininas fatais, cuja presença está inevitavelmente associada ao fim trágico.

Sobre a primeira correspondência, Fernandes (2005) elucida que a ideia de beleza da morte insurge das transformações vistas no conceito de “belo” ao longo do século romântico, de maneira a abarcar a degradação da morte como uma certa tendência de ‘beleza do horrível’ cuja estética “[...] consistia na associação entre quaisquer impressões tradicionalmente associadas ao belo, como prazer, amor, beleza, vida, bondade, e entre impressões relacionadas à ideia do horrível, como dor, morte, vício, crueldade” (Fernandes, 2005, p. 26).

A estética da morte no Romantismo se manifesta na construção de personagens marcadas por um espírito melancólico e insatisfeito, que, tomados por um tédio existencial, buscam constantemente novas formas de sentir e existir. A vivência romântica parece direcionada à intensificação da experiência, mesmo que esta se dê por meio do sofrimento. Nessa perspectiva, a morte é ressignificada: ela deixa de ser apenas um fim temido e passa a ser encarada como uma extensão da vida, uma forma intensa e desconhecida de experimentar o novo, quase como se fosse redescoberta como possibilidade estética e existencial.

Diante do exposto, assume-se que a literatura cumpre um papel essencial na representação das múltiplas facetas da morte ao longo da história. No entanto, para que tais manifestações possam ser plenamente compreendidas e analisadas, é imprescindível lançar um olhar atento para os fundamentos teóricos que sustentam essas expressões, i.e., refletir sobre o que é estética e como ela opera na construção do texto literário.

2.2 O CONCEITO DE ESTÉTICA

Em primeiro lugar, é importante salientar que as teorias a serem expostas nesta seção funcionam como ponto de partida para compreender a leitura como um processo de comunicação dinâmico, dotado de vozes que se sobrepõem e se revezam entre a do autor, do texto e do leitor. Sendo assim, o que se pretende denominar *estética da morte* é fruto das impressões captadas em nosso percurso de interpretação e apreciação das obras *O quarto fechado* e *L'autre fille*. Para isso, é fundamental compreender as origens do termo *estética* e como ele se relaciona com o campo da literatura.

A palavra possui sua origem etimológica no grego *aisthesis*, traduzida como “sensação, percepção dos sentidos, capacidade de perceber” (Trotta, 2021, p. 2). O filósofo alemão Alexander G. Baumgarten (1714-1762), na sua obra *Meditações filosóficas sobre alguns tópicos referentes à essência do poema* (1735), introduz o termo no domínio filosófico, esclarecendo que as

[...] coisas inteligíveis devem, portanto, ser conhecidas através da faculdade do conhecimento superior, e se constituem em objetos da Lógica; as coisas sensíveis são objetos da ciência estética (epistemé aisthetiké), ou então, da ESTÉTICA” (Baumgarten, 1993, p. 53).

Para Baumgarten, a *lógica* diz respeito ao campo filosófico que se ocupa de examinar as faculdades do pensamento e do raciocínio, enquanto a *estética* objetiva a reflexão e estudo dos elementos sensíveis que influenciam as sensações e percepções de natureza artísticas (Trotta, 2021). Esse tema ganha ainda maior destaque mediante a publicação do texto *Estética* (1750-1758), no qual Baumgarten (1993) estabelece que “a Estética (como teoria das artes liberais, como gnosiologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogon da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo” (Idem, p. 95), e busca

[...] refletir ou investigar o belo artístico do ponto de vista crítico, sendo a examinação consciente e imparcial do belo em si e sua consequência direta com o belo nas artes de um modo geral. O fim pretendido da Estética, segundo Baumgarten, “é a perfeição do conhecimento sensitivo como tal. Esta perfeição, todavia, é a beleza” (Idem, p. 99). Sendo a Estética um campo lógico da investigação, seu objeto é o belo conceitual e, consequentemente, o belo no campo das artes (Trotta, 2021, p. 162).

O que o Baumgarten (1993) propõe é que os estudiosos das artes sejam munidos de ferramentas que os permitam teorizar e discorrer criticamente sobre as sensações geradas nos indivíduos que testemunham da arte. É importante destacar que, para o autor, a arte e o belo

(ou a beleza) são conceitos interligados, i.e. inseparáveis. A função da arte, nesse sentido, estaria vinculada a produção do belo, entendido como a perfeição do conhecimento sensível - ou seja, a capacidade de comunicar ideias, emoções e significados por meio da forma, da harmonia, da imaginação e da sensibilidade.

Vê-se que para Baumgarten, o belo consiste na perfeição capturada pelos sentidos. Ele deixa de ser compreendido como uma ideia abstrata ou moral - conforme discutido na Poética de Aristóteles - para ser relacionado a algo possível de ser experimentado sensivelmente.

A partir do século XVII, a definição do que de fato seria a arte ganha novos contornos. Observa-se que alguns pensadores modernos reposicionam a estética (como filosofia da arte) de volta ao campo da filosofia geral associando a obra de arte aos mais diversos aspectos: interpretatividade, criatividade, expressão de emoções, crítica da realidade, um evento inconcebível, um símbolo estético, dentre tantas outras perspectivas (Camargo, 2009). A ideia de que o artista deveria seguir certos padrões estéticos a fim de se obter o belo é desconstruída, tornando-o, agora, livre para extrapolar os limites até então estabelecidos. O belo passa a ser entendido como uma experiência subjetiva e não como um dado universal, objetivo.

Com efeito, Antoine Compagnon (1950-), em *O demônio da teoria*, demonstra que com a passagem da tese da objetividade do belo, para a subjetividade (ou relatividade) do belo – desencadeada, principalmente pelas contribuições de Immanuel Kant (1724-1804) em *A Crítica da Faculdade do Juízo*, (1790) – a estética é deslocada do objeto (obra de arte) para o sujeito, de forma que “a estética não é mais a ciência do belo, mas a da apreciação estética [...]” (Compagnon, 2001, p. 227).

A definição de beleza, de gosto estético é determinada pela satisfação, pelo julgamento do espectador. Para Kant, explica Compagnon, “o julgamento estético está interessado exclusivamente na forma do objeto” (Compagnon, 2001, p. 227), não em sua existência e, contrariamente a um julgamento do deleite, ele requer um consentimento geral, ou seja, a participação de uma comunidade que o legitime. “A pretensão universal do julgamento estético é confirmada, aos olhos de Kant, pelo *sensus communis* estético, a partir do qual cada indivíduo postula uma comunidade de sensibilidade entre os homens” (Compagnon, 2001, p. 228).

No campo literário, a experiência estética encontra-se na apreensão inicial de uma criação literária, somada às reações por ela provocadas, sejam elas emocionais, intelectuais ou psicológicas. Autores como Antoine Compagnon e Gérard Genette (1930-2018) reconhecem que o campo da estética literária abarca elementos formais e subjetivos, contudo, alertam para

os riscos de se estabelecer critérios, ou padrões universais, de valor. Para esses teóricos, a formação de um cânone literário reflete escolhas históricas e culturais específicas de uma comunidade e exige um olhar crítico sobre os recursos de legitimação aplicados a determinadas obras. Ambos não desconsideram a importância da dimensão estética, mas defendem que ela precisa ser analisada considerando os contextos e as convenções que emolduram a recepção literária dos indivíduos envolvidos nesse processo.

Ainda, pensar a *estética* literária requer reflexões sobre o conceito de *estilo*, e da grande área denominada estilística. Barroca (2011) explica que curiosamente, na França esses estudos retornam com grande vigor a partir da década de 90. Contudo, no Brasil, tal retorno mostra-se pouco consistente, tímido e isolado, sendo em função disso que “[...] alguns críticos parecem tentar, cuidadosamente, recuperar o termo estilo, ainda que sob uma nova perspectiva – desvinculada, por exemplo, da disciplina Estilística” (Idem p. 85).

Ainda nessa direção, grandes são os apontamentos de Compagnon (2001) sobre a evidência e/ou validade do estilo nos estudos literários. Ao discorrer sobre o assunto, ele apresenta a fortuna crítica sempre indagando e relativizando as atuais condenações. Nota-se que as conclusões perpassam por oscilações entre as ideias de necessidade e liberdade nas formas e padrões utilizados pelos escritores (Barroca, 2011). Quer seja o estilo norma e/ou ornamento, questiona-se sua participação e contribuição na construção de uma estética literária própria de cada autor(a).

Ainda que o presente trabalho reconheça a amplitude do debate sobre o estilo e suas implicações, o foco analítico instituído reside no estudo estético-literário da morte sob o viés de suas manifestações simbólicas e semânticas. O objetivo não é examinar os aspectos linguísticos identificados na construção textual das autoras, mas está em analisar os procedimentos e estratégias metafóricas empregadas na representação do fenômeno.

Como metodologia de pesquisa e análise, parte-se dos pressupostos teóricos de Hans Robert Jauss (1921-1997) vistos no estudo da *Estética da Recepção* (1979), e principalmente das contribuições de Wolfgang Iser (1926-2007) sobre o ato da leitura individual, em sua proposta de Teoria do Efeito em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1996), pois ambos autores compreendem a leitura como um processo dinâmico de interação entre autor-texto-leitor e rompem com a visão da obra de arte como portadora de um valor intrínseco e eterno, ao considerarem que o sentido de uma obra se modifica conforme o contexto histórico e ‘horizonte de expectativa’ do leitor.

Enquanto Jauss estabelece um enfoque mais histórico e sociológico - destaca-se o conceito de -, Iser (1996) dedica-se ao estudo do papel ativo do leitor na construção de sentido do texto, ao propor que:

[...] o texto é um dispositivo a partir do qual o leitor constrói suas representações. A qualidade estética de uma obra literária está, portanto, na “estrutura de realização” do texto e na forma como ele se organiza, pois são as estruturas textuais que propiciam ao leitor experiências reais de leitura (Costa, 2010, p. 7).

Estariam, portanto, diretamente conectados, o papel do leitor e a estrutura do texto, uma vez que o primeiro é responsável por interpretar a obra partindo dos estímulos fornecidos por ela. O enfoque almejado por um determinado autor está na interação entre seu texto e a experiência estética subjetiva de seu receptor (Iser, 1996) que, segundo Regina Zilberman (2001-), torna-se ‘co-produtor do ato de criação’ ao participar ativamente, intervindo e completando os espaços ou lacunas existentes na obra literária, os quais são denominados por Iser (1996) de ‘indeterminações’.

Assim, para a autora de *Fim do livro, fim dos leitores?* (2001), os textos literários, justamente pela presença dessas indeterminações, se caracterizam particularmente mais pela falta do que pela presença (Costa, 2010). Zilberman (2001, p. 51) afirma que: “São as indeterminações que permitem ao texto ‘comunicar-se’ com o leitor, induzindo-o a tomar parte na produção e compreensão da intenção da obra”.

Outro pressuposto central em Iser (1996) é o de estrutura textual que fornece pistas sobre a orientação da leitura, denominado ‘leitor implícito’. Para o teórico,

Tal leitor só existe na medida em que o texto determina sua existência e as experiências processadas, no ato da leitura, são transferências das estruturas imanentes ao texto. A partir dessa concepção, o leitor passa a ser percebido como uma estrutura textual (leitor implícito) e como ato estruturado (a leitura real). Por não possuir existência real, o leitor implícito emerge das estruturas textuais, na medida em que estas reivindicam sua participação. Assim, a criação literária, através de sua organização textual, antecipa os efeitos previstos sobre o leitor; porém, os princípios de seleção que possibilitam a atualização do texto são particulares a cada leitor (Costa, 2010, p. 9).

Dessa maneira, percebe-se que o leitor, em sua função transformadora, coopera para que a obra literária deixe de ser simples artefato artístico para então tornar-se objeto estético (Costa, 2010). A partir de seu repertório, de seu horizonte de expectativa, o leitor tem liberdade para criar referências, interpretar símbolos e metáforas, elaborando suas próprias

impressões estéticas sobre uma determinada obra. De fato, em algum nível tais impressões são parte de uma compreensão coletiva, cujo repertório é compartilhado, porém, em nada limitam a renovação e o entrecruzamento de novas compreensões e vestígios ao longo de futuras releituras.

Busca-se, a partir disso, apresentar, a seguir, as bases epistemológicas que sustentam este estudo, evidenciando os principais autores e correntes teóricas que orientam o que se entende aqui por estética da morte, e a partir das quais a análise será posteriormente desenvolvida.

2.3 POR UMA ESTÉTICA DA MORTE

Nessa perspectiva, pensar a estética da morte é também pensar uma ética da rememoração e da linguagem: como comunicar o que é indizível nas escritas de Ernaux e Luft? Em outras palavras, como representar o que já não está? Ou ainda, como traduzir na escrita o ausente? É nesse terreno instável, entre a ausência e a palavra, que muitas obras contemporâneas, sobretudo o corpus de análise desta pesquisa, constroem suas poéticas da finitude. Este tópico será retomado durante as análises das obras, no capítulo 2.

O objetivo do presente capítulo consiste em apresentar aportes teóricos fundamentais para sustentar e orientar a investigação dos contornos estéticos da morte nas narrativas. No ato da leitura das obras, identificou-se múltiplas camadas de representação que exigem uma abordagem que transite entre diferentes campos do saber, convocando uma perspectiva interdisciplinar capaz de articular os rastros da morte no mundo sensível, com as inscrições poéticas - e simbólicas - no mundo inteligível.

Michel Guiomar (1921-2013) em seu livro *Principes d'une esthétique de la mort* (1967), apresenta uma profunda investigação a respeito de possíveis aberturas estéticas, dos modos de presença, bem como as divergentes formas de ‘ser’ da morte, nos mais distintos domínios da arte e processos criativos. Segundo o autor, um olhar primário para uma estética exclusiva da morte inclui um estudo acerca dos diferentes modos de existência de uma obra (física, fenomenal, real ou transcendental), uma vez que as eventuais presenças da morte não se limitam a um nível de existência real, personificada.

No caso do espaço literário enquanto obra artística e objeto de análise, muitos são os casos em que a morte se manifesta como: um acontecimento, uma experiência, como traço do belo, fato biológico, ruptura, ausência, estado psíquico, perda, luto, dentre outras imagens simbólicas/poéticas (Ferreira, 2014).

Jaime Ginzburg (2011) ainda adverte que

Falar em uma estética da morte leva a conceber um movimento necessariamente ambíguo: a aproximação da morte evoca imagens destrutivas; porém, assumir essa concepção estética consiste em tornar essa aproximação produtiva, capaz de fazer a linguagem se constituir. Destrução e constituição estão associadas (Ginzburg, 2011, p. 53).

É, portanto, a partir dessas imagens ligadas a um potencial destrutivo que a estética da morte deve ser compreendida. No nível da linguagem, observa-se que a morte é transposta, sobretudo, como potencial de negatividade, pois, ao mesmo tempo que se nomeia seres e coisas, se aniquila esses mesmos seres e coisas, evidenciando suas ausências.

A proposta de Guiomar (1967), a todo momento anunciada como inaugural, aberta e hipotética, prevê uma leitura multifacetada da palavra *morte*. Para o autor,

A facilidade do presságio, a tentação do pressentimento, a ideia da morte mais ou menos claramente concebida nesta vida, a projeção psíquica do ser para além de um Limiar em direção a um domínio dos mortos, a crença em seu retorno e, sobretudo, a cristalização da morte em Morte viva, um ser inexorável e assassino, convocam novas presenças artísticas, respondendo a essas variáveis de ideia e à significação plurivalente da palavra (Guiomar, 1967, p. 10, tradução nossa).³

Assim o autor reafirma que a Morte, em sua dimensão artística, pode assumir significações tais como: (i) o momento da passagem da vida para a morte; (ii) Os mortos ou falecidos manifestados sob três aspectos: o cadáver ou o corpo; a alma do falecido, invisível, mas artisticamente evocável; um ser mais complexo que, no seu suposto poder de retorno fantástico, não é nem carnal, nem verdadeiramente espiritual nas suas múltiplas aparições, sem ser também uma exata aliança do corpo e da alma; (iii) a personificação do poder que mata; (iv) um domínio de espaço-tempo indeterminado no imaginário do além (Guiomar, 1967, p. 10-11, tradução nossa).

O autor entende que, em meio a tamanha amplitude, uma verdadeira estética da morte consistiria em um estudo completamente centrado na mesma; em sua presença predominantemente ativa e antagônica em relação à vida, i.e., morte como o centro de todas abordagens criativas, de maneira que a dialética Vida – Morte, historicamente enraizada, torna-se Morte – Vida. Propõe-se um projeto de inversão de valores, a partir do qual a morte

³ La facilité du présage, la tentation du pressentiment, l'idée de mort plus ou moins clairement conçue dès cette vie, la projection psychique de l'être au-delà d'un Seuil vers un domaine des morts, la croyance en leur retour et surtout la cristallisation de mort en Mort vivante, être inexorable et meurtrier, appellent de nouvelles présences artistiques, répondant à ces variables de l'idée et à la plurivalente signification du mot:

se manifestará como grandeza onipresente que cerca e assombra os seres vivos das mais diversas formas. Para Guiomar (1967), o aspecto ‘vida’ se torna absurdo, não a morte.

Nesse contexto, questiona-se de que maneira as escritas de Luft e Ernaux manifestam a morte e o caráter “absurdo” da existência. Essa presença se dá no corpo físico? De forma abstrata, psicológica ou no plano do invisível? Essas questões serão exploradas nos capítulos dedicados à análise das obras.

Para a composição do esboço de uma estética do além, Guiomar (1967) elabora bases que tenham por foco revelar uma transgressão psíquica da dimensão mortuária para além do instante em que o viver cessa de ser. Tais princípios estão, portanto, ancorados a uma ideia de “iminência indefinidamente anunciada em nós e ao nosso entorno” (Guimaraes, 1967, p. 16); uma consciência sobre a Morte. São valorizados aspectos relacionados a um determinado limiar do além vida, climas psicológicos e atmosferas artísticas identificadas, de acordo com ele, imediatamente, naturalmente e ‘transnaturalmente’, visíveis e invisíveis, possíveis e impossíveis.

Nesse momento, é de extrema relevância ressaltar as proposições do autor acerca do subjetivismo constantemente atribuído às traduções, ou impressões, de ordem psicológica sobre a morte. Ele justifica:

Que estas iminências e traduções psicológicas sejam suspeitas de subjetivismo não exclui de forma alguma a necessidade de estudar as consequências estéticas das impressões mortuárias, sendo aliás uma imprudência. Este aparente subjetivismo pode ser estruturado em profundidade pelos elementos objetivamente analisáveis de um encontro entre fenômenos infinitamente diversos que, exteriores ao Testemunho, obviamente encontram o seu significado em si mesmos, fora de qualquer flutuação psicológica, e numa permanência intangível da ideia de morte, aceita como matéria fundamental, ou melhor, como o próprio princípio do nosso psiquismo; um encontro responsável, longe das nossas disposições pessoais variáveis, de um subjetivismo coletivo ao qual, inconscientemente, a objetivação não pode escapar (Guimaraes, 1967, p. 16-17, tradução nossa).⁴

⁴ Que ces éminences et traductions psychologiques soient suspects de subjectivisme n'écarte nullement la nécessité d'étudier les conséquences esthétiques des impressions mortuaires, est d'ailleurs une imprudence. Ce subjectivisme apparent est peut-être structuré en profondeur par les éléments objectivement analysables d'une rencontre entre des phénomènes infiniment divers qui, extérieurs au Témoin, situent évidemment leur signification en eux-même hors de toute fluctuation psychologique, et une permanence intangible de l'idée de mort, admis comme matière fondamentale, ou pour mieux dire comme le principe même de notre psychisme; rencontre responsable, loin de nos dispositions personnelles variables, d'un subjetivisme collectif auquel inconsciemment l'objectivation ne saurait échapper.

Compreende-se, a partir do fragmento acima, que os princípios estabelecidos com intuído de auxiliar na apreciação da morte em distintas obras de arte, ainda que questionados sobre seu ponto de observação, baseiam-se para além de uma experiência pessoal, individual; antes se constituem a partir de um lugar comum, de uma consciência coletiva, fixa, em que “[...] a diversidade dos impactos que são as influências da Morte em nossa consciência resulta do encontro de uma ideia fixa, permanentemente idêntica sem dúvida em todo homem [...]” (Guimaraes, 1967, p. 17, tradução nossa).

A partir disso, o autor sistematiza classificações e categorias de análise estética mais exatas em relação ao sentimento e ideia de morte, com o intuito de que várias obras anteriormente abordadas em referência a outros temas e estilos, passem a ser revalorizadas e inseridas no domínio mortuário com significações mais precisas. Para isso, o primeiro importante movimento consiste em compreender as escolhas de vocabulário, pois:

[...] os fenômenos, temas, obras, sentimentos expressos pelo criador ou sentidos pelo observador frequentemente recebem apenas uma qualificação vaga em um vocabulário onde predominam indistintamente palavras como fúnebre, lúgubre, macabro, fantástico..., sendo indispensável esclarecer, pois a ambiguidade facilmente se torna sinônimo, tanto nas categorias fantásticas e metafísicas, como em exemplos como fantasmagórico e espectral, demoníaco, diabólico ou infernal. Além disso, algumas categorias, como o incomum ou o fantástico, por exemplo, não se apresentam claramente como relacionadas à morte (Guimaraes, 1967, p. 133, tradução nossa).⁵

As categorias usualmente encontradas em propostas estéticas gerais – como no classicismo, romantismo, simbolismo, pitoresco, cômico e trágico – são vagas e mostram-se insuficientes para explorar toda a complexidade do conceito em questão. Tendo em vista essa polivalência de sentido nos termos mencionados, a morte é descrita sem uma expressa preocupação conceitual, ocasionando, nas obras, uma impressão muito geral e confusa. Dessa forma, Guimaraes propõe a união entre suas categorias mortuárias com as correntes histórico-estilísticas já consolidadas, indicando, por exemplo, termos como ‘Fúnebre realista’, ‘Macabro romântico’, a fim de que seja atribuída maior permanência e relevância da ideia de morte no domínio artístico.

Sobre a criação e organização de suas categorias, ele explica:

⁵ [...] les phénomènes, thèmes, œuvres, sentiments exprimés par le créateur ou ressentis par le témoin ne reçoivent souvent qu'une qualification vague en un vocabulaire où dominent indifféremment les mots de funèbre, lugubre, macabre, fantastique..., qu'il est indispensable de préciser, l'ambiguité devenant trop facilement synonymie, aussi bien d'ailleurs que dans les catégories fantastiques et métaphysiques, par exemple fantomal et spectral, démoniaque, diabolique ou infernal. De plus, certaines catégories, l'insolite ou le fantastique, par exemple, ne se présentent pas avec évidence comme mortuaires.

Não buscamos definir palavras; reconhecemos categorias e, ao buscar seus limites e, portanto, seus quadros semânticos, propomos-las com base no maior número possível de fatos artísticos assim reconhecidos e nomeados pelo maior número possível de testemunhas (Guimaraes, 1967, p. 141, tradução nossa).⁶

Desse modo, o autor apresenta as categorias divididas em três grandes grupos, de acordo com um grau progressivo de percepção sobre a Morte. O primeiro grupo é o das categorias chamadas naturais ou imediatas: *o Entretenimento, o Crepuscular, o Fúnebre, o Lúgubre e o Insólito*, as quais consistem em uma simples consciência instantânea, mais ou menos profunda, de uma Morte inevitável e reconhecida como um fato biológico; trata-se de, no máximo, uma abstração invisível, sem qualquer compromisso com o campo metafísico.

Os outros dois grupos aproximam-se mais da ideia de transgressão psíquica para além do momento da morte. *As categorias fantásticas ou do Além* constituem um lugar de rica produção imagética sobre a morte e seu domínio, através do movimento de projeção feito pelo autor em direção a outra dimensão, outro mundo. São elas: *o Macabro, o Diabólico e o Fantástico generalizado*.

Além disso, Guimaraes apresenta uma possível categoria ritualística: *o funerário*. Ele explica que essa é a causa primária de toda arte da morte, pois se anuncia como um lugar de convergência, de confronto entre todas as categorias. É através do aspecto funerário que são melhor registradas as reações humanas diante da morte, sendo, portanto, a síntese de todas as outras.

Destaca-se que, para o autor, as categorias são passíveis de sobreposição, sendo, nessa perspectiva, desafiador estabelecer limites que as separam plenamente. Entende-se que as impressões mortuárias são divididas e organizadas, porém não abandonam seu caráter flutuante, ambíguo e podem, por vezes, estar entrelaçadas ao ponto de um mesmo elemento compor mais de uma categoria.

Em síntese, essas representações permitem que a morte seja investigada em suas diversas facetas, integrando-se e se desdobrando em espaços e climas físicos e psicológicos que configuram uma estética singular. Destaca-se que embora as categorias propostas por Guimaraes (1967) ofereçam uma base sólida para a compreensão e classificação das formas de representação da morte na literatura, este trabalho requer uma ampliação e superação desses

⁶ Nous ne cherchons pas à définir des mots; nous reconnaissons des catégories et, leur cherchant des limites et donc des cadres sémantiques, nous les proposons suivant le plus grand nombre de faits artistique ainsi reconnus et nommés par le plus grand nombre de témoins.

limites teóricos. É necessário colocá-las em diálogo com outras abordagens, de modo a enriquecer as reflexões com uma perspectiva mais profunda e multidisciplinar. Assim, torna-se possível abarcar diferentes concepções sobre o morrer, o luto e a finitude — aspectos que, neste estudo, estão intrinsecamente ligados às especificidades da experiência feminina. Ao ampliar o escopo teórico para além das categorias de Guiomar, é possível melhor apreender as múltiplas camadas que envolvem as representações da morte, especialmente quando atravessadas por questões marcadas pelo gênero.

Nesse sentido, para compreender as presenças da morte e suas funções nas criações *O quarto fechado*, de Lya Luft, e *L'autre fille*, de Annie Ernaux, buscou-se compreender como ela toca algo de profundo no processo narrativo; há um elemento na escrita que se mantém intraduzível, pois pertence à ordem do indizível em relação à experiência vivida. Trata-se de algo ligado às memórias e aos traumas das protagonistas. Observa-se que, quando a escrita se aproxima dessa condição feminina, a vida íntima das personagens revela-se permeada por segredos e questões silenciadas que impactam diretamente a (re)construção de suas subjetividades.

Esta pesquisa, portanto, propõe aprofundar a análise das escritas, evidenciando como a presença da morte afeta o próprio modo de enunciação, desestabiliza as protagonistas e desencadeia transformações significativas em suas identidades. Para isso, recorre-se a teóricos como Gaston Bachelard, Maurice Blanchot, Julia Kristeva, Michel Foucault, Sigmund Freud, Paul Ricoeur e George Bataille os quais propõem olhares para o fenômeno que atravessam os limites formais e da linguagem racional para tocar o inominável da experiência da morte. Encontra-se nesses autores caminhos e proposições teóricas que podem conectar-se à morte enquanto força simbólica, afetiva e discursiva, capaz de moldar o imaginário e a própria estrutura narrativa.

Investigou-se nas obras de Luft e Ernaux se a morte se manifesta em termos físicos, transformando os espaços concretos e estabelecendo a fronteira entre o visível e o invisível; entre o material e o imaterial. Buscou-se, ainda, comprovar se ela também é traduzida em termos simbólicos, mediante a aspectos emocionais/psicológicos, cognitivos, motivacionais e inconscientes os quais demarcam a ausência por ela instituída. Além disso, examinou-se como a morte se encarna nas estruturas da linguagem, nos modos de narrar (ou de desarticulação da narração), e nas escolhas simbólicas que tensionam o campo da representação.

3 AS ESCRITAS DE LYA LUFT E ANNIE ERNAUX SOB O SINAL DA MORTE

Autora, professora e tradutora brasileira, Lya Luft dedicou-se amplamente à literatura desde a década de 1960, iniciando sua trajetória com a publicação de crônicas e poesias que rapidamente conquistaram reconhecimento pela sensibilidade e profundidade de sua abordagem. Sua escrita é marcada por uma reflexão cuidadosa e incisiva sobre os conflitos inerentes à existência humana, explorando com especial atenção às nuances da condição feminina no contexto social e familiar. Em seus romances, Luft desvenda as tensões entre desejos pessoais e pressões sociais, questionando papéis tradicionais e revelando as contradições que permeiam a vida das mulheres. Sua obra contribui de forma significativa para o debate sobre identidade, liberdade e relações interpessoais, tornando-se referência fundamental na literatura brasileira contemporânea.

Na tese intitulada *Figurações e ambiguidades do trágico: experiências constituintes do estilo na obra de Lya Luft* (2011), a professora doutora Iara Barroca propõe-se a revelar as marcas estilísticas presentes na escrita da autora, defendendo que “[...] as formas como o trágico é representado nos textos de Lya Luft constitui um estilo em sua obra” (Barroca, 2011, p. 14). Com base em um percurso teórico abrangente, que vai desde a concepção do trágico na Grécia antiga até as abordagens mais contemporâneas, Barroca realiza uma análise minuciosa das múltiplas expressões desse conceito nos romances de Luft, demonstrando que ele é um componente essencial da singularidade de sua escrita.

Ainda sobre a escrita de Luft, a professora destaca uma característica recorrentemente presente em suas protagonistas/heróínas: todas elas estão em busca de uma identidade

[...] pessoal, social ou psicológica – como forma de resistir à própria vida. E resistir, aqui, é uma condição que se instaura mediante uma aparente contradição: em alguns momentos, as personagens resistem à própria vida no sentido de negar sua existência; em outros, essas mesmas personagens resistirão, por serem tomadas por um sentimento de insistente vontade de lutar por essa vida, seja ela como for (Barroca, 2011, p. 65).

Percebe-se, dessa forma, que as personagens elaboradas por Luft são marcadas por uma constante oscilação e pela contínua reformulação de suas identidades. Suas protagonistas femininas trazem consigo inquietações e ambiguidades que emergem tanto do contexto social quanto das condições existenciais impostas por um sistema que insiste em estabelecer normas e destinos. Essa construção literária enriquece a narrativa, conferindo-lhe maior profundidade e complexidade ao evidenciar as contradições vividas por essas mulheres, que transitam entre

a obediência às expectativas de sua época e o impulso de resistência, simbolizando a busca por liberdade e autonomia.

Nesse sentido, ao compreender a obra de Lya Luft como expressão literária marcada pela elaboração de subjetividades femininas em conflito com os limites impostos pelo meio social e familiar, passa a ser relevante estabelecer um diálogo com outras manifestações literárias que também abordam, sob diferentes perspectivas e contextos, a constituição do eu em relação à morte, à memória e à filiação.

Ao voltar-se o olhar para o cenário da literatura francesa contemporânea, sobretudo a partir da década de 1980, observa-se uma inflexão estética significativa que desloca o foco da experimentação formal — característica do *Nouveau Roman* — para a emergência de uma escrita marcada pela autorreferência e pelo engajamento com experiências existenciais singulares. Apoiada em Françoise Simonet-Tenant (2007), Campos (2017) reforça o destaque de certas tendências das escritas de si na literatura francesa contemporânea, as quais, erroneamente, são com frequência atreladas exclusivamente ao domínio da autoficção. Tenant (2007) enfatiza que há uma propensão da narrativa autobiográfica de “se miniaturizar”, ou seja, ocupar-se dos fragmentos no lugar da totalidade, “[...] concentrando-se em breves momentos determinantes da existência, como a evocação de uma perda, um encontro ou uma separação. (Campos, 2017, p. 78)”, sendo, dessa forma, possível inferir o trauma enquanto ponto nevrálgico.

Somado a isso, outra tendência das autobiografias sublinhadas pela autora diz respeito à capacidade de hibridização com outros gêneros; com o romance, mas também com outras manifestações das escritas de si ou com escritas tidas como ‘das margens’. “Observa-se, por exemplo, a contaminação da prática biográfica na recorrência de um modo oblíquo de escrita de si, as chamadas narrativas de filiação” (Campos, 2017, p. 78). Campos explica que em meados da década de 90, Dominique Viart foi o responsável pela conceituação do termo “narrativa de filiação”, cujo enfoque caracteriza-se na temática da filiação, da herança e da transmissão.

Nesse contexto, inscreve-se a obra de Annie Ernaux, cuja escrita autobiográfica se alinha às chamadas “narrativas de filiação”, revelando, tal como em Luft, uma preocupação com a transmissão simbólica entre gerações, a inscrição do trauma na linguagem e a busca por dar forma literária a vivências íntimas atravessadas por silêncios, perdas e tensões identitárias.

Sobre as narrativas de filiação, Viart (2008) destaca que elas estão profundamente inseridas no contexto histórico-cultural em que são produzidas. Segundo o autor, esses textos não buscam resgatar trajetórias individuais com o intuito de promover uma revisão histórica

coletiva. Pelo contrário, tratam-se de “[...] temáticas ligadas à crise da escrita, marcada pelo questionamento de referenciais, valores e discursos” (Campos, 2017, p. 79). Nesse sentido, as figuras parentais presentes nessas narrativas não são idealizadas nem exemplares; ao contrário, Viart as descreve como “[...] identidades mal sucedidas, incertas, inacabadas” (Viart, 2008, p. 94).

Pode-se afirmar que, dadas as características explicitadas, o relato *L'autre fille* insere-se nessa dimensão de narrativa de filiação, seguindo as tendências próprias da autobiografia contemporânea de se hibridizar com outros gêneros, sobretudo com o romance, muito embora Ernaux explicitamente - conforme Rodrigues (2021) - já tenha manifestado sua oposição ao ato de ficcionalização da vida, recusando as perspectivas que vinculavam sua escrita a qualquer traço de ficção, ou de autoficção. A autora, ao discorrer sobre seu projeto de escrita, afasta-se das categorizações de gêneros literários em geral, uma vez que sua busca é por uma escrita o mais próximo possível da realidade, traçada por meio de fotos, canções, sussurros, cochichos e eventos políticos. A autora foge de idealizações, de narrativas belas, pois, ao contrário, procura ser conhecida como “l’ethnologue de moi-même”⁷.

Sobre o lugar da escrita de Ernaux, Jeannet (2017) afirma que a autora “[...] transcendeu o romance, a autoficção e o gênero autobiográfico tradicional” (Ernaux; Jeannet, 2017, p. 52-53), inaugurando assim um novo prisma teórico-literário. Bahiense (2018), observa-se que há significativa complexidade nas discussões sobre conceitos como real, verdade e sinceridade que permeiam os textos pautados na realidade. O que se aponta, segundo os estudos de Damião (2006) seria um possível declínio da ‘sinceridade’:

[...] desde Marx e Freud, a capacidade de autoconhecimento do indivíduo caiu em descrédito, tornando bastante relativa a revelação da subjetividade anunciada em toda autobiografia. Marx, por ter definido o indivíduo como ser social, dependente do resultado de um comportamento geral da sociedade de que faz parte; e Freud, por ter desenvolvido a ideia de inconsciente, revelando como pode ser frágil e parcial o conhecimento de si. Portanto, apesar da busca pela verdade e pelo conhecimento de si ainda ser uma questão importante para o estudo do texto autobiográfico, há muito não se espera mais que o escritor expresse, de forma clara, consciente e sincera, seu verdadeiro eu. Autobiografia, memórias, romance pessoal, romance autobiográfico, autoficção: várias são as denominações para o tipo de escrita em que o autor projeta (de diferentes formas e com diferentes doses de imaginação) sua própria memória, sua própria história (Bahiense, 2018, p. 28).

⁷ ‘Etnóloga de mim mesmo’(tradução nossa).

Rodrigues (2021), ainda, investiga e conclui que a escrita, em Ernaux, corresponde a uma busca semelhante àquela vista em Proust, pelo real e pela verdade, de forma que a recordação funcione como ferramenta essencial para a viabilização desse processo de reconstrução.

O trabalho de rememoração, para a escritora, é tomado como uma busca dinâmica empreendida no presente, da qual o esquecimento faz parte e em que o tempo interfere como fator inevitável de transformação e mudança. A busca empreendida por meio do esforço de recordação é expressa, frequentemente, em Ernaux pelo desejo de reviver o passado, sentir novamente o que sentia ou sentiu em dada ocasião, ser tomada por sensações de outrora e reencontrar, em evidente alusão a Proust, o tempo perdido (Rodrigues, 2021).

Assim, na lógica de Ernaux, a memória possui materialidade, ou seja, relembrar consiste no movimento de reencontro com o que foi de fato “visto, ouvido, falado, presenciado, vivido”, em que

[...] a escrita das lembranças depende de que se possa rever e reescutar o vivenciado, e é a partir das sensações evocadas pelo esforço da recordação que Ernaux escreve: “Insisto no fato de que sempre há um detalhe que ‘tensiona’ a lembrança, que provoca essa parada na imagem, a sensação e tudo o que ela desencadeia.” (Ernaux; Jeannet, 2017, p. 40-41, tradução nossa)⁸. Para a escritora, a sensação é critério de verdade e prova da realidade (Rodrigues, 2021, p. 30).

Uma vez obtida como critério de verdade e realidade, as sensações serão constantemente evocadas pela autora em seus textos, contudo, as imagens por elas produzidas, as cenas criadas e recriadas, são ‘alucinadas’, a fim de que as mesmas sejam produzidas, incorporadas no texto, e não descritas. A própria autora explica:

Eu escrevi que 'a memória é material', talvez ela não seja para todo mundo, mas para mim, ela é ao extremo, trazendo de volta coisas vistas, ouvidas (o papel das frases, frequentemente isoladas, fulgurantes), gestos, cenas, com a maior precisão. Essas 'epifanias' constantes são o material dos meus livros, as 'provas' também da realidade. Não posso escrever sem 'ver' nem 'ouvir', mas para mim, é 'rever' e 'reouvir'. Não se trata de pegar as imagens e as palavras como elas são, de descrevê-las ou citá-las. Eu preciso 'aluciná-las', repeti-las [...] e então tento 'produzir' — não dizer — a sensação que a cena, o detalhe, a frase trazem para mim, através do relato ou da descrição da cena, do detalhe. Eu preciso da sensação (ou da lembrança da sensação), eu preciso desse momento em que a sensação chega, desprovida de tudo, nua. Somente depois, encontrar as palavras. Isso significa que a sensação é critério de escrita, critério de verdade (Ernaux; Jeannet, 2017, p. 40, tradução nossa).

⁸ “J’insiste sur le fait qu’il y a toujours un détail qui ‘crispe’ le souvenir, qui provoque cet arrêt sur image, la sensation et tout ce qu’elle déclenche”

Sob outro ponto de vista, pode-se compreender que *L'autre fille* se encaixa, igualmente, em uma proposta de ‘anti-narrativa’ pós-moderna: uma forma de escrita ou construção textual que desafia as convenções tradicionais narratológicas, rompendo com os elementos clássicos de linearidade, causalidade e coesão. Recorrendo a Blanchot, em *L'espace littéraire* (1955), nota-se que a literatura moderna se caracteriza pelo esvaziamento da narrativa tradicional, tornando-se um espaço onde a linguagem não conduz mais a um significado estável. A anti-narrativa, nesse sentido, seria uma escrita da ausência; seria o espaço onde o texto resiste à conclusão e se aproxima do silêncio, do não dito.

Assim, embora estruturalmente se configure como uma negação da narrativa tradicional, revela-se um ceticismo quanto à capacidade da linguagem de representar a realidade de forma coerente e precisa, privilegiando, em seu lugar, o que no discurso literário é entendido como palavra performativa e ambígua.

É a partir das proposições e concepções blanchotianas sobre o discurso literário que se estabelecerão relações fundamentais como morte e palavra, palavra e ausência, possibilidade e impossibilidade, com o objetivo de delinear a estética da morte presente na obra de Ernaux em análise. Nesse contexto, emerge a seguinte problemática em relação à representação mortuária na narrativa: como retratar a morte na figura de Ginette, considerando sua inexistência concreta? Como convocar, pela linguagem, aquilo que não existe?

3.1 NARRAR A PARTIR DA MORTE: PANORAMA DE O QUARTO FECHADO

Publicado em 1984, *O quarto fechado* é a quarta obra de Luft a seguir as tendências destacadas por Barroca (2011). Percebem-se, com nitidez, os traços do trágico no romance, uma vez que a narrativa conduz o leitor por tensões existenciais e familiares vividas por uma protagonista em constante processo de autoconhecimento. A trama é permeada por perdas, frustrações e uma busca incessante por sentido, aspectos esses que reatualizam a noção clássica do trágico, ressignificando-a sob uma ótica subjetiva e contemporânea. Dessa forma, a obra ilustra de maneira contundente a tese de Barroca sobre o trágico como elemento estruturante do estilo de Lya Luft.

O livro é estruturado em três partes interligadas — *A Ilha, As Águas e Tânatos* — e se alinha às características do romance contemporâneo ao explorar de forma sensível a dimensão

da ausência e adotar um discurso intimista⁹, marcado pela subjetividade e pela introspecção da narrativa. Percebe-se um grande destaque no estado de desconcerto das personagens em relação a um mundo exterior em crise, de forma que a dicotomia ‘dentro’ e ‘fora’ (interior e exterior) norteia a construção narrativa das relações humanas expressas. Sobre isso, Melo (2005, p. 16) afirma que:

Os diálogos entre personagens tornam-se secundários, e, quando aparecem, são perseguidos pela incompreensão, o que as leva à mutilação. A crise da palavra conduz o ser humano ao silêncio, ao refúgio, por meio da solidão. Dessa forma, há um abismo entre o que as personagens aparentam ser – a sua casca – e o que elas realmente são – a sua essência.

No romance, observa-se que as personagens se apresentam profundamente perdidas e incompreendidas, envolvidas em uma busca introspectiva por sentido e significado para suas vidas fragmentadas. Essa busca é marcada por uma linguagem que se funda no silêncio, onde a incomunicabilidade emerge como um obstáculo à expressão e se configura como um recurso estético fundamental. Esse silêncio representativo revela a presença de algo que está ausente ou que ultrapassa os limites da compreensão física e tangível, apontando para dimensões ocultas da experiência humana; emoções, desejos e conflitos internos que não podem ser plenamente articulados em palavras, mas que permeiam e estruturam a narrativa de forma sutil e poderosa.

Assim, diferentemente das demais obras de Luft, em *O Quarto Fechado* a morte ocupa o lugar de “princípio organizador da narrativa” (Barroca, 2011, p. 29), ou seja, atua como eixo central que articula todos os elementos da trama por meio de suas múltiplas manifestações. Mais do que um tema recorrente, ela se apresenta como presença física, como carga emocional e também como uma forma de ruptura ou negação da própria linguagem, incidindo diretamente na construção do discurso narrativo e poético¹⁰.

A cena se inicia, no romance, exatamente conforme se constitui sua proposta de título: um retrato poético de um espaço fechado; físico e íntimo. Na sala da casa de Mamãe (avó do falecido), o jovem Camilo é velado, cercado por poucas pessoas, sob uma atmosfera densa e descritivamente mortuária:

Ele dava os primeiros passos em sua Morte, abraçado a ela, que o instruía devagar. Não havia pressa: à deriva, lentamente, afastava-se de um mundo que não interessava mais. Tinha o rosto de um adolescente, quase uma

⁹ Corrente estética e literária que privilegia a expressão dos sentimentos, emoções e pensamentos mais profundos e subjetivos do indivíduo. Caracteriza-se por uma abordagem introspectiva e pessoal, frequentemente marcada por um tom melancólico ou contemplativo. Na literatura, o intimismo busca revelar o mundo interior das personagens, com foco nas suas inquietações e experiências íntimas.

¹⁰ As análises de cada uma das manifestações da morte na obra serão aprofundadas no próximo capítulo, explorando suas diferentes expressões e significados ao longo da narrativa.

delicada mulher. Mas recoberto de uma poeira dourada, perdera a juventude e ostentava aquela máscara solene: o gelo de uma nova sabedoria. Nada o incomodava: vozes, tosses discretas, portas abrindo-se e fechando; pessoas aproximando-se, curiosas, consternadas. Estava imune até mesmo ao fluxo de emoções que circulava entre o homem e a mulher em cadeiras dos lados de seu caixão, praticamente não se falavam; sentiam-se expostos, feios e nus. A dor partilhada em público unia-os numa intimidade que não desejavam mais (Luft, 2014, p. 13).

Observa-se nesta primeira passagem do texto diferentes contornos mortuários. Enquanto fenômeno (ou evento social), a morte é o elo que reúne uma família há tempos fragmentada; o corpo do defunto no caixão são marcadores físicos de sua presença, assim como a transformação física – expressa pela "poeira dourada" e a "máscara solene" – pode ser relacionada à perda de vitalidade e ao avanço da rigidez propriamente mortífera.

Ao mesmo tempo, em sua forma personificada, a morte é associada a uma figura feminina que se move com fluidez no ambiente como um guia - um barqueiro -, conduzindo o jovem falecido rumo ao além. Nesse movimento de afastamento lento e gradual, o morto é envolvido em “uma nova sabedoria” que o torna indiferente às ações consternadas das personagens ao redor. Ele está “imune” aos sentimentos e à ordem da realidade.

No plano simbólico, a morte também se revela nas relações deterioradas. Renata e Martim, ex-casal reunido pelas circunstâncias, são obrigados a compartilhar publicamente um momento profundamente íntimo: a dor devastadora pela perda precoce do filho. O “fluxo de emoções que circulava entre o homem e a mulher” evidencia suas fragilidades, angústias e melancolias. Nesse contexto, a morte os desnuda e expõe o fracasso dos papéis sociais que ocupam: pai e mãe de um filho que já não vive:

Também em relação ao filho morto, pai e mãe sentiam sua impotência: se o quisessem amar agora como antes não tinham conseguido, se o quisessem compreender, por mais que estivesse quieto e indefeso, seria bater num aposento trancado do qual ninguém tem a chave; nem mesmo seu novo morador (Luft, 2014, p. 16).

Percebe-se que a narrativa é guiada por uma voz em terceira pessoa que circula livremente pelos pensamentos, lembranças e sensações dos membros da família, revelando suas subjetividades de maneira profunda e fragmentada. Essa voz narrativa, metaforicamente, atravessa diferentes temporalidades ao relatar as escolhas e atitudes das personagens, conferindo à obra um caráter descontínuo, marcado pela ruptura da linearidade cronológica dos acontecimentos.

Nesse contexto, três linhas temporais se delineiam: o presente, marcado pelo velório de Camilo; o passado, acessado por meio das lembranças individuais e coletivas das

personagens; e uma possível terceira margem, o “além”, de onde emergem os pensamentos do próprio Camilo após a morte. Esses pensamentos, como observa Melo (2005), “[...] quebram a ordem lógica da vida, pois, intermediado pelo narrador, ele se expressa enigmaticamente, buscando também respostas, mas de outra margem, a da ilha” (p. 69). Assim, o enredo se constrói a partir de múltiplas vozes e tempos, compondo uma narrativa marcada pela descontinuidade e pela presença constante da morte como eixo articulador.

Ainda que seja possível constatar uma monotonia no tempo presente - devido a sensação de angústia constante nas personagens durante o velório -, verifica-se uma dinamicidade no discurso narrativo uma vez que aproximadamente vinte anos de história familiar são relembrados em segundos. Melo (2005, p. 70) destaca que:

Há uma verdadeira marginalização do tempo cronológico, já que cada indivíduo da narrativa faz e desfaz o “seu tempo” através da memória flutuante. As lembranças do passado agem sobre o presente, sendo instigadas pela morte irrecuperável [...].

No lugar de um tempo linear, objetivo, marcado por horas, dias, meses, anos, identifica-se um tempo psicológico, subjetivo, interno, guiado pelas emoções, memórias e pensamentos das personagens. A voz narrativa realiza saltos temporais, sobretudo flashbacks, de forma a contar a história de cada personagem através dessas memórias flutuantes.

Mediante a essa desestruturação e fragmentação do tempo, percebe-se uma mudança constante do foco narrativo que torna possível o conhecimento de diferentes perspectivas sobre um mesmo evento. Há, portanto, uma polifonia de vozes interiores que, condensadas a do narrador, fazem transbordar uma diversidade de pontos de vista que não se concretizam em um contato autêntico e real entre as personagens. Antes, elas permanecem distanciadas, presas em seus “poços silenciosos”, à mercê da incomunicabilidade, conforme é possível observar nos excertos destacados abaixo:

Aquela noite, sentados diante do morto, os dois partilhavam a dor, estrangulados pelo mesmo grito mudo: - **O que foi que eu fiz de você, meu filho?** (Luft, 2014, p. 15, grifo nosso).

- **Nunca amei assim outra mulher**”, pensou Martim. “Tive tantas, mais bonitas, alegres, sensuais; mas essa, que me atormentou, me significa mais que todas.” (Luft, 2014, p. 16, grifo nosso)

Renata era instável: ora carente de amor, depois fria, perfida, fazendo tudo para o ferir. – **Eu sempre acabo ferindo as pessoas que amo** – confessara numa ocasião, chorando. Mas cada vez mais se isolava (Luft, 2014, p. 16, grifo nosso).

Mamãe mexia nas manivelas da cama, passava a mão na cabeça da filha e falava sem parar, uma de suas manias. Quando angustiada desfiava frases banais, sem muito nexo: distraía o coração. – **Era uma filha boazinha** –

dizia, ocupada com gavetas e panos. – Nunca me deu trabalho (Luft, 2014, p. 56, grifo nosso).

Encolhida na cama, ainda com frio, **Clara pensou** que ele fora morrer no local que mais odiava, a fazenda, aonde só ia obrigado pelo pai, ou, raramente, para agradar Mamãe. **O que o teria impelido para lá naquela tarde? O que o puxara? Quem estaria encostado no portão da fazenda, braços abertos, insinuante? Alguma coisa que provocava repulsa e atração, com que no quarto de Ella? Como no amor?** (Luft, 2014, p. 80, grifo nosso).

Se pudesse falar, o morto diria: No fundo do poço encontrei Vida e Morte, masculino e feminino, o Eu e o Outro entredevorando-se como uma serpente que engole a própria cauda. Da treva e do delírio saltou a Morte de braços abertos: bêbada de Mistério (Luft, 2014, p. 98, grifo nosso).

Essa forma de focalização, típica de uma visão moderna do romance, relativiza o mundo, aproximando o leitor da obra, uma vez que se conhece o interior, as mentes das personagens (Melo, 2005). Ainda, essa alteração de enfoque narrativo constitui um dos pilares de originalidade da poeticidade luftiana para Mello (2008), pois confere ao romance certa dinamicidade nas representações dos pensamentos das personagens. A alternância entre discurso direto e indireto propõe um ritmo de leitura fluído que aproxima a relação autor-texto-leitor.

No que se refere ao enredo, observa-se que a morte ocupa uma posição central na trama. Defende-se, aqui, seu papel de protagonista, uma vez que é a partir dela, e por meio de suas diversas manifestações, que as personagens se reorganizam, orientam suas ações e vivenciam seus processos de transformação ao longo da narrativa.

No passado, ela é desenhada pela memória e imaginação, apresentando-se através de desdobramentos tais como: o luto, a culpa, o arrependimento, as frustrações e as perdas simbólicas:

“Eu me atirei nos braços dele para fugir da solidão e foi tudo uma fraude”, ocorreu-lhe. “Fugi de mim mesma”. Tudo o que eu queria era poder ficar sozinha: depois de casada descobri que para mim a solidão era essencial. E Martim em amava demais. Pode, amar demais? (Luft, 2014, p. 26).

No presente, a morte é visível, escancarada pela presença de um corpo. Seus aspectos de decomposição são incorporados na atmosfera da casa, durante o rito funerário, como se constata em:

O ar de assombro inicial iluminava-se num sorrido. Camilo quase sorria nas ruguinhas dos olhos, nos cantos da boca. Não com ar de ironia ou superioridade com que às vezes os mortos se despedem, mas um tímido, encantador sorrido infantil. Seria efeito da luz das velas, do seu próprio cansaço? Não, estava ali: o morto se transfigurava no moinho das horas. Tão

fino o rosto, estreitas as mãos, todo ele pura ausência, pedra (Luft, 2014, p. 42).

À sombra do caixão de Camilo, cada personagem, encerrada em seu próprio mundo interior, enfrenta silenciosamente o caos que a consome. Reunidos ao redor do corpo do jovem falecido estão Renata — mãe de Camilo e protagonista —, Martim — pai do rapaz e ex-marido de Renata —, além de Mamãe e Clara — mãe adotiva e irmã biológica de Martim —, e Carolina, irmã gêmea do morto. A presença da morte, mais do que um acontecimento final, impõe-se como força filosófica e existencial, desencadeando questionamentos profundos sobre a vida, o sentido da perda e os laços fragilizados entre os personagens. Tal atmosfera é condensada nas palavras do narrador:

Se pudessem, gritariam sem pudor algum, com uma dor e uma perplexidade irrompidas do fundo das entradas: - O que é isso a Morte? O que está fazendo conosco? Mas calavam-se, procurando ignorar um ao outro (Luft, 2014, p. 13).

O silêncio compartilhado, imposto pelo luto e pela falta de comunicação, expõe a dimensão da perda e a impossibilidade de racionalizar o vazio deixado pela ausência.

Ao longo de todo o velório, Renata mergulha em uma análise profunda de sua trajetória e se confronta com a culpa que a corrói, resultado da tentativa de conciliar seus projetos pessoais com as exigências impostas pela vida familiar.

Eu traí a mim mesma quando abandonei a música para ser infeliz no amor. Mas o que é a traição? Não estou sempre trocando uma coisa por outra porque meu coração decide que essa outra é melhor, a ela preciso ser leal? (Luft, 2014, p. 110).

Na juventude, a protagonista foi aclamada como uma pianista promissora. Em nome da arte, por vocação e entrega, renunciou aos prazeres da idade, inclusive a seu primeiro amor, Miguel. Era amplamente reconhecida por aqueles ao seu redor como alguém dotada de um verdadeiro dom.

Tratavam-na como uma pessoa especial e, sem falsa vaidade, ela pensava; “não sou uma pessoa como as outras. Sou uma artista. Era a um tempo privilégio e dor. Não tivera tempo nem disponibilidade para amizades profundas. Exceto Miguel, tudo fora superficial (Luft, 2014, p. 20).

Reclusa no amplo e iluminado espaço dedicado à música, Renata fora uma menina solitária e uma adolescente reservada; não se tratava de tristeza, mas sim de uma disciplina rigorosa e uma solidão que delimitavam seu mundo.

- Ninguém pode ter tudo ao mesmo tempo - dizia sua mãe; Renata tocava piano quando outras meninas brincavam com bonecas; atravessava a cidade, pálida, agarrada às partituras, quando outras moças iam com namorados ao parque. Só tivera um namorado: Miguel, amigo de infância, seu anjo protetor. Hoje era difícil até reconstruir seus traços. Talvez estivesse casado, talvez morto (Luft, 2014, p. 18-19).

Para Renata, o amor nunca se apresentou como uma real possibilidade: “Só tenho uma paixão na vida, a música” (Luft, 2014, p. 19). Tal entrega absoluta não era fingimento nem exagero. A arte era seu refúgio e sua prisão; a única forma de conter a desordem que habitava sua alma. Percebe-se que, nessa relação, a música não representa apenas uma vocação ou carreira, mas sim uma forma de existência. É o fio que sustenta a identidade da protagonista diante do caos interior que a habita.

Desde a infância, a arte foi seu espaço de recolhimento e disciplina, moldando sua subjetividade e oferecendo uma estrutura simbólica que a mantinha em pé. O piano, em especial, torna-se quase uma extensão de seu corpo e de sua alma, a única linguagem capaz de traduzir suas emoções silenciadas. Nesse vínculo visceral, a música emerge como compulsão e salvação: uma força inevitável que a domina, mas também a protege. Para Renata, amar verdadeiramente parecia impossível porque era à arte que ela entregava tudo de si, inclusive aquilo que não sabia nomear.

A Miguel, ofereceu o pouco afeto que lhe era possível: um amor distante, relegado ao segundo plano. O breve relacionamento se finda justamente porque ela “[...] precisava ser livre, disponível para a sua arte: a força que brotava no seu interior e a dominava” (Luft, 2014, p. 19). Permanecia convicta de que jamais se casaria, até ser visitada pela Morte.

Diante da perda de seus pais, Renata mergulhou em um período de profunda infelicidade e desilusão. A ausência rompeu com a rotina anteriormente centrada no piano e na música, conferindo novos contornos à sua existência. Com o passar do tempo, a protagonista sente que a arte, embora fonte de realização, também a tornou egoísta, ao exigir entrega total e exclusividade. Ela se questiona: “Mas não era preciso? Indagava-se muitas vezes: não era preciso ser assim, concentrada naquela paixão, para poder ser uma boa pianista? Não era o preço que se pagava sempre?” (Luft, 2014, p. 35). Nota-se que aquilo que antes fora seu objeto de desejo, encantamento e sentido de identidade transforma-se, aos poucos, em fardo — uma espécie de condenação que a consome. A morte, então, irrompe como um ponto de ruptura, impondo a necessidade de uma reconfiguração interna. Sua versão autêntica, até então imersa na arte e moldada pela disciplina do piano, já não é suficiente para sustentar a dor e o vazio que se instalaram. O que antes parecia ser inteireza revela-se como insuficiência; uma identidade que precisa ser revista, redesenhada à luz da perda.

Seu caminho cruzou o de Martim nesse exato momento de fragilidade. O encontro dos amantes deu-se por acaso em um concerto ao qual Martim compareceu a contragosto, levado por amigos, já que não nutria qualquer apreço pelas artes. Ainda assim, foi ali, naquele ambiente que lhe era estranho, que se viu profundamente impactado por Renata, não pela música em si, mas pela intensidade silenciosa que emanava dela, como se sua dor contida transbordasse em cada nota executada. Aos olhos de Martim, ela se revelava como uma presença enigmática; um mistério que o instigava, uma força intensa que despertava nele o desejo de compreender, dominar e conter:

No círculo de luz do palco, a pianista lhe lembrara a figura de museus visitados também por conveniência: anjos tocando alaúdes. Pensara nisso ao vê-la. Ficara impressionado: era franzina, mas desencadeava no piano forças que ele desconhecia e o abalavam; a música comovia, fazia querer chorar. Normalmente teria resistido a essas emoções, julgando-as poucos viris; mas na penumbra da sala de concertos entregara-se, num misto de surpresa e delícia. Pedira para ser apresentado à pianista, que de perto lhe parecera inaparente: não era muito jovem, nem bonita. Tímida; parecia doente. Mas olhando-a não podia esquecer a força que se escondia nela, o poder da emoção. Pessoalmente, parecia inabordável: não que lhe faltasse simpatia, mas os olhos de cor amarelada pareciam entretidos em coisas inefáveis que ele não conseguia divisar e o intrigavam. Renata fora um desafio, e Martim quis também sua alma. Até a arte dela lhe pertenceria, os amigos o invejaram por aquela mulher tão original. Logo descobriu nela também um corpo solitário ardendo por amor. Poucos meses depois, casavam (Luft, 2014, p. 37).

Sob a perspectiva de Martim, o narrador apresenta Renata como uma figura marcada pelo contraste entre fragilidade aparente e força interior. Ao mesmo tempo, constrói Martim como um homem prático e pouco aberto à complexidade emocional, moldado por valores patriarcais. Sua postura racionalista e distante das emoções é expressa pela afirmação: “a experiência lhe ensinara que a vida será simples se a encararmos assim” (Luft, 2014, p. 35). Dessa forma, Martim tende a desvalorizar o que considera sensível ou subjetivo, revelando uma visão de mundo limitada e machista, em contraste com a intensidade e a profundidade emocional de Renata.

Pode-se notar no fragmento anterior que o encantamento testemunhado por Martim em relação à Renata não se dá devido aos seus atributos físicos, mas pela potência expressiva de sua música, capaz de despertar emoções que o próprio Martim considera “pouco viris”, evidenciando assim um conflito entre sensibilidade e os padrões de masculinidade assumidos por ele.

A protagonista, nesse contexto, surge como um desafio: uma mulher que, ao mesmo tempo em que intriga pela introspecção e pela distância emocional, fascina pela intensidade

com que traduz sentimentos por meio da arte. Ao desejar sua alma e sua arte, Martim projeta um desejo de apropriação, revelando uma dinâmica de poder afetivo em que o amor se mistura à tentativa de domínio (morte simbólica).

A admiração que ela desperta nos amigos, pela sua originalidade, reforça essa percepção de Renata como uma figura fora do comum, que foge aos moldes tradicionais de feminilidade. O desejo de Martim se manifesta justamente diante da complexidade que define a artista, conforme se vê em: “Também não adiantara amigos dizerem a Martim: - É uma boa moça, é até uma grande pianista, mas não serve para você. - Sim, sim - dizia ele -, é uma mulher diferente, por isso mesmo vou me casar com ela” (Luft, 2014, p. 35).

O casamento que se segue rapidamente simboliza, por fim, a tentativa de Martim de capturar aquilo que, por essência, permanece indomável: a força silenciosa e inefável que habita Renata, e, ao mesmo tempo, para a artista, a possibilidade de uma nova vida, uma nova existência:

Conhecendo Martim, compreendera quanto vivia só. Não, ela não teria acreditado se nas vésperas do casamento a tivessem querido prevenir: ligações de amor são dilacerantes; são teias que nos enredam e nos podem sufocar. Como uma borboleta abandona o casulo, pensou poder trocar sua identidade pela de mulher de Martim (Luft, 2014, p. 35).

Contudo, Renata não conseguiu manter essa nova identidade moldada pelo casamento, tampouco entregar-se por completo ao papel de esposa. Por isso, encolheu-se em “tristezas inexplicáveis” (Luft, 2014, p. 38), tornando-se incapaz de suprir as expectativas da vida doméstica, do amor, e do contentamento familiar ‘aparente’. Frequentemente sua antiga vida pulsava dentro de si: ““Eu sou uma artista”, pensava indignada, ‘o que estou fazendo aqui, com essas pessoas, esses problemas, essas ninfarias todas?’” (Luft, 2014, p. 39).

O narrador afirma que em Renata “Não existia traição: tudo era um constante pulsar desordenado, busca de um sentido para a vida que se precipitava para o fim.” (Luft, 2014, p. 110). Esse pulsar desordenado ultrapassa os limites de sua individualidade e do relacionamento conjugal, expandindo-se como uma força difusa que atravessa outras personagens e situações, infiltrando-se em diferentes camadas da narrativa.

A morte, nesse primeiro momento, é expressa pelo descompasso existencial identificado em Renata e em seu matrimônio, mas que ecoa nos demais sujeitos da trama, todos marcados por uma trajetória profundamente trágica. Essa experiência de morte simbólica, que transborda da relação de Renata com a vida e o amor, também se manifesta nas histórias das demais personagens, como se cada uma carregasse sua própria forma de ruína silenciosa.

É o que se observa na família de Martim, composta por Clara, Mamãe e Ella. Clara, a irmã biológica, quando jovem, intimidara Renata com sua beleza e imponência. Contudo, por trás de tamanha elegância, fortes maquiagens e um ritual extenso de embelezamento, estavam escondidas profundas marcas de um período sombrio de solidão:

Havia algo mal explicado em sua vida, falava-se num amor infeliz. [...] Uma superfície de vidro falsamente polida: não era vidro, eram águas, e no fundo havia uma inquietação. Passara períodos em clínicas de repouso, todos sabiam. Haveria um lampejo de insanidade nos olhos escuros? (Luft, 2014, p. 77-78).

Clara sofreu um desgosto desmedido de amor na juventude. A morte a visitou, simbolicamente, através do abandono e da loucura. A intensidade do trauma vivido pela personagem ganha contornos mais nítidos no momento em que o narrador retoma a origem de sua dor:

Um homem jogara nas águas serenas do corpo dela, da alma dela, a pedra da sua estranha paixão, e fora embora deixando-a num redemoinho que não se aquietava mais. Naquele tempo Clara era uma adolescente. Mal se entreabria para a vida quando aquele homem entrar em sua floresta vedada plantando ali a loucura. E fugira. Outras vezes ela pensava: “Me ama, sim, claro que me ama, precisa de mim e vai voltar. Não fiz o que ele pediu?” Então começava a tecer fantasias, eram seus períodos frenéticos. Trocava de roupa a toda hora, tirava a maquilagem e refazia-a, descia as escadas arrumada como para uma festa: ele viria logo, naquela noite mesmo, naquele instante. Depois ia ficando confusa. Martim e Mamãe a punham numa clínica onde podia dormir, descansar. Em todos aqueles anos esquecera o rosto dele: descobriria que a verdade não existe. Tudo mentira, tudo. Os namorados que tinha, relações breves, repetiam sempre o rosto dele, cabendo em todos os rostos. E fugia deles antes de descobrir quem eram. Aos poucos construíram para si aquele amante a quem podia montar e desmontar, compor e recompor, e a quem secretamente chamava: o Padre (Luft, 2014, p. 78-79).

Diante disso, verifica-se como a experiência do abandono amoroso funciona como uma possível morte psíquica para Clara. A imagem da “pedra jogada nas águas serenas do corpo e da alma” sugere uma ruptura brusca de sua inocência e equilíbrio emocional. Esse ato inaugura um redemoinho interno que configura de maneira simbólica o descontrole, a angústia e o ciclo interminável de sofrimento que passa a dominar a vida da personagem. A morte aqui não se dá em seu sentido físico, mas se manifesta como uma espécie de colapso subjetivo: ela é o fim da estabilidade, da confiança, da identidade emergente de uma jovem que mal “se entreabria para a vida”.

Ainda, a loucura pode ser destacada como outro indício, ou representação da morte, proveniente diretamente do trauma vivido. O delírio amoroso, a recorrência do rosto do

agressor em outros homens e a invenção de um amante imaginário — “o Padre” — evidenciam como o passado permanece cristalizado, impedindo-a de habitar plenamente o presente. Incapaz de superar o abandono, Clara é tomada por um estado de suspensão, no qual realidade e fantasia se confundem. As internações em clínicas, associadas à busca por repouso e alívio, revelam o colapso psíquico e emocional da personagem, reforçando a ideia da morte como algo contínuo e invisível. Trata-se de uma força silenciosa que consome sua vitalidade e a aparta do mundo.

Como será possível aprofundar posteriormente na análise das categorias mortuárias, a melancolia, a loucura e outros desdobramentos simbólicos aparecem como manifestações da dificuldade de elaborar a perda. A narrativa, nesse sentido, ultrapassa uma representação literal da morte, ao configurá-la também em sua dimensão simbólica e psicológica. Assim, em *O quarto fechado*, a escrita da morte assume contornos que revelam um processo íntimo, dilacerante e contínuo, que atravessa e estrutura a existência das personagens.

Ao longo do desenvolvimento do enredo, percebe-se outra figura que revela implicações significativas sobre a morte, pois sua excentricidade e aparência caricata encobrem uma presença densa e ambígua, que adiciona complexidade à tessitura narrativa. A personagem Mamãe - mãe adotiva de Martim e Clara - era uma velhinha maluca, mas que todo mundo adorava. Uma senhora um tanto quanto misteriosa, descrita como “baixa, gorda, peruca de alegres cachos louros. Cílios postiços, boca pintada, rosto empoado e murcho” (Luft, 2014, p. 48); alguém que administrava a família e as propriedades de maneira forte e com ânimo. Era prendada e excelente dona do lar. Recebia esse nome por carregar consigo uma grandeza comovente: cuidava com empenho da filha biológica doente, Ella.

Com a idade e a longa enfermidade da filha, Mamãe tornara-se um símbolo de dedicação. Todos a chamavam de Mamãe, mesmo amigos e criados, netos. Não importava que a mulher decidida, animada, se transformasse numa velhinha patética. Era um ponto de referência para todos: “se um dia eu precisar, Mamãe estará sempre ali” (Luft, 2014, p. 47).

Ainda que símbolo de resiliência e cuidado, Mamãe carrega consigo seus mistérios. A culpa é o que a move em relação à condição da filha e por isso, em sua casa, não se comenta o assunto do acidente. Ella é aquela que não deve ser mencionada; o silêncio ensurcedor. Fato é que ‘Mamãe’ era mãe de ninguém, “[...] porque a criatura do quarto há muito rompera todos os laços. Ser mãe de Ella era ser mãe de nada” (Luft, 2014, p. 52).

Ella, por sua vez, é “uma ausência viva” (Luft, 2014, p. 49) para a família. Quando adolescentes, a jovem e Martim viveram um amor veementemente rejeitado por Mamãe;

considerado por ela incestuoso. Mesmo criados como irmãos, não resistiram aos instintos da paixão que junto à morte lhes pregaram uma peça. Certo dia, à espera de Martim, Ella sofre um acidente ao cair de uma cerca, deixando-a imóvel, em estado vegetativo. A antiga moça perfeita e bela se transforma em uma espécie de aberração. Ella é para sempre o amor irrealizável de Martim.

De diferentes formas, a família se esforça para apagá-la. Não há lembranças, nem sequer retratos da jovem pela casa. Após o acidente fora reduzida a nada. Seu nome ‘Ella’ - próximo do pronome feminino francês ‘Elle’ - sugere uma ambiguidade; é profético, pois expressa uma meia humanidade, uma figura macabra que desperta curiosidade em todos, principalmente em Renata. Sua condição desumana a fez prisioneira de si. Trancafiada em um quarto fechado, requer ajuda para tudo, e só aceita os cuidados de Mamãe, cuja penitência em vida é estar à disposição quando a campainha da morta-viva soava.

Pouco a pouco, Renata entende que o que Martim queria era uma mulher como Mamãe. O papel de ‘mulher’ instituído pela sociedade, em seus termos patriarcais, e, sobretudo pelo próprio Martim, cuja visão de mundo perpassa por concepções deveras machistas, a comprime. Renata não consegue permanecer controlada, cobrada,

Ele cobrava sim: - Você está feliz? Por que essa cara de triste? Por que não se diverte com nada? Por que não gosta da fazenda? Por que não ajuda Clara na cozinha? “Ele se debruçava sobre mim na cama, à noite, quando eu fingia dormir: perscrutava no rosto da mulher amada, onde ela está, o que pensa, com quem sonha?” “Eu não tinha nem espaço para ser infeliz”, lembrou Renata. “E cada vez que me deprimia, vinha a culpa: por que estou fazendo isso com ele? Por que não consigo ser uma boa mulher para Martim?” (Luft, 2014, p. 26-27).

Para o casal, o amor era o problema; Martim a amava demais. Era preciso algo além disso. Renata buscava nele uma capacidade de compreender, de participar e de sentir, no entanto, pela primeira vez, “Martim se desorientava diante de uma mulher. Não a conseguia alcançar” (Luft, 2014, p. 38). Com os anos, os laços dos amantes se desatam e ambos se tornam estranhos um ao outro.

Ainda que já percebesse o casamento como um equívoco, Renata engravidou. O narrador antecipa as consequências desse novo passo ao afirmar: “Filhos: em vez de serem elos, transformaram-se em problemas e mais separação.” (Luft, 2014, p. 15). A protagonista assume, então, mais um papel: o de mãe, que rapidamente se converte em mais um ponto de conflito e frustração. Sentindo-se inadequada, ela desabafa: “— Acho que nasci sem os

instintos naturais de outras mulheres – queixara-se Renata ao médico depois do nascimento dos gêmeos.” (Luft, 2014, p. 38).

A música era sua verdadeira vida. É a sua expressão maior de liberdade, autonomia e beleza. Renata desejava tocá-la, assim como a própria existência; ao seu modo, livre das amarras impostas pela vida doméstica. Seu impulso vital não se dirigia à maternidade nem ao papel de “mamãe” de ninguém. Isso se confirma quando:

Mais tarde, achando que não amava os filhos como devia, Renata convencera-se de que sua vida anterior, toda concentrada na música, a impossibilitara de ser, agora, mais generosa. Ou sofria de alguma deficiência biológica? Como que protestando pelo afeto sem alegria que os recebera no mundo, Camilo e Carolina, bebês fracos e cheios de problemas, desenvolviam-se mal. Uma decepção para Martim: não eram, de longe, os filhos saudáveis que ele queria (Luft, 2014, p. 39).

Os gêmeos, Camilo e Carolina, são apresentados como um “[...] fruto que nascera partido em dois” (Luft, 2014, p. 24), revelando-se desde o início como figuras complementares de um mesmo todo. Masculino e Feminino. O vínculo entre eles, contudo, ultrapassa o mero laço fraterno, configurando uma busca incessante por refazer a simbiose original vivida no útero materno. As tentativas de separá-los eram perturbadoras para Renata. Eles não resistiam ao afastamento. Em qualquer situação, se “Apartados, Camilo e Carolina iam perdendo o pouco viço: esvaziavam-se como cascas de frutos.” (Luft, 2014, p. 25). Eles queriam (precisavam) ser um.

Assim, viviam entrelaçados em tudo: roupas iguais, vozes parecidas. Trocavam de identidade, a fim de enganar a família e os amigos. Aos poucos aprenderam e adquiriram a mesma postura, mesmo modo de virar a cabeça, de segurar um objeto, de andar. Essa crescente simbiose entre os irmãos, marcada pela dissolução das diferenças físicas entre eles e por uma autossuficiência afetiva, abre espaço para um território de representação da morte cada vez mais ambíguo e perturbador, que vai além da simples estranheza e toca zonas mais profundas de interpretação. A necessidade quase vital de se fundirem em uma só identidade aponta para um vazio primordial: uma tentativa de recompor algo que já nasceu cindido, espelhando a própria desestruturação familiar e emocional que os cerca.

Para Martim, esse anseio manifestado pelos filhos era apenas um capricho infantil, consequência da educação “frouxa” oferecida por Renata. A responsabilidade por tamanha estranheza recaía, portanto, sobre a mulher, e, gradualmente, a própria Renata passa a acreditar nisso. Imersa em tristeza e melancolia, ela sente que sua instabilidade emocional

seria o único legado deixado aos filhos, pois jamais conseguiu oferecer-lhes o afeto que imaginava ser o “amor natural” de uma mãe.

Ressalta-se, além disso, uma observação particularmente significativa: Carolina é apresentada como a

[...] metade mais fraca da entidade que era Camilo e era Carolina; seguia o irmão, venerava-o, faria sempre o que ele pedisse. Renata tinha certeza de que se comunicavam também sem falar, na força do pensamento nascido da mesma fonte: o ventre dela. Tinham sido uma unidade. Nada fora deles mesmos parecera interessar-lhes grandemente, empenhados numa encarniçada, silenciosa busca de unidade. Mas agora a Morte desferira seu bote, rompera esse círculo ao meio, e ninguém sabia o que seria de Carolina (Luft, 2014, p. 23).

Carolina é descrita como a "metade mais fraca", subordinada emocional e psicologicamente ao irmão. A morte de Camilo não configura apenas a perda de um irmão, mas desencadeia o colapso de uma estrutura subjetiva que a sustentava - assim como se observa nas histórias particulares das demais mulheres da família (Renata, Clara, Mamãe e Ella). Conclui-se, portanto, que diante da finitude a incerteza recai sobre o destino de Carolina evidenciando uma alarmante crise de identidade. Seria possível a existência de Carolina sem Camilo? A mãe se questiona: “O que será de Carolina se Camilo faltar?” (Luft, 2014, p. 69).

Nesse contexto, as personagens Camilo e Carolina estão intrinsecamente ligadas à morte em sua dimensão mais transgressora. Ao longo da narrativa, é possível constatar que ambos assumem a condição de “duplo”, o que permite uma ampliação da noção de finitude, sobretudo a partir dos recursos estéticos que associam a morte a temas como o erotismo, o macabro, entre outros. Tais elementos, entretanto, serão retomados e explorados com maior profundidade na seção *Tânatos, o duplo e o macabro: a morte personificada em O Quarto Fechado*, onde adquirem densidade interpretativa ainda mais significativa.

Ainda sob o ponto de vista da construção das personagens, é importante mencionar a figura de Rafael, personagem que, assim como o irmão Camilo, também morre precocemente. Seu registro na narrativa reforça o vínculo entre o casal Renata e Martim e a temática da morte, introduzindo uma compreensão essencial para o desdobramento da trama, conforme se observa em:

Falava-se quase tão pouco no Anjo Rafael quanto em Ella na casa de Mamãe. E como, de onde estava, ele não pudesse tocar nenhuma campainha, mandar nenhum sinal, sua existência era ainda mais vaga do que a da enferma: mas ambos povoavam o mundo com essa presença filtrada. Nascera quando Camilo e Carolina tinham quase dez anos. Uma gravidez tardia; seus pais já falando abertamente em separação. Na verdade, Martim quase não ficava em casa, passava muito tempo na fazenda; na cidade, dormia no escritório. Mas Renata engravidara num dos reencontros breves,

intensos, doloridos, que terminavam em discussões e amargura. Pensara em abortar, mas não teve coragem. Acabara tendo uma gravidez mais serena. Martim a tratava com ternura, ela esforçava-se por corresponder; Mamãe e Clara freneticamente tecendo roupas, arranjando coisas para o bebê. Nascera um menino bonito, parto normal, dores logo esquecidas quando Renata o pegara nos braços (Luft, 2014, p. 65-66).

O pequeno ‘Anjo Rafael’ (anjo que prefigura a morte) atua como uma espécie de catalisador, aprofundando as impressões já identificadas sobre a morte e contribuindo para a elaboração de uma nova atmosfera, marcada por um falso vislumbre de esperança que culminará, posteriormente, na dissolução das fronteiras entre vida e morte.

Os pais o amaram com um amor desmedido, crispado. Amavam nele também a possibilidade de consertarem a vida. De repente, Renata sentia-se mãe. Era dela o filho tardio que despertava em suas entradas, sem seu coração, ondas de ternura. [...] Só os gêmeos praticamente o ignoravam. [...] O bebê crescia tranquilo, sadio, sem os problemas que tinham afligido seus irmãos (Luft, 2014, p. 66).

Em outras palavras, a existência do menino, à primeira vista, é percebida como um possível antídoto contra as influências, ações e desdobramentos da morte na trama familiar — até então restritos ao nível simbólico da representação (como a perda de identidade, a deterioração das relações e o fracasso existencial). Rafael representaria o elo que sustentaria a família; seria um sopro redentivo para o ex-casal e principalmente para as questões existenciais de Renata. Com a chegada do bebê, a protagonista encontra meios de reconstrução de si mesma enquanto mulher e mãe. No entanto, ao contrário do que se espera, a morte o alcança no plano físico. O bebê sofre um acidente duvidoso na presença de seus irmãos mais velhos Camilo e Carolina, conforme se verifica no relato:

Numa dessas tardes Clara brincava com Rafael em seu quarto, depois pretendia descer com ele ao jardim, quando apareceram os gêmeos. Resolveram ir todos juntos. Antes, Clara lembrou que queria levar uma revista nova. Voltou depressa para dentro do quarto, deixando Rafael no alto da escada, entre os dois irmãos, que deviam dar-lhe as mãos firmemente. Clara já saía novamente do quarto quando ouviu um baque surdo, mais outro e outro, alguma coisa rolando nos degraus. Uma pancada final, um gemido fraquinho, como um miado. Depois, silêncio. Ninguém soubera explicar como o Anjo Rafael rolara a escada caindo no patamar, quebrando a cabecinha. Ajoelhada junto dele, Clara apenas vira, ao olhar para cima, Camilo e Carolina parados mudos e brancos, dando-se as mãos como para se ajudar. De nada tinham adiantado as surras que, enlouquecido de dor, Martim lhes aplicara. Apenas diziam: - Não sei (Luft, 2014, p. 92-93).

É relevante destacar o enigmático mistério que envolve a morte da criança. A presença silenciosa dos irmãos gêmeos, Camilo e Carolina, no momento da queda da criança sugere algum nível de participação, ainda que passiva ou por omissão, no desfecho trágico de sua

morte. Observa-se que o fato de estarem de mãos dadas, imóveis e mudos no topo da escada constrói uma imagem profundamente perturbadora, que não oferece explicações diretas, mas abre espaço para múltiplas inferências.

Teriam os gêmeos, de fato, empurrado a criança? A postura deles revelaria um distanciamento emocional já presente desde o nascimento de Rafael, marcado pela exclusão e pela ruptura do vínculo afetivo com a mãe? Estariam, inconscientemente, expressando ciúmes ou rejeição ao irmão mais novo, percebido como uma ameaça à relação com os pais? Ou, ainda, a morte de Rafael representaria o colapso de uma estrutura familiar fragilizada, sendo os gêmeos apenas agentes involuntários de uma tragédia que já se anunciava? A essas possibilidades somam-se os indícios da natureza incomum dessa parceria presentes desde o início da narrativa: “Era isso que havia entre os gêmeos: um pacto sombrio?” (Luft, 2014, p. 22-23).

O narrador não esclarece se houve intenção, negligência ou acidente, o que intensifica o mistério e a atmosfera de inquietação. A resposta evasiva “Não sei”, repetida mesmo diante da dor e da violência do pai, sugere uma ruptura no elo comunicativo entre os gêmeos e o mundo adulto, além de apontar para uma possível recusa (ou incapacidade) de simbolizar a morte. Nesse contexto, o silêncio deles oculta um fato, funcionando como espelho da opacidade da morte e do não-dito familiar, ampliando o sentido trágico da cena e a tensão entre inocência e culpa.

Ao longo da narrativa, percebe-se que, assim como a mãe, Camilo carrega uma pulsão de autodestruição que se sobrepõe à vontade de viver. Seu interesse pelo além se manifesta como uma espécie de chamado, um convite para um outro lugar, uma nova realidade. A inadequação diante das expectativas impostas pelo pai, embora evidente, revela-se apenas como um dos gatilhos para sua partida. Nesse ponto da trama, a morte se apresenta não como fim abrupto, mas como expressão de um desejo profundo de libertação.

Por outro lado, a morte de Camilo não se configura como uma interrupção abrupta e accidental, como ocorreu com Rafael, mas como um gesto carregado de intencionalidade. Tragédia, sedução ou desejo de morte? Ao relatar a queda de Camilo do cavalo na fazenda da família, o narrador esclarece:

O filho vingara-se morrendo naquele lugar, aquela morte. Os homens que o tinham trazido à tarde haviam explicado a Martim tudo o que sabiam, mas não era suficiente, ele queria saber mais: “O que o rapaz disse? Como estava? por que não impediram?” Tiveram de lhe contar tudo várias vezes. Ele os interrompia com exclamações de incredulidade e raiva, soluços. Camilo chegara à fazenda no meio da tarde, numa disparada louca com o carro que Mamãe dera aos gêmeos meses atrás, pelos seus dezoito anos.

Saltara do carro no pátio da fazenda, parecia desnorteado, e perguntara pelo cavalo mais bravio. Surpresos, os homens tinham apontado um animal num cercado perto: - Aquele parece o próprio diabo, ninguém consegue montar. A gente até chamou ele de Diabo. Sem anteciparem nada, embora notassem seu evidente nervosismo, os empregados assistiram atônitos à cena que se desenrolou em segundos: Camilo correu até a cerca, saltou sobre ela com um vigor de que não o julgavam capaz, e aos gritos se lançou desajeitadamente no lombo do cavalo, agarrado às suas crinas onde enterrava o rosto. O animal empinou-se uma vez, deu um galope curto, um corcoveio, e derrubou Camilo no chão. Depois ainda pisoteou seu corpo inerte: a cabeça partiu-se nas pedras. [...] Os homens disseram a Martim que não parecia acidente: Camilo procurou a morte, jogara-se nela (Luft, 2014, p. 80-81).

Camilo se lança ativamente em direção à morte. A escolha do cavalo mais bravio, apelidado de “Diabo”, intensifica a dimensão alegórica presente no ato. Ao montar um animal indomável, com evidente nervosismo, Camilo parece encenar uma morte performática, quase ritualística, que vai além de um gesto impulsivo. Trata-se de uma reafirmação final de sua ruptura com o mundo. Um gesto de vingança e libertação contra o pai, contra a ordem familiar, contra um mundo em que ele não se sentia pertencente. É uma revolta silenciosa, mas contundente.

Ainda, ao lançar-se sobre o “Diabo”, Camilo parece não apenas desafiar a morte, mas abraçá-la como única saída possível para sua angústia e inadequação. A narrativa demonstra uma nova camada de representação na qual o corpo é transformado em linguagem. A morte de Camilo é o ponto final dado por ele mesmo a uma existência atravessada pelo silêncio, pelo peso da expectativa e pela ausência de sentido.

Constata-se que as personagens Renata, Martim, Clara, Mamãe e Carolina encaram a morte de Camilo por meio de uma profunda introspecção. A incomunicabilidade é o que define externamente as relações, pois não há diálogo. Não há comunicação efetiva entre os membros da família. O que se diz, na verdade, é pensado; formulado na imaginação. Pode-se afirmar que cada um está aprisionado em si mesmo, em seus próprios “quartos fechados”, ou “ilhas sombrias” espaços metafóricos que representam os limites impostos por traumas, memórias ou experiências trágicas da vida. Esse isolamento, físico ou emocional, revela o quanto as personagens carregam em comum o desejo por compreensão e liberdade, ainda que nem todas consigam romper com as barreiras que as enclausuram.

Nesse ponto, a filosofia do absurdo oferece uma lente de análise reveladora: o impasse entre o desejo por significado e a realidade indiferente que entorna os indivíduos. Presas em realidades fragmentadas e silêncios existenciais, as personagens encarnam o conflito absurdo entre a busca por sentido e o vazio que responde. E, sem a obtenção de respostas claras ou qualquer consolo metafísico, o que resta é resistir à desesperança e continuar, ainda que em

silêncio, uma luta por liberdade e autenticidade. Mais uma vez, a morte é destacada no romance de forma simbólica, ao incorporar proposições filosóficas como traços estéticos dedicados à elaboração da tragicidade inerente à condição humana representada pelo núcleo familiar.

3.2 EVOCAR O INEXISTENTE: PANORAMA DE L'AUTRE FILLE

Nesta carta nunca enviada à sua irmã, Ernaux dedica-se com liberdade à produção de imagens para a realização e materialização de sua destinatária. Suas lembranças e divagações imaginativas se entrelaçam, permitindo com que sensações sejam expressas com precisão no texto, ainda que sem referência do real. Realidade e ficção se fundem, dando forma a uma narrativa marcada por traços singulares. A incerteza, a constante oscilação emocional, a dubitabilidade do texto em relação ao real e a ficção, assim como sua complexa discussão em torno de uma possível categorização quanto ao gênero textual pertencente, podem ser compreendidas como contornos de uma expressão mortuária, ou seja, permeada por características e elementos vinculados ao ‘além’, ao enigmático limiar entre vida e morte.

A possível anti-narrativa (ou anti-relato) tem início com a descrição de um objeto material: uma fotografia. Ernaux, autora-narradora-personagem na narrativa, descreve a imagem de um bebê que por muito tempo acreditou ser ela mesma. Essa convicção é interpretada como fruto de sua imaginação, pois a escritora não possui lembranças nem semelhança física com a criança retratada. Na realidade, o bebê na foto é sua irmã Ginette, falecida em 1938, dois anos antes de seu nascimento.

Nesta carta, Ernaux se dirige ao vazio; se dirige a alguém que nunca conheceu, alguém que entrou em sua vida no verão de seus dez anos. “Nascida e morta em um relato, como Bonnie, a filhinha de Scarlett e Rhett em *E o Vento Levou* (Ernaux, 2011, p. 15, tradução nossa)¹¹, e, por isso, se permite extrapolar os limites da realidade imaginando-a, como um personagem no romance.

Annie explica que descobriu sobre a irmã através de uma escuta despretensiosa. Ouvira resquícios de uma conversa entre sua mãe e uma cliente. Contudo, sua memória falha em tentar recuperar com exatidão o relato. O que lhe resta é:

[...] apenas seu teor e as frases que atravessaram todos esses anos até hoje, propagando-se num instante por toda a minha vida de criança, como uma

¹¹Née et morte dans un récit, comme Bonnie, la petite fille de Scarlett et de Rhett dans *Autant en emporte le vent*. (Ernaux, 2011, p. 15)

chama muda e sem calor, enquanto eu continuava a dançar e a rodopiar ao seu lado, cabeça baixa para não despertar nenhuma suspeita. [Aqui, parece-me que as palavras rasgam uma zona crepuscular, me arrastam, e tudo se acaba.] (Ernaux, 2011, p. 19, tradução nossa).¹²

A mãe conta que eles tiveram outra filha, além de Annie, morta vítima de difteria aos seis anos de idade, antes da guerra, em Lillebonne.

Ela diz: *ela morreu como uma pequena santa*. Ela repete as palavras que você lhe disse antes de morrer: *vou ver a Santa Virgem e o bom Jesus*. Ela diz: *meu marido ficou louco quando te encontrou morta ao voltar do trabalho nas refinarias de Port-Jérôme*. Ela diz: *não é a mesma coisa perder um companheiro*. Ela diz de mim: *ela não sabe nada*, não quisemos entristecê-la. No fim, ela diz de você: *ela era mais boazinha do que essa aí*. Essa aí sou eu (Ernaux, 2011, p. 20, tradução nossa).¹³

Partindo dessa comparação, a protagonista, neste pseudo diálogo com a irmã, tece reflexões acerca da breve existência desta outra filha e a articula diretamente com a sua própria. Recorrentemente, Ernaux se dirige à Ginette com estranheza e indiferença, pois não há qualquer traço de afeto, muito menos de conexão. A relação entre elas é estabelecida a partir de uma nova dimensão, ou um novo arquétipo de duplo: um par dicotômico sem quaisquer semelhanças. Pura e simples antítese demarcada pelos próprios pais. Ginette, a boa e santa filhinha; Annie, ‘o demônio’.

Sou afastada, empurrada para te dar lugar. Relegada à sombra, enquanto você paira no alto, na luz eterna. Comparada, eu, a incomparável, a filha única. A realidade é uma questão de palavras, um sistema de exclusões. Mais/Menos. Ou/E. Antes/Depois. Ser ou não ser. A vida ou a morte (Ernaux, 2011, p. 26, tradução nossa).¹⁴

Ela é aquela que veio ao mundo como substituta da anterior e que, contraditoriamente, anos mais tarde, fora capaz de sobreviver ao tétano.

¹²[...] sa teneur et les phrases qui ont traversé toutes les années jusqu'à aujourd'hui, se sont propagées en un instant sur toute ma vie d'enfant comme une flamme muette et sans chaleur, tandis que je continuais de danser et de tournoyer à côté d'elle, tête baissée pour n'éveiller aucun soupçon. [Ici, il me semble que les paroles déchirent une zone crépusculaire, me happent et c'en est fini (Ernaux, 2011, p.19).

¹³ Elle dit : elle est morte comme une petite sainte elle rapporte les paroles que tu lui as dites avant de mourir : je vais aller voir la Sainte Vierge et le bon Jésus elle dit mon mari était fou quand il t'a trouvée morte en rentrant de son travail aux raffineries de Port-Jérôme elle dit c'est pas pareil de perdre son compagnon elle dit de moi elle ne sait rien, on n'a pas voulu l'attrister A la fin, elle dit de toi elle était plus gentille que celle-là Celle-là, c'est moi (Ernaux, 2011, p.20).

¹⁴ Je suis écartée, poussée pour te faire de la place. Repoussée dans l'ombre tandis que tu planes tout en haut dans la lumière éternelle. Comparée, moi l'incomparable, l'enfant unique. La réalité est affaire de mots, système d'exclusions. Plus/Moins. Ou/Et. Avan/Après. Être ou ne pas être. La vie ou la mort (Ernaux, 2011, p. 26).

Pois foi preciso que eu lidasse com essa misteriosa incoerência: você, a boa menina, a pequena santa, não foi salva; eu, o demônio, estava viva. Mais que viva, uma sobrevivente, um milagre. Era necessário, então, que você morresse aos seis anos para que eu viesse ao mundo e fosse salva. Orgulho e culpa por ter sido, dentro de um desígnio incompreensível, escolhida para viver. Talvez mais orgulho da minha sobrevivência do que culpa. Mas escolhida para quê? Aos vinte anos, depois de descer ao inferno da bulimia e do sangue mensal cessado, uma resposta veio: para escrever (Ernaux, 2011, p. 42-43, tradução nossa).¹⁵

Pode-se inferir que a escrita desta obra na maturidade proporciona à Annie uma visão mais ampla e conformada dessa “misteriosa incoerência”. ‘Mais orgulho do que culpa’ de sua sobrevivência, ela afirma categoricamente. Indo além, ela ultrapassa os limites da compreensão, encontrando propósito neste acontecimento. A escrita é o cumprimento de seu destino.

Sim, eu acredito que não vim ao mundo atoa e que havia em mim algo de que o mundo não podia prescindir. Não escrevo porque você está morta. Você está morta para que eu escreva, e isso tem uma grande diferença (Ernaux, 2011, p. 43, tradução nossa).¹⁶

De fato, essa diferença importa. Neste momento, a morte transcende em sua representação. Ela confere sentido e escopo à existência de Ernaux. Com um tom irônico, talvez maléfico, a autora manifesta sua preeminência em relação à Ginette. A morte não é vinculada apenas ao sofrimento vivido na infância, nem às comparações e às melancolias da adolescência e da juventude. Agora, é um meio, um caminho, para reestruturação, para ressignificação de sua identidade.

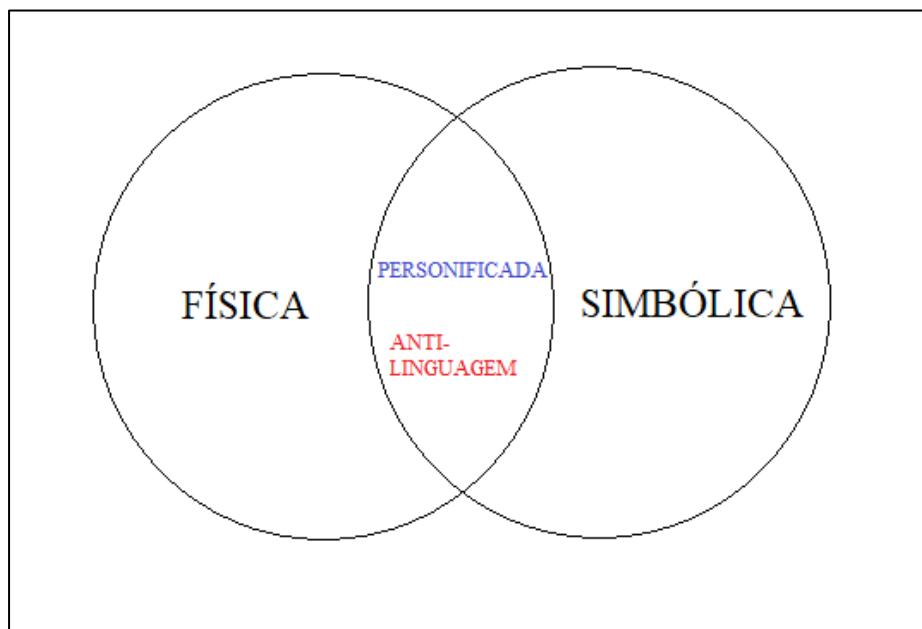
¹⁵ Car il a bien fallu que je me débrouille avec cette mystérieuse incohérence: toi la bonne fille, la petite sainte, tu n'as pas été sauvée, moi le démon j'étais vivante. Plus que vivante, miraculée. Il fallait donc que tu meures à six ans pour que je vienne au monde et que je sois sauvée. Orgueil et culpabilité d'avoir été, dans un dessein illisible, choisie pour vivre. Peut-être plus d'orgueil de ma survie que de culpabilité. Mais choisie pour faire quoi. À vingt ans, après être descendue dans l'enfer de la boulimie et du sang mensuel tari, une réponse est venue: pour écrire (Ernaux, 2011, p. 42-43).

¹⁶ Oui, je crois que je ne suis pas venu au monde pour rien et qu'il y avait en moi quelque chose dont le monde ne pouvait passer.” Je n'écris pas parce que tu es morte. Tu es morte pour que j'écrive, ça fait une grande différence (Ernaux, 2011, p. 43).

4 IMPRESSÕES ESTÉTICAS DA MORTE

É possível compreender que as obras *O quarto fechado* e *L'autre fille* dão corpo a múltiplas formas de representação da morte, transcendendo sua definição como um simples evento e estabelecendo o conceito como um eixo central para a reconstrução de identidades e para a ressignificação das experiências humanas. A partir de uma abordagem multifacetada, os textos revelam por meio de camadas sobrepostas manifestações físicas, simbólicas - pessoais ou relacionais - da morte, as quais esculpem, neste trabalho, o que se denomina ser sua ‘estética’. Essa articulação pode ser visualizada na figura 1, a seguir, através do diagrama de Venn, que sintetiza a tensão e a intersecção entre as dimensões física e simbólica, destacando o espaço comum em que a morte se torna personificada e desafia a linguagem.

Figura 1 – Diagrama representativo das dimensões física e simbólica da morte e de sua intersecção estética.



Fonte: Elaborado pela autora.

Neste capítulo, os elementos estéticos já identificados serão analisados de forma individual, com o objetivo de aprofundar a investigação e, assim, corroborar para hipótese de que a morte se configura como um elemento estruturante na escrita das autoras.

4.1. CORPO, CASA E QUADRO: A MORTE NA DIMENSÃO FÍSICA EM *O QUARTO FECHADO*

Na obra *O Quarto Fechado*, a morte estabelece uma relação direta com a descrição do espaço físico, influenciando e sendo refletida na ambientação narrativa. Identifica-se na escrita de Luft que a composição dos lugares e de suas atmosferas se apresentam enquanto moldura da morte; ora como testemunha silenciosa, ora como cúmplice na dissolução dos seres que a integram. Conforme é possível observar no fragmento do texto abaixo, o ambiente mortífero não só se apresenta internamente na casa, mas também no que é externo:

Havia poucas pessoas velando o morto àquela hora, nas cadeiras junto às paredes laterais da sala onde tinham arredado móveis para dar lugar. Os que saíam da casa erguiam a gola do casaco, franziam a testa, antes de mergulharem num mundo aniquilado pelo nevoeiro. A névoa, grudava-se na casa, querendo entrar, enroscava-se nas plantas, nas pessoas, insistentes e desesperada. Mesmo assim, ao sair, todos respiravam fundo o ar molhado: era melhor do que a atmosfera lá dentro, o enjoativo odor da morte, velas e flores, e corpos de pessoas que sofriam. Os que continuavam na sala estavam atordoados pelo cansaço, o frio e o desconforto (Luft, 2014, p. 14).

Nessa cena inicial, em paralelo com a morte, os aspectos físicos - representados por elementos da natureza como o “frio”, o “nevoeiro”, o “ar úmido”, o “odor enjoativo da morte”, a atmosfera que se diferencia dentro e fora, o “desconforto” aparente e “corpos de pessoas que sofriam” - compõem um cenário de ruína. A descrição visual do velório evoca expressões, imagens e metáforas pertencentes a um domínio mortuário: o limiar, a travessia da vida para a morte, que exala e comunica a presença de um corpo em decomposição.

Guiomar (1967) categoriza manifestações exteriores da morte como pertencentes ao *Lúgubre*, cuja etimologia deriva de *lugubris* e do verbo *lugere*: tomar luto. Diferentemente daquilo que o autor propõe para a categoria fúnebre, essa está relacionada à superfície das coisas. Nas próprias palavras do autor “[...] facilmente se diz de um grito, de uma voz que são lúgubres e não fúnebres; certos lugares são qualificados como lúgubres ou sinistros, certos climas como fúnebres. Dessa forma, diferencia-se o aspecto do sentimento” (Guiomar, 1967, p.243, tradução nossa)¹⁷.

Na passagem do texto, percebe-se a presença do “lúgubre” quando:

¹⁷[...] on dit facilement d'un cri, d'une voix qu'ils sont lugubres et non funèbres; on qualifie certains lieux de lugubres ou de sinistres, certains climats de funèbres. On différencie ainsi l'aspect du sentiment.

Renata levantou-se esfregando as mãos para aquecer, ignorou o olhar de Martim e foi postar-se bem junto do caixão. O cheiro de decomposição já se exalava do corpo de Camilo. Por que a morte não era mais limpa, sem cheiros nem agonias, discretamente perfumada como ele sempre fora? (Luft, 2014, p.41).

Tal aspecto, dessa forma, assume significados vinculados à exterioridade, às percepções biológicas da morte; ele vem de fora, do ambiente, e por isso pode ser entendido como uma resposta externa a um clima interno (fúnebre). A decomposição do cadáver de Camilo colabora para a definição do ambiente, assim como os aspectos próprios da putrefação do corpo de Ella dentro de seu quarto. Esses traços estéticos são expressos no espaço físico, através da experimentação da morte pelos sentidos sensoriais, conforme se verifica no excerto abaixo:

Renata entrara no quarto tonta com **o cheiro**, espantada com a **penumbra**. **Odores como os da fazenda**, aos quais naquele tempo ainda procurava se acostumar. **Urina, fezes, desinfetantes**. E outro odor ainda que só mais tarde conseguiria identificar: **a emanação de um sofrimento excessivo**. Esperava encontrar uma mulher enobrecida pela enfermidade, mas **não era humana** a criatura deitada sobre a cama. Um **ser imenso**, gordíssimo, grande **cabeça de ralos cabelos** pretos, olhos fixos no teto. Como é que Mamãe, começando a envelhecer, cuidava, em geral sozinha, daquele corpo enorme? Renata encostara-se na parede, imaginando depressa alguma coisa para dizer, mas não tinha voz. Mamãe mexia nas manivelas da cama, passava a mão na cabeça da filha e falava sem parar, uma de suas manias. Quando **angustiada** desfiava frases banais, sem muito nexo: distraía o coração (Luft, 2014, p. 56, grifo nosso).

Percebe-se que o quarto de Ella comporta o lúgubre na medida em que assimila as características decompositoras presentes no corpo da doente. Novamente, a morte apresenta-se composta por elementos externos, captados pelos sentidos sensoriais (olfato, tato, visão), em que a condição precária do espaço - envolto em excrementos e penumbra - somado à desumanização do corpo de Ella, dada sua condição após o acidente, constroem um ambiente que propõe uma espécie de limiar entre vida e morte, de passagem. Em sua condição vegetativa, a personagem Ella não se encontra plenamente viva, nem morta; ela é o meio do caminho.

O quadro *A Ilha dos Mortos*, de Arnold Böcklin (Figura 2), exemplifica bem o que se entende como sendo esse espaço de transição; é um artefato de grande importância para a narrativa, pois materializa a travessia de Camilo (e também de Ella) rumo ao além-vida, sendo assim uma alegoria que colabora representativamente para a formação estética da morte.

Figura 2 – The isle of the dead (BÖCKLIN, Arnold, 1880).



Fonte: Acervo do Museu Kunstmuseum Basel, Basel. Disponível em: <https://www.artchive.com/artists/arnold-boecklin/>. Acesso em: 13/01/2025.

De acordo com Mello (2008), a presença da pintura ao longo da narrativa evidencia o caráter imagético do romance, ao empregar um elemento concreto para abordar questões profundas da existência humana. A autora afirma que o quadro, a escada, o caixão, a casa, o corpo, o quarto e o piano são “[...] formas que agem como elo entre o passado e o presente.” (Mello, 2008, p. 30), como se pode perceber no excerto a seguir, que retrata o momento exato em que a protagonista é envolvida pela obra de arte, iniciando uma possível travessia entre o presente e o passado:

Renata abriu bem os olhos para espantar a fadiga e a memória que a queriam tragar. Sua atenção voltou ao quadro no patamar da escada. Sentada ali há tantas horas, à medida que a noite avançava e já não a vinham abraçar indagando detalhes daquela morte, sobrava tempo para analisar mais uma vez seu quadro predileto sob uma nova luz. Castelo, prisão? Um pequeno cais deserto. Sempre desejara saber o que significava aquilo, desde criança, quando o quadro dominava a sala da casa de seus pais. Todos os mortos iriam para um lugar como aquele? Era irreal imaginar que, embora essa Ilha existisse, as pessoas continuassem andando, falando, mulheres cozinhando, crianças indo à escola. O quadro era muito mais intenso do que o cotidiano. “Um dia eu embarco”, pensava em pequena, parada diante da tela (Luft, 2014. p. 17).

Com profundidade observa-se o papel simbólico da arte na vivência subjetiva da personagem Renata. O quadro funciona como um portal entre tempos e dimensões — presente e passado, vida e morte — e catalisa uma travessia emocional e existencial. Ao ser capturada pela imagem, a protagonista projeta memórias da infância, reflexões sobre a morte e um desejo latente de transcendência. A pintura, portanto, não é apenas objeto de

contemplação, mas espelho interior e metáfora do limiar entre o real e o imaginário, tornando-se um elemento estruturante na construção de sua subjetividade frente à perda.

Ao cumprir esse papel de catalisador de lembranças, a obra de arte, conforme esboça Gaston Bachelard em *La poétique de l'espace* (1957), materializa os sentimentos das personagens. Através de uma abordagem fenomenológica, isto é, um método que busca compreender como os fenômenos são experienciados subjetivamente, valorizando a percepção individual e a vivência concreta do sujeito, Bachelard examina como a experiência humana do espaço é moldada pela percepção e pela imaginação, de maneira a explorar a relação entre a imaginação poética e os espaços, destacando como a arquitetura e os lugares têm o potencial de evocar memórias, emoções e até mesmo sonhos. Assim, o autor se dedica a examinar a experiência íntima dos espaços cotidianos, como a casa, os quartos, os cantos e até mesmo elementos como gavetas, baús e ninhos.

Tais espaços são entendidos por ele como catalisadores de descobertas do ser e da alma humana. Segundo o autor, esses sentimentos e recordações provocam o que ele denomina de imagens poéticas que, embora não pertencentes à realidade, possuem uma lógica própria, na qual a imaginação é valorizada e incessantemente produz novas imagens. Sua proposta, contudo, não prevê a compreensão da gênese das imagens, mas sim seu impacto. Ainda, não se espera nem exige uma metodologia específica prévia, mas conta apenas com o inconsciente como guia dessas impressões estéticas (Silva, 2020).

Ao olhar, portanto, o quadro no patamar da escada da casa de Mamãe, Renata se vê mais uma vez atraída por aquilo que todos consideram ser uma “coisa mórbida” (Luft, 2014, p.17), mas que nela desperta sentimentos e afetos profundos. Assim como a pintura do quadro de Böcklin marca a presença de uma personagem de branco, coberta de véu (metáforas da morte) rumo à ilha dos mortos, percebe-se também na narrativa, o desejo de Renata por chegar à ilha, a inquietação curiosa e a imaginação desse percurso rumo ao desconhecido, incorporados no amor da protagonista pelo quadro, fazendo-a recordar seu apreço pela vida anterior de artista, e principalmente pela arte. Verifica-se que para Renata, a morte é atrativa.

[...] a morte não lhe daria medo se fosse atracar ali. Tudo vibrava, palpitava por trás da cena imóvel. Ela conseguia respirar aquele ar pesado, tatear os contornos das muralhas contra o fundo sombrio. Janelinhas, ciprestes, uma água de vidro negro. Um barco dirigia-se para lá; na proa, em pé, um vulto embuçado. Não se lhe via o rosto, voltado para a Ilha, mas Renata o imaginava esquálido, olhos fosforescentes: olhos de bicho no escuro. Aquele ser concentrava-se em seu objetivo, tendo à frente, atravessado, um esquife coberto de panos brancos (Luft, 2014, p.18).

Mediante a leitura do fragmento, é possível identificar uma fusão entre imaginação, morte e arte, marcando um momento de intensa experiência sensorial e simbólica para Renata na trama. A cena, embora imóvel na superfície, assim como uma pintura, pulsa com significados internos, sugerindo que a morte, longe de ser apenas fim, adquire uma dimensão estética e quase onírica. A presença do barco e do vulto embuçado, com o esquife à frente, evoca uma travessia ritual, reminiscente da mitologia e da simbologia clássica da passagem para o além. A percepção de Renata é profundamente subjetiva, revelando uma sensibilidade voltada para a interioridade e para o mistério, o que reforça uma leitura fenomenológica da cena. A morte é vivida como imagem, sensação e expectativa, e não como um conceito abstrato.

Além das funções que o quadro representa na obra, a pintura traduz uma metarreferência do próprio romance (*une mise en abyme*), correspondendo diretamente à cena do velório, onde o caixão funciona como o barco; o passageiro é Camilo e a morte é o barqueiro que conduz o jovem à Ilha, deixando seus rastros no ambiente, ao navegar pelas águas da memória. Cada uma das margens da Ilha pode ser associada ao casal Renata e Martim, os quais, mortos simbolicamente, estão separados e isolados em suas próprias frustrações.

Nessa direção, comprehende-se que os elementos materiais e simbólicos se entrecruzam, e se mesclam uma vez que os traços físicos evocam a todo o momento imagens poéticas que representam e conferem um significado cada vez mais amplo à morte. Conforme se pode visualizar nos trechos abaixo, a casa de Mamãe, bem como seus cômodos (sala e quarto) e objetos, mesclam ao exterior (físico) o que é interno (psicológico), expandindo e destacando a estética da morte em uma dimensão simbólica:

A sala, a casa, um tanque de água turva onde giravam criaturas de gosma e sombra. Medo (Luft, 2014, p. 34).

Martim nem reconhecia a casa de Mamãe, onde ele fora criança, brincara, correra com Clara e Ella escadas acima e abaixo. Agora ali pairavam o cheiro de velas e flores, as horas arrastadas, e a morte: não a podia aceitar, não a comprehendia. Sentia-se criança novamente, no seu desamparo. Limpava com raiva lágrimas que não conseguia controlar. Evitava olhar o morto: era inquietante, imperioso [...] Pelos cantos da sala, a noite inteira, o amor, as promessas, as esperanças, os sonhos, as intimidades, rolavam para lá e para cá, conjurando emoções que os dois preferiam negar (Luft, 2014, p.36).

Para Bachelard (1957, p. 200) “A casa é o nosso canto no mundo. Ela é, como se diz frequentemente, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”. Absolutamente tudo

está nesse local, desde sonhos, desejos, medos e solidão. É nesse espaço, através do devaneio, que o ser humano é capaz de (re)conhecer seu verdadeiro “eu”, e as sombras que o perseguem. Na junção do elemento ‘casa’ com aquilo que expressa o mortuário, obtêm-se imagens poéticas que apontam para o fim, para a desconstrução das relações e para a (re)construção dos indivíduos.

“O tanque de água turva” (Luft, 2014, p. 34), o não reconhecimento de um ambiente familiar, “o cheiro de velas e flores” (Luft, 2014, p.36), as horas que não passam e as emoções e os desejos como poeiras que se movimentam pelos cantos da sala, são exemplos de elementos que constituem a percepção dessa dimensão precisamente mortuária, pois moldam, esculpem, a morte em um local improvável, que deveria funcionar como refúgio emocional, como símbolo de amor e afeto. A morte associa-se, portanto, ao que é afetuoso, ao “belo”, na medida em que conecta os indivíduos emocionalmente em suas perdas, materializadas pelos elementos característicos do rito fúnebre (flores, velas, caixão, etc).

Ao preencher a casa, a finitude inunda consequentemente as personagens despidas de suas máscaras, ou seja, eles estão expostos ao real, sem quaisquer defesa e proteção. O espaço do eu, seu universo, é completamente capturado, de modo que as personagens, submersas nessa atmosfera, percorrem um novo caminho em busca de seu verdadeiro “eu”.

4.2 A MELANCOLIA, O LUTO E A NOSTALGIA: A MORTE E SUA DIMENSÃO SIMBÓLICA EM *O QUARTO FECHADO*

Compreende-se enquanto traço estético simbólico da morte na narrativa, aspectos emocionais/psicológicos (sentimentos, emoções, sensações), cognitivos (memória, processo de análise, pensamentos, imaginações), motivacionais (desejos, aspirações, ambições) e inconscientes (impulsos, conflitos, traumas sonhos e desejos reprimidos) que apresentem uma relação com o fim real, iminente, ou metafórico, processual.

Nesse sentido, tais dimensões — emocionais, cognitivas, motivacionais e inconscientes — manifestam-se de modo mais intenso no espaço subjetivo das personagens, onde as ambiguidades existenciais se aprofundam e o sentimento de vazio se converte em isolamento e auto enclausuramento, pois, como já mencionado, essas personagens são retratadas como isoladas em suas próprias ilhas interiores.

Os contornos simbólicos da morte no romance, portanto, se manifestam como presenças que iluminam e estruturam uma dimensão abstrata da experiência humana, sendo incorporados na construção dos dilemas pessoais, dos destinos das personagens, de seus estados de espírito e das relações afetivas em processo de deterioração.

Nesse contexto, a protagonista Renata - por exemplo - vivencia a morte como um processo simbólico de múltiplas perdas: (i) a perda de sua identidade, que se fragmenta ao longo da narrativa; (ii) a ruptura da relação com Martim, marcada por distanciamento emocional e desencontro; e (iii) a morte dos filhos, Rafael e Camilo, que representa o esvaziamento de sua função materna e o desmoronamento de sua família e de sua estabilidade afetiva. Tais perdas revelam como a experiência da morte se entrelaça à subjetividade da personagem, assumindo diferentes formas de ausência e ruptura.

A dimensão simbólica da morte, já evidenciada nas perdas subjetivas da protagonista Renata, encontra respaldo na proposta estética de Guiomar (1967), que distingue entre a presença física e simbólica do fenômeno. Enquanto a estética da morte nos espaços físicos se manifesta sob a forma do lúgubre, sua expressão simbólica articula-se por meio das categorias do crepuscular e do fúnebre, das quais decorrem subcategorias como a melancolia, o luto, a incomunicabilidade e a nostalgia. Dentre essas, a impressão crepuscular é considerada a mais fundamental, pois estabelece um clima instável e transitório, revelando uma concepção ambígua da morte — nem plenamente aceita, nem totalmente recusada — que ressoa de maneira intensa no universo interior das personagens, especialmente na trajetória de Renata.

No momento do velório, o ex-casal Renata e Martim desfrutam de uma completa desordem, i.e., um caos interior que é evidenciado na partilha pública do sofrimento e do luto. Diante do filho morto, eles se sentem:

[...] expostos, feios e nus [...]. Se pudessem, gritariam sem pudor algum, com uma dor e uma perplexidade irrompidas do fundo das entradas: “O que é isso, a Morte? O que está fazendo conosco?” (Luft, 2014, p.13).

Os estados da alma, sentimentos, momentos, lugares, fatos, eventos e fatores estéticos de ordem crepuscular, explica Guiomar (1967), expressam nuances de incerteza, como: hesitação, indecisão, dúvida, ceticismo, inquietação e esperança; assombros de uma ideia de morte sempre à espreita. Essas marcas são encontradas durante a cena fúnebre destacada, desde as expressões faciais do casal, até os detalhes e impressões em relação ao corpo do defunto, como revela o trecho:

Renata e Martim haviam-se sentado automaticamente dos lados do caixão. Aos poucos seus olhares atarantados se firmavam. O dele, inquieto, sombrio; o dela, magoado e indeciso. Entre os pais, Camilo expunha à luz o rosto surpreso: era assombro a sua expressão desde o momento da morte. Escondia-se atrás dessa máscara para morrer melhor, imperturbado, e aprender o papel a representar em sua nova existência. O velório era o espetáculo inaugural (Luft, 2014, p. 71).

Os olhares das personagens revelam suas emoções contidas (dor, confusão, inquietude), enquanto a imagem de Camilo, com uma expressão de assombro transformada em máscara, sugere uma teatralização da morte, "um espetáculo inaugural", como se ele assumisse um novo papel em uma existência desconhecida. A cena é marcada pelo silêncio e pela encenação, evidenciando o caráter performático da morte. Logo, o ato de velar o morto revela uma dimensão teatral.

Outros componentes simbólicos como a máscara, o espelho, a neblina ou névoa, o lago, o noturno e o sonho, confirmam-se, igualmente, dotados de significações que conduzem sempre para um clima mortuário de inquietação. Em obras de artes plásticas, por exemplo, vê-se que o aspecto crepuscular introduz elementos como o conceito de claro-escuro, contraluz e sonoridade abafada.

Percebe-se que, sobretudo na narrativa, que a aura crepuscular pode ser diretamente relacionada a um aspecto melancólico da morte, uma vez que "O crepuscular, como categoria estética, é uma solidão da alma" (Guimaraes, 1967, p.190, tradução nossa). Esse desequilíbrio causado pela aceitação e não aceitação é entendido como um momento de introspecção e desenvolvimento de uma resposta psicológica à morte. A personagem melancólica é um ser

de alma crepuscular, oscilante, inquietante, constantemente acompanhada de questionamentos internos complexos; de um olhar pessimista sobre os eventos que a entornam, hesitante, e de um latente sentimento de culpa e arrependimento.

Diferentemente de Martim, cuja existência se baseia de forma prática, ‘simples’, longe de tudo o que para ele é complexo e confuso, Renata é sensível, entregue à reflexão e à complexidade em todas as suas formas. Sua paixão pela música é o que dá sentido para sua existência, era

[...] a força que brotava no seu interior e a dominava [...] só o piano conseguia impor ritmo e ordem ao caos interior que a dominaria se parasse. Talvez fosse isso mesmo, a arte: compulsão de abismo, para manter a alma inteira (Luft, 2014, p.19).

A arte, logo, ordenava seu caos interior, e a solidão era seu subterfúgio em relação à vida, às pessoas; só seria completa na arte. Por isso, nunca pensara em se casar, nem mesmo com seu genuíno primeiro amor, Miguel. Entretanto, com o passar do tempo, e com os novos rumos de sua existência, Martim a faz questionar suas certezas e definições; seu amor se mostra digno e apto ao risco do matrimônio. A alma solitária da artista se lança ao desafio do amor e não é capaz de sustentá-lo. “[...] casar-se não fora apenas trair a sua vocação, mas também trair o antigo amor” (Luft, 2014, p.19). Paulatinamente, a morte, em suas distintas facetas, a alcançou em meio às suas frustrações pessoais. O casamento e, consequentemente, as mudanças internas sofridas em relação à sua identidade acentuaram seu estado de melancolia e nostalgia. O narrador aponta:

Renata era de outro mundo. Depois da paixão inicial, em que se entregara a ele (Martim), sedenta, passara a se encolher: a vida a dois não parecia fazê-la bem. Enredava-se em tristezas inexplicáveis, era irritadiça, nervosa. Teria saudades da carreira interrompida no auge? [...] Talvez ela sentisse falta dos amigos, cujas cartas a deixavam abatida horas a fio. [...] Naquele tempo ainda frequentavam concertos: ele a observava na penumbra. Sentada na beira da poltrona, parecia retornar a uma dimensão onde conseguia ser ela mesma, e da qual, saindo voltaria a se fragmentar. Martim compadecia-se: “Ela sofre, sofre, e não posso ajudar” (Luft, 2014, p.38).

Fato é que suas desilusões intensificaram o sofrimento, porém, a morte tenta tragá-la mesmo antes de seu relacionamento com Martim. Como visto anteriormente, Renata é retratada como quem carrega consigo uma predisposição à intensidade em seus sentimentos: “Fora uma menina solitária, uma adolescente quieta; não que fosse triste; porém disciplina e solidão isolavam sua vida. (Luft, 2014, p.18). Sua proximidade com a arte, principalmente com a música - assim como sua curiosidade e inquietação em relação ao quadro de Böcklin -

representam o primeiro convite, um chamamento da morte para si, ou para um estado de liberdade.

Tempos depois, a morte continua flirtando, seduzindo a protagonista em meio à sua dor existencial, preenchendo seus pensamentos e anseios.

Onde estavam os mortos, o que era aquilo: a Morte? Ansiava por ela muitas vezes, como libertação de seus tormentos. Se morresse, todos ficariam mais felizes. Martim, os gêmeos, todos. “De qualquer modo já sou para eles uma presença abstrata, uma sombra melancólica” (Luft, 2014, p. 34).

Em vista disso, Renata pode ser compreendida como uma personagem marcada pela dimensão crepuscular, uma vez que seu comportamento revela constantes oscilações emocionais. Ela expressa, simultaneamente, o desejo pela morte (símbolo do desconhecido) e o medo que essa mesma morte lhe provoca. Sua instabilidade se manifesta em atitudes ambíguas: recua e hesita diante do corpo do filho, ao mesmo tempo em que fantasia a possibilidade de acompanhá-lo. Essa contradição entre atração e repulsa diante da morte evidencia a tensão interna que a define e reforça sua condição liminar entre o impulso de fuga e o apego à vida. Em sua nova realidade, ela própria se define como uma “sombra melancólica”, pois se sente alheia ao mundo comum, ‘normal’ que a entorna.

Esses estados psíquicos e afetivos, de acordo com Guiomar (1967), envolvem emoções profundas e são categorias importantes na fundamentação de um estudo estético da morte. O autor explica que a impressão melancólica se relaciona diretamente com a categoria crepuscular, enquanto a impressão nostálgica corresponde ao que ele define como fúnebre. A melancolia representa “um estado equilibrado, estacionário, que não tende a nenhuma evolução” (Guiomar, 1967, p.241, tradução nossa)¹⁸. Está diretamente entrelaçada ao vazio existencial, à contemplação da morte e da efemeridade mediante ao processo de luto.

Na obra *Luto e melancolia* (2013), Freud expõe suas observações clínicas acerca das semelhanças e diferenças entre o luto e a melancolia; da relação entre o objeto morto (em seu amplo sentido podendo representar um ideal, crença, mito, pátria) e o ego do enlutado, de forma que esse objeto atua concomitantemente como protetor e perseguidor (Kovács, 1992; Frambach, 2010). Quando mal elaborado, o luto se expande para uma dimensão patológica, ou então os denominados quadros melancólicos, consequentemente depressivos e carregados de culpa. Cassorla (1992) explica que:

Não raro, esses indivíduos, agora identificados com esse objeto morto, inconscientemente, passam a viver como “mortos” - a melancolia seria o

¹⁸ [...] un état équilibré, stationnaire, qui ne tend à aucune évolution. (Guiomar, 1967, p. 241)

exemplo típico. As fantasias suicidas, ou o suicídio exitoso, são formas de eliminar esse objeto aterrorizante: mas, para eliminá-lo, o ser humano tem de eliminar-se como um todo. Outras vezes, como já vimos, coexistem fantasias de reencontro com objetos perdidos, sentidos como bons, mas que na realidade, ambivalentemente, levam à autodestruição, utilizando mecanismos maníacos e liberando aspectos tanáticos (Cassorla, 1992, p. 102).

Nestes termos, episódios como os do trecho a seguir, em que Renata dialoga imaginativamente com os filhos já mortos Camilo e Rafael, expressam exatamente essas fantasias de reencontro:

“Também ele estará na Ilha?”, perguntara-se olhando o quadro. Difícil imaginá-lo, naquele cenário lúgubre. Para o seu bebê deveria haver algum berçário eterno onde continuasse a florescer. Ou a Ilha o adotara: haveria lugar para as criancinhas mortas, atrás daquelas muralhas. Dois de seus filhos desaparecidos na sombra, e a nenhum ela amara direito (Luft, 2014, p.67).

A melancolia decorre de uma perda primária e inconsciente de um objeto de amor (geralmente ligado à figura materna), que não pode ser simbolizado ou elaborado. O ser melancólico sofre um vazio simbólico, uma falha na capacidade de simbolização, ou seja, se torna incapaz de dar sentido às suas experiências emocionais, o que o leva a um estado de profunda angústia existencial.

A perda, em todos os seus níveis, corresponde a uma camada importante de representação simbólica da morte no romance, na qual a morte do outro, ou a morte de uma relação, é a experiência de morte em vida (Kovács, 1992) e, como parte desse desdobramento, o luto corresponde ao tempo de processamento dessa ausência; é o período de recuperação, reorganização e aceitação pessoal. A partir desse momento, segundo Kovács (1992), aquele que é perdido é internalizado nas memórias e lembranças dos vivos, sendo imprescindível a expressão de sentimentos em seu desenvolvimento.

É perceptível que a melancolia e o luto corroboram para o desencadeamento do sofrimento em apatia, incapacidade de amar e forte desinteresse pelo que está para além do objeto amado. Frambach (2010) explica, contudo, que existe uma diferença significativa entre ambas experiências:

[...] as diferenças são mais significativas: a autorrecriminação, a ausência de autoestima e o desejo inconsciente de punição estão presentes na melancolia e ausentes no luto. Outra diferença é que, no luto, se trata apenas da perda do objeto e, na melancolia, a perda do objeto implica a perda de uma parte do eu. O melancólico sabe que perdeu alguma coisa de si mesmo, mas não sabe o que é. O luto é um estado passageiro e não é considerado patológico. Pelo

contrário, ele é essencial, porque permite o processo de elaboração da perda do objeto (Frambach, 2010, p.34).

Nesse sentido, a narrativa revela que Renata não se limita ao luto, mas incorpora plenamente a melancolia, manifestando uma intensa autorrecriminação e um desejo inconsciente de punição. Nas próprias palavras de Freud, “No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego” (Freud, 2013, p.34). Assim, para o psicanalista, a melancolia dialoga diretamente com o aspecto narcisista, pois, diferente do enlutado que elaborando a perda do objeto amado, reinvestindo sua libido em outro novo objeto, o melancólico, não tendo realizado o trabalho de luto, é incapaz de desligar-se do objeto-morto, perdido (Frambach, 2010).

O seguinte excerto evidencia tal aspecto:

Morto, o filho começava a ocupar o coração de Renata como quem se acomoda num quarto. “Você é mais meu agora”, sentia. “Vou te dar o leite da minha dor, o leite da contemplação da tua morte” (Luft, 2014, p. 91).

Observa-se que Renata sofre a perda do filho e o assimila em sua própria existência, reforçando seu estado melancólico em diálogo com o aspecto narcisista, no qual a ausência do filho se torna presença viva nela mesma e a dor opera construindo um vínculo inquebrável.

Ainda sob o espectro da psicanálise, na obra *O sol negro: Depressão e melancolia* (1989), Julia Kristeva tece contribuições importantes sobre a definição da melancolia e da depressão. Para a autora, a depressão e o luto consistem em condições psicológicas comuns e tratáveis, em contrapartida, a melancolia equivale a uma forma mais profunda e estrutural de sofrimento psíquico (Kristeva, 1989).

Kristeva explica que o estado melancólico-depressivo possui limites imprecisos na realidade, sendo reconhecido pela psiquiatria como uma “doença espontaneamente irreversível” (Kristeva, 1989, p.16). A depressão, e igualmente o luto, esconderia uma certa agressividade em relação ao objeto perdido. Logo, em completa devoção e afetividade em relação a um ‘Outro’, o eu, em um movimento de identificação, e para não o perder, coloca dentro de si esse ‘Outro’ que é um ‘mau eu’, obliterando-o.

Diante do caixão de Camilo, os sentimentos de culpa e de remorso ganham destaque, acentuando seu fracasso como mãe, ou seja, sua perda da identidade materna:

[...] o que estaria sentido? Amor materno que com tanto atraso lhe rasgava as entranhas? Remorso? E em relação a ele? Naquela noite de defrontamentos, o que pensaria do ex-marido? Lamentaria o fracasso? Sentiria, como ele, que tudo fora uma fraude, ou lembrava de alguma claridade? Momentos de amor não cabiam na presença solene da Morte (Luft, 2014, p. 44).

Renata internaliza a morte ao incorporar dentro de si a figura do filho falecido, que simboliza sua sensação de falha e seu sentimento de ser uma mãe inadequada. A morte se estampa simbolicamente como dor, dúvida, arrependimento, e um intenso processo de culpabilização. O amor sentido tardivamente a desperta e a faz questionar:

- O que fiz por você, o que lhe dei? Nunca passara tanto tempo junto dele. Havia detalhes em seu rosto que nem percebera antes. [...] Morto, ele seria mais abordável? Num singular retorno, poderia ser enfim o filho de sua mãe? "Nunca fui mãe dele", admitiu Renata. (Luft, 2014, p.23-24)

Elá experimenta a ambivalência do luto ao questionar se a morte tornaria possível uma conexão antes negada, revelando a profundidade de seu sofrimento e autoacusação. Assim, é somente por meio da morte que Renata se vincula ao primeiro filho, tornando-se mãe de Camilo postumamente. Com a partida precoce do caçula Rafael, a morte lhe rouba a chance de exercer plenamente a maternidade em vida.

Dois de seus filhos desaparecidos na sombra, e a nenhum ela amara direito. Camilo fora sempre a distância, o estranhamento, ela própria tão reservada quanto ele. Rafael, o fervor, a tábua de salvação, a vida inesperada, mas onde estava a mãe quando ele...? Talvez por não o ter visto morto, nem assistido ao seu enterro, era como se o pequeno ainda andasse por ali, num brinquedo de esconde-esconde, um jogo de cabra-cega em que ela tateava, procurando sentir mais uma vez o filho, o seu anjo, e só tocava no vazio. Camilo evidenciava a morte de maneira incontestável (Luft, 2014, p.67).

Tanto na perda de Rafael quanto na de Camilo, Renata é consumida por um profundo sentimento de culpa, agravado por sua constante ausência. No caso do "Anjo" - ou possível salvador da família - ela não está presente no momento do suposto acidente, incapaz de evitar ou socorrer seu doce bebê. Já na morte de Camilo, além de não testemunhar seu ato de entrega à morte, essa ausência é absoluta na vida do filho; ela o negligencia desde o nascimento. Renata é ausente na vida e na morte de Camilo.

Outro ponto importante a ser considerado é que, além de sua relação com o luto, Kristeva (1989) destaca que a melancolia se manifesta principalmente na dificuldade de expressão verbal. A linguagem do melancólico é fragmentada, marcada pelo silêncio ou pela impossibilidade de comunicar seu sofrimento. Nessa perspectiva:

A mãe inclinou-se para a frente, e disse: - Meu filho? - "onde você está?" quis acrescentar, mas calou-se. Dirigia-se a ele insegura como se não tivesse o direito de o chamar assim. Como se, tão solene em sua morte, ele fosse arquear a sobrancelha naquele jeito seu, fitando-a com olhar impenetrável. Mesmo se fizesse o que talvez Martim espera dela, jogando-se sobre o filho a noite toda, beijando sua boca dura e fria, ele não se comovera mais (Luft, 2014, p.23).

O silêncio é soberano na narrativa. Os poucos diálogos nunca são verbalizados; são pensamentos e divagações imaginativas mediados pela voz do narrador. A melancolia emudece e integra mais uma vez a estética da morte no romance. “Aquela noite, sentados diante do morto, os dois partilhavam a dor, estrangulados pelo mesmo grito mudo: - o que foi que eu fiz de você, meu filho?” (Luft, 2014, p. 15).

O casal e os demais membros da família estão acometidos de uma profunda incapacidade comunicacional, marcada pelo fechamento subjetivo e pela impossibilidade de se conectar com o outro. Mesmo diante da dor, o silêncio persiste, intransponível. O desconcerto vivido pelas personagens, oriundo de uma crise interna frente ao mundo, configura uma verdadeira linguagem do silêncio.

Com isso, nota-se que os diálogos se tornam cada vez mais secundários, instaurando uma crise da palavra que “[...] conduz o ser humano ao silêncio, ao refúgio, por meio da solidão. Dessa forma, há um abismo entre o que as personagens aparentam ser - a sua casca - e o que elas realmente são - a sua essência (Melo, 2005, p.16).

A incomunicabilidade é, portanto, um traço da morte que se manifesta na dimensão da linguagem, uma vez que corrobora com o aspecto de descontinuidade da narrativa. As personagens, fechadas, emudecidas, só ganham voz através de seus pensamentos. A trajetória de Clara exemplifica essa dinâmica de recolhimento e dor não verbalizada. Marcada pelas frustrações decorrentes de um envolvimento amoroso fracassado com um padre na juventude, ela trava uma luta silenciosa para elaborar a perda do amor interrompido.

Após vivenciar episódios de depressão e comportamentos considerados “doentes”, como evidencia o trecho: “Nem podia falar com ninguém, tudo era estranho demais, louco demais” (Luft, 2014, p. 87). Seu coração ferido não suportava a rejeição; os sentimentos de abandono, culpa e instabilidade emocional mostram-se mais intensos e dominantes em sua vivência subjetiva.

Clara representa, de forma emblemática, a incomunicabilidade latente que permeia o romance, condição essa silenciosa e densa que metaforicamente paira como um nevoeiro sobre a atmosfera da casa. Por meio da voz do narrador, depreende-se que a personagem encontra refúgio na fantasia, onde constrói uma frágil estabilidade emocional: “Da fantasia lhe viera quase sempre o prazer e a ternura, e a sua precária ordem interior. Aguardando aquele amante fantasma, não permitia que a fizessem sofrer. ‘Não quero mais sofrer’, dizia-se, ‘não quero mais sofrer’” (Luft, 2014, p. 88). Essa recusa à dor revela sua tentativa de autopreservação diante da impossibilidade de estabelecer vínculos reais e comunicativos.

Em complemento ao aspecto melancólico, Guiomar — com base na obra *La nostalgie comme sentiment esthétique* (1949), de E. Souriau — discorre sobre a nostalgia como mais uma impressão associada à estética da morte. Segundo o autor, etimologicamente, o termo remete ao "mal do retorno", isto é, ao desejo de regressar a um tempo percebido como irremediavelmente perdido. O foco recai sobre o contraste entre presença e ausência, evidenciando o impacto afetivo causado pela ausência de algo ou alguém que marcou a subjetividade do sujeito.

Enquanto estrutura, a nostalgia, segundo E. Souriau (1949), comporta toda uma arquitetura do mundo. O 'aqui' e o 'lá' funcionam como dois pólos, proporcionando uma aterrorizante, mas formidável extensão, elasticidade à trama do afastamento (Souriau, 1949). Contudo, embora manifeste essa presença-ausente, o aqui e o lá, a nostalgia permanece presa à concepção de impossibilidade de retorno, o que confere certa tragicidade à categoria.

A nostalgia, portanto, reside no limiar do além, em direção ao trágico, em que:

O clima de infância se estabelecendo antes de cruzar o limiar é o reconhecimento, que demonstraremos, de uma identidade de morte e de nascimento, do caráter tão materno da morte. Mesmo sob sua forma agora restrita de saudade da terra natal, a nostalgia mantém, como entendemos, essa implicação funerária: ela é o reconhecimento de que o "eu" não pode se encontrar em perfeição necessária talvez para encontrar a verdadeira pátria, que é onde o ciclo da vida, tendo começado, deve terminar para se fechar e recomeçar (Guimaraes, 1967, p.241, tradução nossa).¹⁹

Ao mergulhar em divagações que a transportam mentalmente à vida anterior ao casamento, a personagem Renata revela um contorno estético marcado pela nostalgia. Quando rememora quem era antes da união conjugal e da maternidade, ela inicia uma reflexão existencial e expressa o desejo de retornar a um tempo em que sua relação com a arte permanecia preservada e sacralizada; um período em que seu caos interior parecia, de algum modo, ordenado. Os sentimentos de desajuste em relação à realidade presente ao longo de todo o romance derivam justamente desse "mal do retorno", ou seja, do desejo nostálgico de reencontrar a si mesma tal como foi em um tempo passado.

A nostalgia é fixada dessa forma enquanto traço estético da morte, evidenciando o que se pode entender simbolicamente como a morte de uma parte de si mesma - esbarrando

¹⁹ Le climat d'enfance s'instaurent avant le franchissement du seuil est la reconnaissance, que nous montrerons, d'une identité de mort et de naissance, du caractère ainsi maternel de la mort. Même sous sa forme désormais restreinte de mal du pays natal, la nostalgie conserve, on le comprend, cette implication funèbre : elle y est la reconnaissance que le moi ne saurait se retrouver en perfection nécessaire peut-être pour retrouver le vrai pays, que là où le cycle de Vie, ayant commencé, doit finir pour se refermer et recommencer.

novamente na melancolia e sua relação com o ego (com o narcisismo). Ela evoca, assim, o tom memorialístico da narrativa, em que memória e imaginação atuam como canais para expressar o não dito.

É primordial destacar também que, no que tange a dimensão simbólica, a imagem da morte apresenta-se indissociável à vida. Barroca (2011) explica que os termos se constituem em um caminho cujas direções são distintas, mas se complementam. A figura de *Tânatos*, evocada na terceira parte do romance, representa a passagem, o limiar entre as dimensões vida-morte. Para a professora:

Essa reflexão ganha, ainda, mais consistência se associada à epígrafe de Rainer Maria Rilke, posta no início da narrativa: “Quando pensamos estar dentro da vida, a Morte põe-se a chorar dentro de nós.” (Rilke apud Luft, 1984, p.11), pois ela exprime o caráter de indissociabilidade imanente entre a vida e a morte (Barroca, 2011, p.30-31).

Assim, a estética da morte - seus traços representativos - esbarra no conceito de vida e nas questões que implicam a existência, seja a partir de uma perspectiva complementar, ou por meio de um viés antagônico.

Por fim, dando continuidade a esse quadro estético, é imprescindível mencionar a teoria das pulsões de Freud enquanto componente simbólico da estética da morte, conforme exposta em *Além do Princípio do Prazer* (2016). Nesse contexto, destaca-se o conceito de *Tânatos*, que será amplamente discutido na próxima seção, em associação ao traço de personificação.

Silva (2014) explica que a pulsão pode ser entendida como uma excitação proveniente de uma necessidade primária, como a que se manifesta pela sobrevivência. Freud (2016) chama essa energia de ‘libido’. Embora a sexualidade tenha funcionado como uma ‘coluna cervical’ para a estruturação da noção de pulsão, o conceito não se restringe a ela. Tal descarga energética busca um retorno, um restabelecer do organismo às situações de equilíbrio antes experimentadas. Nisso, vê-se na compreensão dessas funções, uma dualidade importante: pulsões sexuais x pulsões do ego ou de autoconservação, a saber pelo modelo vigente na teoria das pulsões: pulsão de vida (Eros) x pulsão de morte (*Tânatos*) (Silva, 2014).

O psicanalista elucida tal dualidade pulsional definindo a pulsão de vida como aquela relacionada à autopreservação, sobrevivência e reprodução. Isso inclui os impulsos sexuais, e as forças que conduzem os indivíduos a busca pelo prazer e por criar laços sociais. Por outro lado, a pulsão de morte é compreendida como um impulso inconsciente que conduz à destruição, à agressividade e ao retorno de um estado inorgânico, inerte.

Silva (2014, p. 212) afirma que “[...] enquanto Tânatos é inerente à ideia de ruptura, Eros nos conduz aos princípios de ligação que visam juntar unidades menores, para assim, constituir estruturas maiores e conservá-las, objetivando preservar a existência do organismo”. Freud (2016), portanto, entendia que a vida psíquica deveria definir-se como um equilíbrio constante entre essas duas forças. *Eros* impulsiona a vida e a criação, e *Thanatos* busca a dissolução e o fim. O comportamento humano é, assim, o resultado de uma interação dinâmica entre essas duas pulsões.

Na narrativa *O quarto fechado*, nota-se que as figuras de Renata e de Camilo compartilham desse impulso inconsciente à destruição. Ambos se sentem atraídos pela possibilidade de término da vida e, consequentemente, das angústias.

Camilo evidenciava a morte de maneira incontestável. Camilo em sua nova realidade: mas onde era esse lugar? “Vou acabar amando a Morte como ele a amava”, pensou Renata. “Vou descobrir que afinal só ela é verdadeira, só ela existe, sempre à espera: nós somos apenas sopro que vai desembocar no ventre dela: única realidade” (Luft, 2014, p. 67).

Para essas personagens, a destruição revela-se iminente e inevitável. A trajetória de Camilo, em particular, é marcada por uma inclinação precoce para o desaparecimento, como se a morte, desde a infância, já exercesse sobre ele um poder de sedução. Um exemplo disso pode ser observado no trecho em que o narrador relata a estranha brincadeira sugerida pelo jovem à sua irmã gêmea durante a infância.

Ele tinha mania desses jogos estranhos. Quando menores brincavam disso muitas vezes, o jogo de morrer, e era sempre sugestão de Camilo. Deitavam-se nas duas camas, esticavam-se, cruzavam as mãos no peito, fechavam os olhos. No começo Carolina faixa força para não rir. Mas, aos poucos ia sendo levada. Algumas vezes se transfiguravam, concentrados na gravidade do brinquedo: um nevoeiro os recobria, uma onda os queria engolir, sugava, sugava-os pelos pés. Empalideciam, a respiração tornava-se lenta e superficial, o grande sono os tragaria para sempre? Era Carolina quem rompia o jogo, levantava-se tonta, corria até o irmão. Precisava chamar por ele, tocar nele para que voltasse, tão absorvido estava em jogar (Luft, 2014, p. 29-30).

Camilo nutria uma fascinação quase erótica pela morte, a ponto de transformá-la em objeto de desejo constante. Ao longo da narrativa, ela se apresenta como obsessão; como um potencial amante simbólica: aquela a quem ele, desde sempre, anseia se entregar. Renata repara o envolvimento amoroso entre o filho e a Morte quando:

Depois de algum tempo endireitou-se, limpou o rosto com o lenço, contemplou Camilo: a expressão do rosto dele ainda era assombro. Surpresa de quem recebe na boca um beijo de amor, molhado e íntimo: “Então era isso!”, parecia dizer. A cada momento morria mais: a Amante grudava-se nesse. Recobria sua pele, devorava seu coração. Ele, mergulhando em águas onde os conceitos dos vivos eram destroços dos quais precisava se libertar (Luft, 2014, p. 34).

A metáfora do beijo íntimo e da fusão entre os corpos marca, portanto, o momento em que Camilo atravessa o limiar entre vida e morte, movimento esse não violento, mas, pelo contrário, sensual, quase místico. O assombro em seu rosto evidencia não o medo, mas o desvelamento, pois ele reconhece, enfim, aquilo que sempre desejou. A imagem das "água" e dos "conceitos dos vivos" como destroços aponta para a dissolução das categorias racionais, sociais e identitárias. A morte, nesse contexto, surge como libertação estética e existencial. Trata-se, portanto, de um momento de clímax simbólico, em que a morte deixa de ser fim para se tornar experiência de profundidade e revelação.

Nesse mesmo movimento inscreve-se a personagem Ella, cuja existência encarna a tensão entre as pulsões de vida e de morte, com clara predominância de Tânatos. Nem inteiramente viva, nem plenamente morta, Ella habita um estado liminar, uma espécie de sobrevida, que evidencia a ruína progressiva de sua vida psíquica. Sua condição reflete um processo de dissolução subjetiva, marcado pela desconexão com as forças de autopreservação e pelo esvaziamento do desejo, sinalizando a vitória silenciosa da pulsão de morte.

4.3 TÂNATOS, O DUPLO E O MACABRO: A MORTE PERSONIFICADA EM *O QUARTO FECHADO*

A terceira via de compreensão e análise estética da morte no romance se apresenta na configuração de personificação. Assim como expresso nos fragmentos abaixo, ao longo de toda a narrativa, percebe-se o uso das palavras ‘Morte’, ‘Dama’ e ‘Amante’, com a letra inicial maiúscula, a fim de ressaltar seu caráter singularmente ativo e participativo na trama:

Mas agora a **Morte** deferira seu bote [...] (Luft, 2014, p.23).

Era a **Morte** que remexia tudo, levantando as cinzas, o dedo descarnado intrometendo-se. Aqui e ali brotava fogo, e sangue vermelho vivo. A **Morte** não pedia licença (Luft, 2014, p.37, grifo nosso).

Carolina era inatingível em sua dor: deitada com o ouvido encostado no chão, parecia escutar passos de dança, graves, lentos, com que, enlaçado à

sua **Morte**, Camilo girava cada vez mais longe deles (Luft, 2014, p.64, grifo nosso).

Agora quem possuía Camilo era fria **Dama** que começava a corrompê-lo com seu toque obsceno, atingindo Carolina também. A vida: serpente voltando para dentro de si mesma, começo e fim, masculino e feminino, prazer e destruição (Luft, 2014, p.105, grifo nosso).

Tudo era mentira, exceto a **Morte**. As águas da verdade, contra as quais não adiantava nenhum ardil, a **Morte** com mil bocas chupando na lama do fundo. Mesmo assim não podia acreditar nela, não podia submeter-se. Não ainda (Luft, 2014, p.106, grifo nosso).

Depois de algum tempo endireitou-se, limpou o rosto com o lenço, contemplou Camilo: a expressão do rosto dele ainda era assombro. Surpresa de quem recebe na boca um beijo de amor, molhado e íntimo: “Então era isso!”, parecia dizer. A cada momento morria mais: a **Amante** grudava-se nele, recobria sua pele, devorava seu coração. Ele, mergulhado em águas onde os conceitos dos vivos eram destroços dos quais precisava se libertar (Luft, 2014, p.34, grifo nosso).

O que os empregados não disseram foi que Camilo exalava o mesmo odor que detestava na fazenda, mas que o atraía ao quarto de Ella, onde tantas vezes pressentira, nos escombros da vida, a **Morte** de tocaia num canto, adiando perfidamente o abraço final (Luft, 2014, p. 81, grifo nosso).

A morte é a única certeza inexorável no romance. Para além das camadas anteriormente exploradas, seus traços são delineados através de ações. A morte atrai, defere, remexe, dança, toca, chupa, gruda-se. Ela é colocada como quem se envolve amorosamente com aquele que é por ela tragado. Não à toa, ela é objeto de desejo de Camilo (e por vezes de Renata), pois é somente junto a ela, ou por meio dela, que o ápice da libertação poderá ser alcançado. Ademais, é importante destacar, sobretudo, sua proximidade e definição como feminino.

Se pudesse falar, o morto diria: No fundo do poço encontrei Vida e **Morte**, masculino e **feminino**, o Eu e o Outro entredevorando-se como uma serpente que engole a própria cauda. Da treva e do delírio saltou a **Morte** de braços abertos: bêbeda de mistério (Luft, 2014, p.98, grifo nosso).

Esfregou as pálpebras ressequidas como papel de seda. O quadro ainda pendia torto, belo e consolador. Então Renata comprehendeu: Não era um barqueiro: era uma **mulher**. O vulto da proa era ela, a **Amada** de Camilo: **Tânatos**. E se daria a ele, por baixo do sudário. Renata enlaçou as mãos, dedos quietos. Não havia música em sua mente: havia quase paz. O nome ficou ressoando dentro dela, **Tânatos**, **Tânatos**. **Seria realmente uma mulher? Mas talvez isso não tivesse nenhuma importância** (Luft, 2014, p.109, grifo nosso).

Nesta atribuição, vê-se a inserção do vocábulo grego ‘Tânatos’, *Θάνατος*, correspondente para ‘morte’, que na mitologia condiz com seu aspecto de personificação. Filho da Noite (Nix) e irmão gêmeo de Hipnos (o sono), é descrito como um ser sombrio e inevitável que conduzia as almas dos mortos ao submundo. É a figura apresentada, anteriormente, no quadro de Bocklin: o barqueiro que conduz seus passageiros à “Ilha dos mortos”.

Renata comprehende o barqueiro como uma mulher, a ‘Amada’ de Camilo. Barroca (2011) tece implicações relevantes à respeito desta associação, especialmente sob um ponto de vista feminista. Ela explica que se Tânatos corresponde à morte e a morte pode ser compreendida como a detentora dos destinos, essa imagem revelaria, portanto, que através da morte de algumas institucionalizações, seria possível uma nova postura para a condição social feminina, que esteja vinculada às suas realizações e aos seus desejos.

A morte associada ao feminino induz perspectivas trágicas no que diz respeito ao destino e identidade das personagens. Sendo mulher, pode-se inferir que a morte confere uma porção de tragicidade específica ao feminino? Renata, Carolina, Clara, Mamãe, e Ella portariam uma proximidade, uma tonalidade mortuária inerente? Renata em sua melancolia, Clara através de suas desilusões amorosas, Carolina por meio de sua fragmentação, sua duplicidade com Camilo, Mamãe em seu destino de eterna cuidadora de Ella, que, por sua vez, está reservada ao limbo existencial de ser nem morta, nem viva?

Outro ponto relevante é expresso por meio da personificação da morte nas figuras de (i) Camilo (o morto propriamente dito), (ii) Camilo-Carolina (os gêmeos que manifestam o que se entende como ‘duplo’), e (iii) Ella (a doente que corporifica a morte através do que se entende ser o ‘macabro’). A começar por Camilo, a estética da morte é engendrada mediante a concepção e observação dos contornos do defunto:

[...] o rosto do morto estava mudando. O ar de assombro inicial iluminava-se num sorriso. Camilo quase sorria nas ruguinhas dos olhos, nos cantos da boca. Não o ar de ironia ou superioridade com que às vezes os mortos se despedem, mas um tímido, encantador sorriso infantil. Seria efeito da luz das velas, do seu próprio cansaço? Não estava ali: o morto se transfigurava no moinho das horas. Tão fino o rosto, estreitas as mãos, todo ele pura ausência, pedra. Distanciado das coisas banais. Sempre fora assim: Camilo estudava, comia, andava, falava, mas não era como as outras pessoas; ele e Carolina pareciam visitantes, apenas esperando o momento de retornar. Para onde? Ele não sabia. O sorriso do morto queria dizer alguma coisa. Mas não diria onde estava, isso não poderia dizer. O recado, qual o seu recado? (Luft, 2014, p.42).

A figura de Camilo estabelece a relação mais direta com a ideia da finitude, funcionando como um eixo central na construção da morte como elemento narrativo. No entanto, sua presença ultrapassa a mera condição de falecido, adquirindo contornos que sugerem a continuidade da existência para além da vida física. Seja por meio de lembranças, influências ou mesmo manifestações simbólicas, Camilo permanece atuante na trama, instaurando uma atmosfera em que a fronteira entre vida e morte se torna tênue e ambígua.

Entre os pais, Camilo expunha à luz o rosto surpreso: era assombro a sua expressão desde o momento da morte. Escondia-se atrás dessa máscara para morrer melhor, imperturbado, e aprender o papel a representar em sua nova existência. O velório era o espetáculo inaugural (Luft, 2014, p. 71).

Se pudesse falar, o morto diria: - Eu quis entender por que nasci dividido em dois. Quis compreender a minha vida e tudo o que encontrei foi a Morte, que agora me esforço por assimila (Luft, 2014, p. 94).

Do além, Camilo reflete sobre sua existência, sua história e suas relações, conferindo à narrativa um aspecto de iminência fantástica, sendo esse um contorno compatível com o que Guiomar (1967) propõe como insólito.

A ideia de morte elaborada sob traços insólitos compartilha dessa sensação de iminência fantástica, ilustrada pelo trecho anterior, que se separa por um limite, entendido por Guiomar como um ‘limiar do além’. O Insólito surge então

[...] de uma alteração das leis aceitas e só existe para um testemunho que se convida a uma interpretação irracional dos fatos; usamos o sentido original, não pejorativo, de alteração, que implica apenas a ideia de Outro. O estudo do insólito mostra, de fato, que, aos olhos do testemunho, as leis, embora conservando suas estruturas, são outras sem serem admitidas como agravações, falsificações, como o sentido moderno da palavra sugere (Guiomar, 1967, p.278, tradução nossa).²⁰

Nota-se, assim, que na presente categoria insurge uma ideia de morte mais tangível. Nesse novo estado das coisas, no limiar do além no qual o mundo exterior sofre metamorfoses vindas de uma alucinação ou não, de maneira fantástica, a morte é dissociada de um padrão de normalidade, e é aos poucos representada por fenômenos conectados a uma nova lógica de realidade possível. Há, portanto, uma reinterpretação da dimensão mortuária e uma independência absoluta em relação ao mundo visível, real, a fim de que aquele que o

²⁰ [...] l'insolite surgit d'une altération de lois admises et n'existe que pour un témoin qui se convie lui-même à une interprétation irrationnelle des faits; nous usons du sens originel, non péjoratif d'altération, qui implique la seule idée de Autre. L'étude de l'insolite montre en effet que, au regard du témoin, les lois, tout en conservant leurs structures, sont autres sans s'admettre comme des aggravations, des falsifications que l'acception moderne du mot laisse entendre.

testemunha se relacione com o que está na ordem do além, do invisível e impossível, ou não natural. O insólito prevê figurações da morte que serão trabalhadas por intermédio dos aspectos Duplo e Macabro.

Tal como discutido anteriormente, o vínculo entre os gêmeos Camilo e Carolina era intenso e peculiar. Renata compartilha repetidas vezes sobre o esforço e dedicação dos filhos em se tornarem um só. Para ela, eles eram como um:

[...] fruto que nascera partido em dois, dedicados a refazer essa fragmentação que talvez lhes fosse um sofrimento: por isso teriam aqueles corpos exauridos, os grandes olhos de quem sente dor, mas nada pode dizer? (Luft, 2014, p.24).

E, quando distanciados um do outro, padeciam. Era insustentável, perturbador, mantê-los apartados. Parecia que entre os gêmeos havia uma espécie de “pacto sombrio” (Luft, 2014, p.22). Com a morte de Camilo, todos se questionavam “O que será de Carolina?” (Luft, 2014, p. 23). Como viveria essa parte isolada do todo? Afinal, para Renata, a filha:

[...] fora a metade mais fraca da entidade que era Camilo e era Carolina; seguia o irmão, venerava-o, faria sempre o que ele pedisse. Renata tinha certeza que se comunicavam também sem falar, na força do pensamento nascido da mesma fonte: o ventre dela. Tinham sido uma unidade. Nada fora deles mesmos parecera interessar-lhes grandemente, empenhados numa encarniçada silenciosa busca de unidade (Luft, 2014, p.23).

As identidades de Camilo e Carolina se confundem a todo momento. Não existe um limite entre eles de onde começa um e termina o outro. Através de descrições, como a que se destaca a seguir, é possível considerar a presença do componente literário duplo na elaboração da relação dos irmãos:

Era uma moça? Um rapaz? O sexo não se definia na pessoa deitada na cama, cabelos tapando a cara, mãos apertando o sexo entre as pernas magras. Deitava-se de lado, fechada sobre si mesma como uma navalha. Uma ostra: chamava-se Carolina, mas poderia ser Camilo: o nome lhe assentaria igualmente bem. O que determinava entre as pernas era inconsistente, apenas dizia que seria Carolina, e usaria cabelo comprido (Luft, 2014, p.28).

A conexão compartilhada por eles era marcada por uma codependência radical, na qual um parecia completar o outro de forma absoluta — desejavam ser um só, como se fossem reflexos da mesma identidade fragmentada. Essa união simbiótica encontra respaldo na leitura de Brunel (1997, p. 264), para quem: “nas lendas heroicas, o herói gêmeo é aquele que conseguiu tornar visível no mundo seu duplo. Assim sendo, o gêmeo é, na literatura, a

primeira forma do duplo”, evidenciando que a relação entre os personagens pode ser compreendida como uma manifestação literária dessa figura mítica do duplo.

É interessante observar que tal composição confere grande mistério à narrativa. Guiomar (1967) explica que a categoria do duplo é constantemente associada ao limiar entre vivos e mortos. Para o autor, seu surgimento se dá quando um indivíduo, ou neste caso uma personagem, se identifica em si mesmo com um outro idêntico e separável, em um plano ilusório que coincide com seu presente universo. E, em relação à morte, percebe-se que esse mesmo ‘eu’, dissociando-se em uma visão futura de sua própria morte, consegue enxergar traços de si em um outro distinto, no futuro. Isso é exatamente o que o narrador especula sobre Camilo. Ao se retomar a seguinte passagem “Se pudesse falar, o morto diria: - Eu quis entender por que nasci dividido em dois. Quis compreender a minha vida e tudo o que encontrei foi a Morte, que agora me esforço por assimilar” (Luft, 2014, p. 94), vê-se que o morto, estando dissociado, busca compreender esse outro que a ele estava associado.

Ainda, acerca das possíveis manifestações do duplo no limiar do além, Guiomar elucida que

Todos os aspectos e significados do duplo na arte, como eventos do Limiar, partem dessas observações preliminares; elas já explicam como se imporá a assimilação dos múltiplos aspectos do desdobramento a este evento-tipo que é o duplo: duplo sósia, alma, sombra, imagem de espelho, seres antagônicos e recíprocos, personagens de substituição, de transferência, de empréstimo, seres duplos, mascarados... que povoam as obras quando a morte está próxima; o próprio objeto, o ambiente-testemunha do desdobramento, assumirá o aspecto de duplo-objeto, de correspondente do ser que se desdobra (Guiomar, 1967, p.408-409, tradução nossa).²¹

O duplo, nesse sentido, próximo ao evento da morte, apresenta-se não somente como uma cópia, uma reprodução de seu correspondente, mas pode assumir distintos aspectos, a depender do contexto narrativo (no caso da obra literária). Lugares e objetos podem sim constituir em um desdobramento da figura do indivíduo/personagem que vivencia o limiar da morte. O autor ainda adverte que a presença do duplo, por si só, não funciona como uma prova legítima e suficiente de um clima mortuário, mas incita a investigação, a busca pela possibilidade de algum aspecto oculto da morte.

²¹ Tous les aspects et significations du double dans l'art comme événements du Seuil, partent de ces remarques préliminaires; elles expliquent déjà comment s'imposera l'assimilation des multiples aspects du dédoublement à cet événements type qu'est le double; double sosie, âme, ombre, image de miroir, êtres antagonistes et réciproques, personnages de substitution, de remplacement, de transfert, d'emprunt, êtres doubles, masqués... qui peuplent les œuvres quand la mort est proche; l'objet même, l'environnement-témoin du dédoublement, prendra l'aspect de double-objet, de correspondant de l'être se dédoublant.

No caso da obra em questão, percebe-se que Carolina funciona tanto como duplo físico, quanto como duplo psicológico de Camilo. Segundo Guiomar, o duplo físico é um sósia com vida interior própria, revelando facetas de sua personalidade que variam entre o diálogo interno e a alucinação, podendo contrastar com seu correspondente. Diferentemente, o duplo psicológico separa-se completamente do anterior por não apresentar um caráter alucinatório, nem uma projeção patológica do observador em relação a si mesmo. Não consiste mais em uma sósia fisicamente semelhante, antes

Permanece um duplo na medida em que suas ações, seu papel e seu caráter são, ao contrário, análogos aos de um personagem de referência. Ele é frequentemente múltiplo, com vários seres duplicando o observador principal. Ele ainda é um duplo porque tende para o aspecto físico em certos momentos cruciais da obra. Pode-se até mesmo especificar, uma observação importante para o estudo do duplo em si, que esse duplo psíquico fornece de certa forma o substrato obrigatório, permanente, de onde surge o duplo patológico, físico (Guiomar, 1967, p.415-416, tradução nossa).²²

Assim, o foco está na construção interna da personagem. Do olhar específico para indivíduos aparentemente diferentes, mas interiormente semelhantes. Um ótimo exemplo dessas aparições pode ser visto na literatura, na construção de personagens de uma mesma família. Recorrentemente, é possível encontrar filhos que psicologicamente se assemelham ao pai ou à mãe, irmãos fisicamente diferentes, mas que partilham de uma mesma personalidade, avós, mães e tias que possuem algum traço emocional/psicológico em comum que é passado de geração em geração, até mesmo amigos que, não compartilhando o fator sanguíneo, possuem características internas semelhantes, dentre outros.

Camilo e Carolina são duplos psicológicos que se esforçam, que buscam, tornar-se também duplos físicos. Sósias externamente e internamente. Nessa experimentação e obstinação pela fusão, os irmãos brincam recorrentemente com a possibilidade de serem um só. Dentre os eventos citados, um dos mais marcantes era o jogo de morrer:

Deitavam-se nas duas camas, esticavam-se, cruzavam as mãos no peito, fechavam os olhos. No começo Carolina fazia força para não rir. Mas aos poucos ia sendo levada. Algumas vezes se transfiguravam, concentrados na gravidade do brinquedo: um nevoeiro os recobria, uma onda os queria

²² Il demeure un double en ce que ses démarches, son rôle, son caractère sont, au contraire, analogues à ceux d'un personnage de référence. Il est souvent multiple, plusieurs êtres doublant le témoin principal. Il est encore un double en ce qu'il tend vers l'aspect physique à certains moments cruciaux de l'œuvre. On peut même préciser, remarque importante pour l'étude du double en lui-même, que ce double psychique fournit en quelque sorte le substrat obligé, permanent d'où surgit le double pathologique, physique.

engolir, sugava, sugava-os pelos pés. Empalideciam, a respiração tornava-se lenta e superficial, o grande sono os tragaria para sempre? Era Carolina quem rompia o jogo, levantava-se tonta, corria até o irmão. Precisava chamar por ele, tocar nele para que voltasse, tão absorvido estava em jogar (Luft, 2014, p. 29-30).

Camilo expressa nessa prática, mais uma vez, seu apreço pela morte; se entrega a ela deliberadamente nesses pequenos jogos e envolve a irmã nessa dança. Carolina, por sua vez, tem estranhamento pela morte, pois tudo que a desloca do irmão deve ser rejeitado. Junto a esse divertimento mortuário, vê-se outro jogo que suscita muitas reflexões em relação à estética personificada da morte expressa nos gêmeos. Ambos vivenciam um tipo de jogo erótico ao experimentarem de uma ligação incomum:

Certa manhã o rapaz deitou-se com Carolina no quarto dela em casa de Mamãe. Penetrando-a numa raiva sem ternura, de repente ele soube que era um instrumento nas mãos daqueles dois, um jogo assustador que não entendia. E lançava-se sobre Carolina como se a fosse profanar, enquanto ela se abria com dificuldade, gemendo. No prazer ele sentira o terror da própria ambiguidade: no rosto desfeito de Carolina desejava beijar e morder a face de Camilo. Fora isso então, o tempo todo: caçando-a e sendo caçado por ela, perseguia o irmão e era por ele perseguido; e a ele agora violenta, numa funda perversão. Carolina, num longo espasmo embaixo dele, tivera o lampejo: “Eu sou Camilo. Para esse aí em cima de mim, eu sou Camilo. Era isso que a gente queria, era isso? E soube também que Camilo se oferecia ao outro nela, buscando através dela, no prazer que era agonia e dor, algo que o lançasse para além do limite. Deixando-a para sempre sozinha. Então, virando a cabeça de lado, sentindo que ia morrer naquela cristação, enxergou Camilo encostado ao umbral, vendo a si próprio devassado sobre os lençóis (Luft, 2014, p. 97-98).

A cena desenhada expressa a conexão profunda existente entre erotismo e morte. O incesto metaforicamente representado comunica a ideia de unidade entre Camilo e Carolina, pois os gêmeos experimentam um nível de fusão que rompe com o natural; atinge a dimensão do além; há uma fantasia e uma ambiguidade nessa relação de natureza evidentemente mortuária.

Georges Bataille, no livro “*O erotismo*” (1987), discorre sobre o vínculo entre os conceitos de morte e erotismo, definindo-os como expressões da transgressão e da (des)continuidade da existência. Para ele, o erotismo não é apenas desejo sexual, mas uma experiência de violação dos limites do ser, semelhante ao que ocorre na morte. Assim como o erotismo é indissociável das normas, das proibições sociais - sendo seu poder justamente o mecanismo de transgressão e rompimento desses limites -, a morte transgride, ultrapassa a vida; é a aniquilação total da identidade.

A experiência erótica presente na passagem destacada é atravessada por uma inquietação profunda, na qual desejo e morte se entrelaçam em um jogo de transgressão e perda de identidade de Carolina. Como propõe Bataille, o erotismo não é apenas a expressão do desejo, mas um ato de violação dos limites do ser, uma dissolução que ecoa a própria morte. O que se entende por prazer se confunde com agonia, e a entrega carnal se transforma em uma aniquilação subjetiva, em que a identidade se desfaz na busca por um “além” do próprio corpo.

Ainda, Bataille (1987) explica que tanto no erotismo quanto na morte, percebe-se uma busca do ser pela continuidade; uma busca pela fusão com algo maior que o eu individual. Carolina ao perceber-se como Camilo, vive essa fusão perturbadora, rompendo com os contornos individuais que delimitaram sua existência e de Camilo, pois ele se realiza nela, e vice-versa.

Deste modo, a experiência de duplo dos irmãos encontra ressonância nas proposições de Bataille acerca do erotismo e da morte, cuja centralidade está na quebra das barreiras da individualidade e na conexão com algo maior, com o ‘além’. Neste traço da morte, a dissolução é representada pela pequena morte (*petite mort*): uma experiência de transgressão que antecipa uma fusão com o todo.

Por fim, é importante enfatizar que, embora a incidência do Duplo não tenha por requisito obrigatório a presença da morte, constata-se que a dimensão mortuária carrega consigo um elevado potencial de produção de Duplos, quer seja pela presença do elemento fantástico, quer seja pelo desenvolvimento da perda enquanto possibilidade de morte simbólica (e das questões que envolvem a morte-de-si e a morte-do-outro).

Em seguida, outra expressão de personificação da morte na narrativa de Luft diz respeito à personagem Ella. Ao longo do romance, sua menção, e até mesmo descrição, é sempre atrelada a putrefação, a paulatina decomposição que gera nos que a entorna - principalmente em Mamãe -, uma sensação de repulsa. Ella é asquerosa em sua condição de nem vida e nem morte.

Se ao menos Ella tivesse ido em lugar de Camilo, pensou sem remorso. Ou se tivesse morrido inteiramente naquele dia, há quase trinta anos. Como se podia viver todo esse tempo daquele jeito? Se ela tivesse morrido, tudo o que haveria para cuidar seria agora uma sepultura limpa, higiênica, com hera plantada e um retrato em tom sépia, Ella na beleza dos seus vinte anos eternos (Luft, 2014, p. 101).

A dimensão da morte, nesse momento, sofre uma inversão estética. Se antes, a atmosfera da sala da casa foi inundada pela aura lúgubre, com cheiro deplorável e

característico do cadáver de Camilo, agora, Mamãe crê que, morta, Ella seria mais higiênica. Sua morte seria limpa, bela, sem os destroços acumulados por sua condição devido ao acidente.

Esses traços de uma ‘sobrevida’, dialogam com o que Guiomar (1967) comprehende como aspectos estéticos do macabro e do diabólico, pois para além da associação física ao apodrecimento, ela é dotada de uma elementar vilania. Para o autor,

Esse caráter macabro se estende às consequências implícitas da personificação, pelas quais a arte nos faz assistir à obra da morte além do limiar; decomposição cadavérica, dança dos mortos, em particular, são corolários do macabro (Guimaraes, 1967, p.143, tradução nossa).²³

Fato é que a estética do macabro dominou por toda a Idade Média e Renascimento, entretanto, é importante sublinhar que as manifestações artísticas macabras não se reduzem a uma influência empírica da morte, mas destacam o apreço humano pela vida, pelo corpo - objeto esse de culpa e horror - além de expor a consciência angustiante de fracasso ao qual o indivíduo é submetido, condenado, durante toda sua existência (Lousa; Mikosz, 2020). Assim, as representações da morte através de ossos, as danças macabras, os imaginários bíblicos do juízo final, ilustrações e descrições do corpo e do cadáver, revelam implicitamente a personificação da morte em objetos inerentes à dimensão mortuária.

Diferentemente, o aspecto Diabólico, por sua vez, pertence ao domínio fantástico e do além, justamente pela união íntima entre a figura do Diabo e da morte. Tal união quase essencial é vista na maioria das religiões e cosmogonias, nas quais o diabo, em seus mais variados nomes e acepções, é sempre o responsável pela queda, pelo mal, e pela morte. Guiomar afirma que através dos anos, a arte ocupou-se de selar completamente essa conexão, constituindo inúmeras figurações desse ser maligno, bem como de sua dimensão mortuária, diabólica.

Pode-se considerar que, nesse momento, a arte se entrelaça às concepções religiosas do mal, a fim de representar aquele que não só constitui a morte, mas a estabelece, controla. Esse ser maligno, sempre contrapondo uma outra figura vinculada ao bem, ao longo dos anos, obteve as mais diversas formas, cujo fundamento reside no horror, no inadequado, feio, horripilante (Guimaraes, 1967).

²³ [...] revêt des aspects bien différents. Ce caractère macabre s'étend aux conséquences implicites de la personification par lesquelles l'art nous fait assister à l'œuvre de mort au-delà du Seuil; décomposition cadavérique, danse des morts, en particulier, sont corollaires du macabre.

Tal concepção fica clara na cena de encerramento da narrativa, em que Ella apresenta-se como a própria encarnação do mal (da Morte).

Por um momento, os que tinham amado ficaram imóveis: Renata, concentrada no silêncio interior; Martim, procurando ainda lutar, mas com quem, contra o quê? Nem ele nem Renata, ninguém senão talvez o morto conseguiu escutar aquele rumor: **alguém ria na casa. O riso arquejante de um velho demônio agachado num canto nascia do fundo do corredor lá em cima, ricocheteia nas paredes, rolava pelos degraus. Ella estava rindo: sacudia o corpanzil de tanto rir, premia as pálpebras, virava a cabeça freneticamente no travesseiro. O coração doente da casa explodia.** Como **um animal que reunia em sua cova excrementos, folhas podres, vermes, a dor acumulada e a consciência impugnada de si mesma e dos outros começavam a rebentar.** Por toda parte, embaixo das camas, nos cantos onde ninguém limpava direito, atrás de móveis e cortinas, novelos de poeira e teias longamente tecidas agitaram-se suavemente. **O bafo dos infernos soprou** na saia de Renata, que a segurou com as duas mãos: de onde vinham aquilo? **Farfalhou** nas costas de Martim, que se virou, intrigado: **aquele hálito vinha de dentro da casa.** Depois **o riso saiu pela janela e varreu as espirais de nevoeiro no jardim.** Sobre as copas das árvores negras pulsou o novo dia, abrindo na bruma uma cunha de luz que pousou na sala, onde **o morto se enlaçava a sua amada: e atracavam no cais** (Luft, 2014, p.111, grifo nosso).

A morte, em seu ato final, encarna-se em Ella, endossando sua primazia em relação a todos na casa. Liberta-se de seu quarto fechado, ri e preenche cada canto da casa, celebrando sua vitória sobre os destinos fracassados. Como uma figura nos termos do macabro - asquerosa, suja, maldosa - e diabólico - “o bafo dos infernos”, o ser vingativo, fantástico -, Ella é o próprio mal; um “animal” que em sua liberdade de ser expõe os silêncios de todos, os cantos, ou as questões, “onde ninguém limpava direito”. Ela remexe tudo e continua rindo. Ella é sarcástica em sua explosão; acha graça na desgraça dos outros.

Por fim, em contraste ao alvoroço produzido pela explosão do “coração doente da casa”, observa-se que a morte aparece destacada no texto em uma atmosfera de paz após o caos; uma alegoria de bonança pós tempestade. Poeticamente pode-se depreender que a longa noite do velório chega ao fim, e um novo dia desponta; sob a luz pousada na sala, constata-se um enlace: os eternos amantes finalmente atracam no cais de Böcklin (1880).

4.4 A MEMÓRIA E A IMAGINAÇÃO: O SIMBÓLICO EM *L'AUTRE FILLE*

Semelhante ao que se contempla na obra *O quarto fechado*, a morte em *L'autre fille* constitui-se como princípio desintegrador da carta. Ela é a responsável por interromper a continuidade da trajetória de vida de Ernaux, trazendo à tona a figura de Ginette e desfazendo concepções já consolidadas, mas que, com o passar dos anos, engendra uma nova apreensão sobre a existência. Percebe-se que a maneira como Ernaux constrói a ausência da irmã, ao mesmo tempo em que a nega por meio linguagem, confere ao texto um tom profundamente ambíguo, ao mesmo tempo poético, dramático e carregado de ironia.

Não posso fazer um relato sobre você. Não tenho outra lembrança sua além de uma cena imaginada no verão dos meus dez anos, uma cena em que a morta e a salva se confundem. **Não tenho nada para te fazer existir**, além da imagem congelada das fotos, sem movimento e sem voz, já que as técnicas para preservá-las não eram populares. Assim como houve mortos sem fotografia, você faz parte das mortes sem gravação de áudio e vídeo. Você só existe através da sua marca em mim. **Escrever para você não é nada além de contornar a sua ausência. Descrever o legado da ausência. Você é uma forma vazia** impossível de preencher com a escrita (Ernaux, 2011, p.29, tradução e grifo nosso).²⁴

Como dizer o indizível? Como acessar uma lembrança que não existe? A partir do fragmento do texto, é possível constatar que a memória e a imaginação operam em *L'autre fille* como dispositivos, sobretudo, estéticos capazes de construir uma poética da ausência. É somente através dessas duas instâncias que Ernaux consegue se dirigir ao vazio, e é na escrita, no texto literário, a concretização dos entrelaces dessa relação complexa e abstrata. A morte é desenhada nessa ‘pseudo’ conversa, tendo como ponto de partida a tentativa de descrição do nada, do inexplicável, inexistente. Mais uma vez, o caráter autobiográfico é explicitamente questionado; não é possível relatar o que não existe. Ernaux não se lembra da irmã, apenas imagina, cria, ficcionaliza, sua existência com base em resquícios, fragmentos do que acredita pertencer à sua memória. Contudo, “A maldição das crianças é que elas acreditam”²⁵.

²⁴ Je ne peux pas faire un récit de toi. Je n'ai pas d'autre souvenir de toi que celui d'une scène imaginée l'été de mes dix ans, une scène dans laquelle se confondent la morte et la sauvée. Je n'ai rien pour te faire exister, en dehors de l'image figée des photos, sans mouvement et sans voix puisque les techniques pour les conserver n'étaient pas vulgarisées. De même qu'il y a eu les morts sans photographie, tu fais partie des mortes sans enregistrement audio et vidéo. Tu n'as d'existence qu'au travers de ton empreinte sur la mienne. T'écrire, ce n'est rien d'autre que faire le tour de ton absence. Décrire l'héritage d'absence. Tu es une forme vide impossible à remplir d'écriture (Ernaux, 2011, p. 29).

²⁵La malédiction des enfants, c'est qu'ils croient - Flannery O'Connor.

Vê-se a partir do trecho introdutório, que a memória se apresenta como matéria prima a partir da qual a autora trabalha a morte. No entanto, nota-se que a imaginação possui uma influência direta na reconstrução das imagens que formam a própria memória de Ernaux, bem como nas lembranças que seus parentes compartilharam com ela. O processo de rememoração proposto por ela não diz respeito à evocação de uma lembrança “pura”, mas de uma interpretação pessoal dos fatos e sensações descobertos ao longo de sua vida, combinados às reflexões e aos questionamentos moldados por sua imaginação. As recordações ressoam e misturam-se ao que se pode compreender serem apenas divagações especulativas no que concerne à breve existência da irmã.

Além disso, mediante a relação verdade/ficção, Ernaux revela alguns de seus sentimentos mais profundos no que diz respeito à construção de sua identidade em função da descoberta da irmã. No contato com a alteridade, com a imaginação de um outro diferente de si, a autora experimenta na escrita da carta, na literatura, um “espaço para testes do si em relação ao outro [...]” (Silva, 2008, p.103). Na produção das sensações vivenciadas, das imagens que ressoam postumamente, a autora-narradora constrói, partindo de sua memória e de sua imaginação, a figura da irmã e reconstrói partes de si mesma.

Com o objetivo de compreender teoricamente os conceitos de memória, imaginação e esquecimento, o filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005), em *A Memória, a História e o Esquecimento* (2007), explora as nuances do conceito de memória e sua influência na percepção dos acontecimentos passados. Diferentemente de outros autores que abordam os mesmos temas, Ricoeur propõe, em sua obra, uma hermenêutica da memória, uma abordagem interpretativa, que busca esclarecer seu papel significativo na relação entre passado e presente.

Para o teórico, há uma diferenciação clara entre memória e imaginação - cuja raiz de toda confusão conceitual é vista nos pilares do pensamento ocidental, na Grécia Clássica, por meio da utilização do termo ‘*eikon*’.

Por um lado, a teoria platônica da *eikon* sublinha principalmente o fenômeno de presença de uma coisa ausente, permanecendo implícita a referência ao tempo passado. Essa problemática da *eikon* tem, por sua vez, sua pertinência e sua instância próprias, o que a sequência de nossas investigações atestará. Entretanto, ela pode constituir obstáculo ao reconhecimento da especificidade da função propriamente temporalizante da memória. É para Aristóteles que temos de nos voltar, para colher a confissão dessa especificidade. A famosa declaração que se lê no magnífico trecho dos *Parva Naturalia* “*De la mémoire et de la réminiscence*” - “A memória é passada” - tornar-se-á nossa estrela guia para a sequência de nossa exploração (Ricoeur, 2007, p.26).

Perpassando por argumentos socráticos encontrados nos escritos de Platão acerca da memória como uma impressão feita em um bloco de cera – que consistiria na alma –, e do tratado de Aristóteles (384-322 a.C.) intitulado *De memoria et reminiscencia*, Ricoeur discorre sobre a experiência de temporalidade inerente ao ato de memória, uma vez que a capacidade de percepção e sensação de tempo transcorrido consiste em uma habilidade exclusivamente humana.

De um lado, temos a *tekhme eikastike* (“arte de copiar”, diz Diès): “ora, copia-se da maneira mais fiel quando, para realizar a imitação, tomamos emprestadas do modelo suas relações exatas de comprimento, largura e profundidade e, além disso, cobrimos cada parte com as cores que lhe convêm”. De outro lado, temos o *simulacro*, a que Platão atribui o termo *phantasma*. Logo, *eikon* é oposto a *phantasma*, e a arte “eicástica”, à arte “fantástica” (Ricoeur, 2007, p.31).

Dessa forma, a memória funcionaria, na lógica da arte mimética, como uma cópia pura do passado, sendo seu objeto uma realidade anteriormente vivida, enquanto a imaginação estaria relacionada à ideia de “cópia defeituosa” (Corá; Vieira, 2011, p. 78), da ordem do irreal, do fantástico. Seus produtos seriam, respectivamente, a lembrança e a ficção. Ricoeur (2007) ao refletir acerca do conceito de lembrança e sua relação com a memória explica outros dois termos importantíssimos: *Mneme* e *Anamnesis*. Ele elucida que *Mneme* constitui uma espécie de ‘lembrança-afecção’ que surge de maneira espontânea e *Anamnesis*, por outro lado, seria o esforço de rememoração, uma atividade prática da memória.

Corá e Vieira (2011, p. 78-79) ainda comentam que “Essa dupla maneira de se dizer a memória, como grandeza cognitiva e pragmática, trará muitos desdobramentos, contendo em si o risco de abusos de uma memória instrumentalizada”. Ater-se-á, nesta reflexão, às elucubrações de Ricoeur acerca da relação, de certa forma problemática, entre lembrança, imagem e imaginação, através da qual constata-se a questão da imprecisão na evocação daquilo que está ausente. Ricoeur, assim, pontua o que há de distanciamento e proximidade entre os conceitos de memória e imaginação.

Certamente, dissemos e repetimos que a imaginação e a memória tinham como traço comum a presença do ausente, e como traço diferencial, de um lado, a suspensão de toda posição de realidade e a visão de um irreal, do outro a posição de um real anterior (Ricoeur, 2007, p.61).

Andrade (2012) explica que, conforme reforçado pelo filósofo, a memória refere-se ao tempo passado e é essa referencialidade que garante a fidelidade da lembrança. Contudo, ainda que a ideia de um ‘real anterior’ seja o traço diferencial da memória, Ricoeur recorrerá a

outros autores, como Bergson (1859-1941) e sua obra *Matéria e Memória*, com o propósito de distinguir a lembrança da imaginação (Andrade, 2012).

Aproximando-se, portanto, das concepções elaboradas por Bergson (1999), conclui-se que imaginar não consiste em lembrar-se de algo, pois

Uma lembrança, à medida que se atualiza, sem dúvida tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me remeterá ao passado a menos que tenha sido de fato no passado que eu tenha ido buscar, seguindo assim o progresso contínuo que a levou da obscuridade para a luz (Bergson, 1999, p. 158).

Para que se reconheça uma lembrança, necessariamente, sua imagem precisa ser buscada no passado. Sem uma referência, ou ponto de encontro, de aproximação, uma imagem pura não remeterá a um evento no passado, logo não haverá relação com a memória.

Para evocar o passado sob forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso poder sonhar. Talvez o homem seja o único ser capaz de um esforço desse tipo. Ademais, o passado, ao qual assim remontamos, é lábil, sempre a ponto de nos escapar, como se aquela memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para a frente nos leva a agir e a viver (Bergson, 1999, p. 128).

Nesse sentido, Ricoeur (2007) comprehende uma dupla forma de apresentação da imagem associada à lembrança: a função visualizante - a qual quando atualizada, dá a ver uma lembrança pura - e a função irrealizante - em que a imagem, exilada do real passado, presente ou futuro, produz um articular livre da faculdade imaginativa (Andrade, 2012). É justamente essa segunda apresentação da imagem que torna questionável a veracidade da memória, pois quando intensificada, impede a distinção dos contornos entre as duas funções.

A escritora explica que descobriu a respeito da irmã aos dez anos de idade, quando ouviu uma conversa entre sua mãe e uma jovem mulher do Havre.

Eu não sei como fui alertada, talvez pela voz da minha mãe que, de repente, ficou mais baixa. Comecei a escutá-la, como se eu não respirasse mais. Não consigo reproduzir seu relato, apenas seu tom e as frases que atravessaram todos esses anos até hoje, espalhando-se em um instante por toda a minha vida de criança como uma chama silenciosa e sem calor, enquanto eu

continuava a dançar e a girar ao lado dela, de cabeça baixa para não despertar nenhuma suspeita (Ernaux, 2011, p.9, tradução nossa).²⁶

Ernaux não possui uma lembrança pura - nos termos de Ricoeur e Bergson - do que ouviu; apenas o tom da voz de sua mãe e algumas das frases proferidas por ela compõem sua memória sobre esse dia.

Ela (a mãe) conta que eles tiveram outra filha além de mim e que ela morreu de difteria aos seis anos, antes da guerra, em Lillebonne. Ela diz: "Ela morreu como uma pequena santa." Ela diz: "Meu marido ficou louco quando te encontrou morta ao voltar do trabalho nas refinarias de Port-Jérôme." Ela diz: "Não é a mesma coisa perder um companheiro." Ela diz de mim: "Ela não sabe de nada, não quisemos deixá-la triste." No final, ela diz de você: "Ela era mais boazinha do que essa aqui." Essa aqui" sou eu (Ernaux, 2011, p.9, tradução nossa).²⁷

Além da descoberta de sua antecessora, Ernaux é surpreendida com a opinião da mãe em relação às duas filhas. A lembrança auditiva dessas afirmações a impactaram significativamente, de maneira a funcionarem, ao longo de toda sua infância, como um mecanismo de determinação (ou preservação) de sua própria identidade, sempre à margem, aquém, em comparação à irmã. Ernaux é a outra, ou seja, a "outra filha". "A outra garota sou eu, aquela que fugiu para longe deles, para outro lugar" (Ernaux, 2011, p.43, tradução nossa).

Boazinha. Parece-me que eu já sabia que essa palavra não poderia ser aplicada a mim, de acordo com os adjetivos que eu recebia diariamente dos meus pais, dependendo do meu comportamento: intrépida, vaidosa e suja, gulosa, senhorita sabe-tudo, desagradável, você tem o diabo no corpo (Ernaux, 2011, p. 11, tradução nossa).²⁸

²⁶ Je ne sais pas comment j'ai été alertée, peut-être la voix de ma mère plus basse d'un seul coup. Je me suis mise à l'écouter, comme si je ne respirais plus. Je ne peux pas restituer son récit, seulement sa teneur et les phrases qui ont traversé toutes les années jusqu'à aujourd'hui, se sont propagées en un instant sur toute ma vie d'enfant comme une flamme muette et sans chaleur, tandis que je continuais de danser et de tournoyer à côté d'elle, tête baissée pour n'éveiller aucun soupçon" (Ernaux, 2011, p. 9).

²⁷ Elle (la mère) raconte qu'ils ont eu une autre fille que moi et qu'elle est morte de la diphtérie à six ans, avant la guerre, à Lillebonne. Elle dit : elle est morte comme une petite sainte. Elle dit 'mon mari était fou quand il t'a trouvée morte en rentrant de son travail aux raffinerias de Port-Jérôme' Elle dit 'c'est pas pareil de perdre son compagnon'. Elle dit de moi 'elle ne sait rien, on n'a pas voulu l'attrister'. A la fin, elle dit de toi 'elle était plus gentille que celle-là'. Celle-là, c'est moi" (Ernaux, 2011, p. 43).

²⁸ Gentille. Il me semble que je savais déjà que ce mot-là ne pouvait pas m'être appliqué d'après les qualificatifs que je recevais quotidiennement de la part des parents, au gré de mes comportements : intrépide, coquette sale, goulue, mademoiselle je sais tout, déplaisante, tu as le diable au corps (Ernaux, 2011, p. 11).

Boazinha, [...] Sessenta anos depois, ainda tropeço nessa palavra, tentando desvendar seus significados em relação a você, a eles, embora seu sentido tenha sido imediatamente avassalador, mudando minha posição em um segundo. Entre eles e eu, agora existe você, invisível, adorada. Sou afastada, empurrada para te dar lugar. Relegada à sombra enquanto você paira no alto, na luz eterna. Comparada, eu, a incomparável, a filha única. A realidade é uma questão de palavras, um sistema de exclusões. Mais/Menos. Ou/E. Antes/Depois. Ser ou não ser. Vida ou morte (Ernaux, 2011, p. 12, tradução nossa).²⁹

Nesses fragmentos destacados, nota-se um tom irônico na apresentação da pequena “Santa” Ginette. Pode-se compreender que a menina “boazinha” é o duplo de Annie; é um incômodo. Seria a vida real da autora-narradora a ficção de uma outra? Uma “cópia defeituosa”, phantasme, espectro? Sua carta demonstra ter exatamente o propósito de escavar as profundezas de seus questionamentos acerca de sua própria existência e da ausência de Ginette.

Encontro isso, escrito no meu diário em agosto de 1992: "Criança – será que essa é a origem da escrita? – eu sempre acreditava ser o duplo de outra pessoa vivendo em outro lugar. Que eu também não vivia de verdade, que essa vida era 'a escrita', a ficção de outra pessoa. Isso precisa ser explorado, essa ausência de ser ou esse ser fictício." Talvez esse seja o propósito dessa falsa carta – cartas verdadeiras só existem quando são endereçadas aos vivos (Ernaux, 2011, p. 25, tradução nossa).³⁰

Além disso, a autora-narradora utiliza da imaginação, do irreal, para preencher algumas lacunas, mencionar eventos impossíveis de serem recordados e atribuir significados a situações passadas não vivenciadas por ela. A junção da memória exposta nas fotos aos relatos dos parentes, combinada com sua imaginação, permite com que ela crie hipóteses, ou tente conhecer quem foi a pessoa que precisou morrer para que ela existisse.

É essa foto perdida que eu gostaria de ter colocado no meio dessas páginas. A sua foto de santa, aquela do meu imaginário. Nenhuma das outras que

²⁹ Gentille, [...] Soixante ans après je n'en finis pas de buter sur ce mot, d'essayer d'en démêler les significations par rapport à toi, à eux, alors que son sens a été aussitôt fulgurant, qu'il a changé ma place en une seconde. Entre eux et moi, maintenant il y a toi, invisible, adorée. Je suis écartée, poussée pour te faire de la place. Repoussée dans l'ombre tandis que tu planes tout en haut dans la lumière éternelle. Comparée, moi l'incomparable, l'enfant unique. La réalité est affaire de mots, système d'exclusions. Plus/Moins. Ou/Et. Avant/Après. Etre ou ne pas être. La vie ou la mort" (Ernaux, 2011, p. 12).

³⁰ Je retrouve ceci, écrit dans mon journal en août 1992 : “Enfant – est-ce l’origine de l’écriture ? – je croyais toujours être le double d’une autre vivant dans un autre endroit. Que je ne vivais pas non plus pour de vrai, que cette vie était “l’écriture”, la fiction d’une autre. Ceci est à creuser, cette absence d’être ou cet être fictif. “C’est peut-être l’objet de cette fausse lettre – il n’y en a de vraies qu’adressées aux vivants (Ernaux, 2011, p. 25).

possuo. A simples hipótese de expor uma delas me arrepia, como se fosse um sacrilégio (Ernaux, 2011, p. 29, tradução nossa).³¹

Numa carta recente, minha prima G., que também percebeu isso, deduziu: "Ela não parece se amar." Essa observação me perturba profundamente. Você era feliz? Nunca me perguntei, em relação a você, sobre a felicidade, como se essa pergunta fosse absurda, ofensiva, em relação a uma menina que já se foi. Como se o sofrimento deles com a sua perda, o arrependimento pela sua gentileza, essas provas do amor deles garantissem a sua felicidade. Em virtude da crença de que ser amado é o que nos faz felizes, você certamente era. As santas são felizes. Talvez você não fosse (Ernaux, 2011, p. 20, tradução nossa).³²

Outro ponto importante atrelado às concepções de memória e imaginação consiste no entendimento da morte como catalisadora da reflexão e de questionamentos a respeito da vida e das relações humanas. Ao refletir em relação à vida e à morte da irmã, todas suas certezas são estremecidas. Ernaux se dá conta de que vivera enganada, e de que assim como a irmã, recebera um amor falso: "Eu era enganada no sentido popular, mortificada. Eu vivi na ilusão. Eu não era única. Havia outra que surgira do nada. Todo o amor que eu acreditava receber era, portanto, falso" (Ernaux, 2011, p. 12-13, tradução nossa)³³.

Ainda, ao descobrir o caráter 'santo' da irmã, com sua morte, a culpa a atinge, estabelecendo uma nova certeza: Ernaux, aquela nada boazinha, a substituiu.

Eu levei quase trinta anos e a escrita de *La Place* para conectar esses dois fatos, que permaneciam separados em minha mente – sua morte e a necessidade econômica de ter um único filho – e para que a realidade se tornasse clara: eu vim ao mundo porque você morreu e te substituí (Ernaux, 2011, p. 33, tradução nossa).³⁴

³¹ C'est cette photo perdue que j'aurais voulu faire figurer au milieu de ces pages. Ta photo de sainte, celle de mon imaginaire. Aucune des autres en ma possession. L'hypothèse même d'exposer l'une d'elles me glace, comme un sacrilège (Ernaux, 2011, p. 29).

³² Dans une lettre récente, ma cousine G., qui l'a constaté aussi, en déduit : "elle n'a pas l'air de s'aimer." Cette remarque me trouble violemment. Est-ce que tu étais heureuse ? Je ne me suis jamais posé pour toi la question du bonheur, comme si elle était absurde, outrageante, à l'égard d'une petite fille disparue. Comme si leur souffrance à eux de ta perte, leur regret de ta gentillesse, ces preuves de leur amour constituaient la garantie de ton bonheur. En vertu de la croyance que c'est d'être aimé qui rend heureux, tu l'étais infailliblement. Les saintes sont heureuses. Peut-être que tu ne l'étais pas (Ernaux, 2011, p. 20).

³³ J'étais dupe dans le sens populaire, mortifiée. J'avais vécu dans l'illusion. Je n'étais pas unique. Il y en avait une autre surgie du néant. Tout l'amour que je croyais recevoir était donc faux (Ernaux, 2011, p. 12-13).

³⁴ Il m'a fallu presque trente ans et l'écriture de *La Place* pour que je rapproche ces deux faits, qui demeuraient dans mon esprit écartés l'un de l'autre - ta mort et la nécessité économique d'avoir un seul enfant – et pour que la réalité fulgure : je suis venue au monde parce que tu es morte et je t'ai remplacée (Ernaux, 2011, p. 33).

Ernaux relata brevemente o episódio vivido em que quase obteve o mesmo destino de sua irmã. Acometida por uma doença via tétano, a escritora conta à Ginette sobre o milagre de estar viva, porém sob a perspectiva de ter falhado em morrer. Ela comenta a contradição presente no fato da morte ter alcançado à “santa” e não o demônio (no caso, ela mesma).

Pois eu tive que lidar com essa misteriosa incoerência: você, a boa menina, a pequena santa, não foi salva; eu, o demônio, estava viva. Mais do que viva, milagrosa. Era necessário, então, que você morresse aos seis anos para que eu viesse ao mundo e fosse salva (Ernaux, 2011, p.19, tradução nossa).³⁵

Duas meninas, uma morta e a outra que quase morreu. Enquanto ela viveu, ela, que era a vida em toda sua exuberância, me pareceu portadora de morte (Ernaux, 2011, p.20, tradução nossa).³⁶

Na perspectiva de Ernaux, Ginette morreu para que, hoje, pudesse escrever. “Eu não escrevo porque você morreu. Você morreu para que eu escrevesse, isso faz uma grande diferença” (Ernaux, 2011, p. 19). Ironicamente, seu destino foi preservado e ela faz questão de destacar que sua escrita não parte mais de um lugar de culpa; ela não está em função da falta da irmã. Ao contrário, a irmã deu lugar a ela. É para que sua escrita nasça que Ginette teve de ser subtraída.

Tal afirmação expressa uma crença possível de ser associada ao que se identifica como passagem da ficção à alucinação. Uma cilada do imaginário - de acordo com o que Jean Paul Sartre (1905-1980) propõe no livro *O imaginário* (1996) - em que a consciência imagificante é significativamente diferente daquela realizante, ou seja, “O ato de imaginação é um ato mágico. É um encantamento destinado a fazer aparecer o objeto em que estamos pensando, a coisa que desejamos, de modo a podermos tomar posse delas” (Sartre, 1996, p. 236).

Imaginando Ginette, Ernaux, de certa forma, toma o controle e manipula a história; sua consciência busca reconstruir ou reter aquilo que se perdeu sem qualquer compromisso com a realidade. A imaginação ultrapassa os limites estabelecidos pela memória e pode funcionar como mecanismo de fuga diante da irreversibilidade do tempo e da morte.

É nesse espaço, de alucinação da consciência, que se fundamenta e que se sustenta o esquecimento, isto é, a negação de Ginette.

³⁵ Car il a bien fallu que je me débrouille avec cette mystérieuse incohérence : toi la bonne fille, la petite sainte, tu n’as pas été sauvée, moi le démon j’étais vivante. Plus que vivante, miraculée. Il fallait donc que tu meures à six ans pour que je vienne au monde et que je sois sauvée (Ernaux, 2011, p. 19).

³⁶ Deux filles, l’une morte et l’autre qui a failli l’être. Tant qu’elle a vécu, elle qui était la vie dans toute son exubérance m’a semblé porteuse de mort (Ernaux, 2011, p. 20).

Você é a própria impossibilidade da culpa e do castigo. Não tem nenhuma das características de uma criança de verdade. Como as santas, você não teve infância. Nunca te imaginei real. [...] Eu não queria, portanto, saber. Queria te manter exatamente como te recebi aos dez anos: morta e pura. Um mito (Ernaux, 2011, p. 63, tradução nossa).³⁷

Ernaux transforma a irmã em uma figura mitificada, distante da realidade concreta. E a impossibilidade de concebê-la como uma criança real evidencia essa construção imaginária, onde a ausência se converte em pureza e sacralização.

Nessa direção, o esquecimento, para Ricoeur (2007, p. 424), é o dano ao caráter confiável da memória: “Dano, fraqueza, lacuna”. Consiste na forma manipulada da memória, cuja orientação é determinada por terceiros, de acordo com seus interesses bastante específicos. Isso se identifica quando, ao narrar o drama familiar em relação à criança morta, Ernaux enfatiza o empenho de seus pais para que quaisquer lembranças da menina fossem suprimidas, descartadas, evitando conversas a respeito dela e impedindo possíveis brechas de interrogação. “Eu não queria que eles falassem de você. Talvez eu esperasse que, com o silêncio, acabassem por te esquecer” (Ernaux, 2011, p. 27, tradução nossa).

Assim, constata-se que o silêncio insurge como estratégia de apagamento, de distanciamento da realidade, e de distorção da memória. A incomunicabilidade - sendo um desdobramento das implicações da fusão entre memória e imaginação - apresenta-se, portanto, como outra possibilidade de traço estético da morte.

No domingo de verão dos meus dez anos, recebi o relato e a lei do silêncio. Se eles não queriam que eu soubesse da sua existência, significava que eu não deveria perguntar nada. Deveria me conformar ao desejo deles de que eu permanecesse ignorante sobre você. Transgredir essa lei – mas eu nem sequer cogitei isso – teria sido o mesmo que proferir uma obscenidade diante deles, senão algo ainda pior, provocando uma espécie de cataclisma e um castigo inaudito, que associo aqui à frase do pai de Kafka para seu filho, tal como este a relata em ‘Carta ao Pai’ e que copiei imediatamente assim que a li pela primeira vez, aos vinte e dois anos, deitada na minha cama na residência universitária: ‘Eu te rasgaria como um peixe’ (Ernaux, 2011, p. 57, tradução nossa).³⁸

³⁷ Tu es l'impossibilité même de la faute et du châtiment. Tu n'as aucun des traits d'une enfant véritable. À la façon des saintes, tu n'as pas eu d'enfance. Je ne t'ai jamais imaginée réelle. [...] Je ne voulais donc pas savoir. Te garder telle que je t'ai reçu à dix ans. Morte et pure. Un mythe (Ernaux, 2011, p. 63).

³⁸ Le dimanche d'été de mes dix ans j'ai reçu le récit et la loi du silence. S'ils ne voulaient pas que je sache ton existence, c'est que je devais ne rien demander. Me conformer à leur désir de mon ignorance de toi. Il me semble que transgresser la loi - mais je ne l'ai pas même imaginé - aurait été égal à proférer une obscénité devant eux , sinon pire, entraînant une sorte de cataclysme et un châtiment inusité que j'associe ici à la phrase du père de Kafka à sons fils, telle que celui-ci la rapporte dans sa *Lettre au père* et que j'ai recopiée aussitôt la première fois que je l'ai lue, à vingt-

Para além de uma imposição externa, o silêncio é identificado como uma escolha inconsciente de proteção diante do peso insuportável da memória. Se, por um lado, ele operava como estratégia dos pais de apagamento e distorção da realidade, por outro, tornava-se um refúgio de Annie contra a violência simbólica de uma lembrança cercada de veneração e culpa. A incomunicabilidade, nesse sentido, não se limita à ausência de palavras, mas instaura uma forma de sobrevivência, na qual ignorar era uma maneira de evitar tanto a punição quanto a carga emocional insuportável que a verdade poderia trazer.

Parece-me que o silêncio nos convinha, a eles e a mim. Ele me protegia. Evitava para mim o peso da veneração que cercava certas crianças falecidas da família – uma veneração marcada por uma crueldade inconsciente para com os vivos, que me revoltava sempre que eu era testemunha disso (Ernaux, 2011, p. 59, tradução nossa).³⁹

Sobretudo, a escrita da carta funciona como uma espécie de resistência, de tentativa de quitação de uma dívida imaginária e ao mesmo tempo um espaço de ressignificação. Nessa fronteira entre vida e morte, Ginette pode continuar existindo, mas sob os domínios da escrita de Ernaux; ela vive, mas sob as condições e determinações da ‘outra filha’. Adiante, essa reflexão será aprofundada, a partir da abordagem dos aspectos físicos relacionados à representação da morte.

4.5 A FOTOGRAFIA E O TÚMULO: A MATERIALIDADE DA MORTE EM L'AUTRE FILLE

Sobre a escrita de Ernaux, é importante destacar que as fotografias possuem um papel fundamental. Elas compõem seu projeto literário, funcionando como fios condutores de suas reflexões. As fotos não aparecem propriamente ditas em meio às páginas dos livros, mas são descritas por uma voz que oscila entre primeira e terceira pessoa, norteando a leitura. A autora tem como ponto de partida as descrições dessas imagens, sendo esse movimento um traço característico de seu estilo de escrita que potencializa sua capacidade de elaboração de

deux ans, sur mon lit de la cité universitaire, je te déchirerai comme un poisson (Ernaux, 2011, p. 57).

³⁹ Il me semble que le silence nous a arrangés, eux et moi. Il me protégeait. Il m'évitait le poids de la vénération qui entourait certains enfants décédés de la famille avec une cruauté inconsciente pour les vivant qui me révoltait quand j'en étais le témoin (Ernaux, 2011, p. 59).

contrastos tais como: presença/ausência, passado/presente, vida/ morte. Tendo isso em vista, nota-se que, em *L'autre fille*, a morte transborda principalmente por meio de fotos.

Barthes, no livro *A Câmara Clara* (1980), reflete sobre a fotografia, pautado em uma abordagem filosófica e semiológica, e explica que a foto possui o potencial de transmitir significados que se relacionam com percepções do tempo e da morte. Ela é o que ele denomina de ‘particular absoluto’, pois “[...] reproduz ao infinito o que só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (Barthes, 1980, p. 13), sendo plausível, por meio dela, obter um encontro com o real.

Percebe-se que as fotografias descritas por Ernaux na carta funcionam como uma evidência tangível da existência de Ginette, representando um reencontro com a realidade da irmã. Elas atuam como instrumentos de materialização do tempo passado, permitindo certo controle e manipulação sobre ele.

Ademais, Barthes elucida que uma foto pode ser objeto de três práticas ou intenções: (i) fazer, (ii) suportar e (iii) olhar.

O Operator é o fotógrafo. O Spectator somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografada, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de *eidolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaría de Spectrum da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o "espetáculo" e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto (Barthes, 1980, p. 20).

A fotografia implica um retorno do além: a presentificação do que já não é mais. Está diretamente ligada à representação da morte na figura do morto - de uma ausência - e à representação de uma possível relação de duplo - em que o ‘eu’ fotografado é um outro, ou seja, apresenta “uma dissociação astuciosa da consciência de identidade” (Barthes, 1980, p.25). Logo, vive-se, enquanto objeto fotografado, um micro experiência da morte, pois torna-se espetro. Aquilo (ou quem) se fotografa se distingue do real, pois a leitura do registro foge ao controle no processo de interpretação da imagem exposta. O que se vê, é um outro desapropriado de si mesmo, de forma que o objeto se mantém à mercê, à disposição dos que observam, do “Spectator” (Barthes, 1980).

A menina que Ernaux enxerga nas fotos, a “petite sainte”, “Gentille”, é um vestígio registrado que pode, ou não corresponder com quem de fato foi sua irmã, tendo em vista essa potência de fabricação de duplos e de desintegração do real pela interpretação/imaginação contidos na fotografia. Os registros, portanto, testemunham a veracidade da existência da

menina e, ao mesmo tempo, abrem espaço para que Ernaux preencha com sua imaginação as lacunas deixadas pelo tempo e pela morte.

Desse modo, a fotografia registra a existência e os traços da realidade, mas também evidencia a ausência, permitindo, nesse contexto, sua extração. Quando a foto expressa o registro de alguém já falecido - representando uma dupla experiência de morte - e está sob posse de uma pessoa que jamais conheceu o objeto fotografado, atesta-se, de maneira ainda mais profunda, a ideia de que a morte é a essência intrínseca da fotografia; seu *eídos*. (Barthes 1980).

Junto a essa expressão material e artística, a Morte também é representada no relato pelo aspecto físico da tumba e do cemitério. Diante dos túmulos, e da ausência por eles expressa, Ernaux vivencia o que Silva (2017, p.308), com base em Rocha (2013), entende como ‘espaço da morte’: “[...] o lugar que se encontra vacilante entre mundo dos vivos e mundo dos mortos, imaterial e material, imaginável e real, e que engendra manifestações arquitetônicas com valor existencial”. Dessa forma o ambiente do cemitério, bem como as arquiteturas tumulares são exemplos desse entrelugar, pois são meios físicos que atuam como limiares espaciais capazes de conectar dimensões opostas:

Não sei se pensa muito diante das tumbas. Diante da dos meus pais, eu me demoro um pouco. É como se eu lhes dissesse ‘aqui estou’ e lhes contasse o que me tornei no último ano, o que fiz, o que escrevi, o que espero escrever. Depois, passo para a sua, à direita, olho a lápide, leio a inscrição em grandes letras douradas – brilhantes demais, grosseiramente refeitas nos anos 90 sobre as antigas, menores, já ilegíveis. Por conta própria, o marmoreiro suprimiu metade da inscrição original, escolhendo deixar apenas esta única menção sob seu nome e sobrenome, certamente por considerá-la essencial: ‘Falecida na Quinta-Feira Santa de 1938’. Foi isso que também me marcou da primeira vez que vi sua tumba. Como se fosse a prova, gravada na pedra, da escolha de Deus e da sua santidade. Há vinte e cinco anos que visito essas tumbas. Para você, nunca tive nada a dizer (Ernaux, 2011, p.14, tradução nossa).⁴⁰

⁴⁰ Je ne sais pas si on pense beaucoup devant les tombes. Devant celle des parents, je m’attarde un moment. C’est comme si je leur disais “me voilà”, et leur apprenais ce que j’étais devenue depuis un an, ce que j’avais fait, écrit, espérais écrire. Après je passe à la tienne, à droite, je regarde la stèle, je lis chaque fois l’inscription en grands caractères dorés, trop rutilants, refaits grossièrement dans les années quatre-vingt-dix par-dessus les anciens, plus petits, devenus illisibles. De son propre chef, le marbrier a supprimé la moitié de l’inscription d’origine, choisissant de ne laisser sous tes nom et prénom que cette unique mention, certainement parce qu’il la jugeait primordiale: “Décédée le Jeudi-Saint 1938”. C’est elle qui m’avait frappée aussi la première fois que j’ai vu ta tombe. Comme la preuve inscrite dans la pierre du choix de Dieu et de ta sainteté. Depuis vingt-cinq ans que je viens sur les tombes, à toi je n’ai jamais rien à dire (Ernaux, 2011, p. 14).

A arquitetura da morte, expressa nas tumbas — especialmente na supressão de partes da inscrição, como a menção “*Falecida na Quinta-Feira Santa de 1938*” —, opera como um meio de representação e alegoria material da identidade da irmã. Ginette é beatificada, sacralizada em sua morte. Diferentemente das reflexões e inferências geradas pela fotografia, que podem ser passíveis de dúvida conforme o uso e a interpretação aplicados a ela, no âmbito arquitetônico da morte, a marcação na pedra — um material durável, associado à noção de eternidade — válida a perspectiva dos vivos, reforçando o caráter sagrado da primogênita.

Ainda sobre a definição de Rocha (2013) acerca dos espaços da morte, outro meio físico capaz de expressar esse entrelugar é a própria obra. A carta funciona como uma materialização da ausência de Ginette, pois Ernaux vê no espaço literário uma possibilidade de transcendência: “Não será uma forma de ressurreição sua, pura de qualquer vínculo de corpo e de sangue, o que busco através desta carta? (Ernaux, 2011, p.61, tradução nossa)⁴¹. Assim, na escrita, Annie transita por um espaço liminar entre a vida e a morte, permitindo-se explorar seus sentimentos e motivações na busca por compreender sua identidade. Essa relação entre escrita e identidade se manifesta na própria obra de Ernaux, quando a autora reflete sobre sua sensação de ser um 'duplo' e sobre a escrita como um espaço de existência entre realidade e ficção.

'Criança – seria essa a origem da escrita? – eu sempre acreditava ser o duplo de outra pessoa vivendo em outro lugar. Que eu também não vivia de verdade, que esta vida era "a escrita", a ficção de outra. Isso precisa ser explorado: essa ausência de ser ou esse ser fictício.' Talvez esse seja o propósito desta falsa carta – pois cartas verdadeiras só podem ser endereçadas aos vivos." (Ernaux, 2011, p.56, tradução nossa). ⁴²

Nota-se que, no espaço literário, a palavra ganha novos contornos, afinal, ela vai além do significado óbvio e imediato daquilo que está entrelaçado a um aspecto da realidade. A escrita é preenchida de nuances; é paradoxal, inventiva. Essa complexidade da palavra é profundamente elaborada na escrita de Ernaux, cujo discurso literário é composto por tensões e ambiguidades diversas. No diálogo com a irmã, observa-se a oscilação entre desejo e opacidade, presença e ausência, vínculo e libertação, memória e ficção.

⁴¹ N'est-ce pas une forme de résurrection de toi qui soit pure de tout lien de corps et de sang que je cherche au travers de cette lettre? (Ernaux, 2011, p. 61).

⁴² “Enfant - est-ce l'origine de l'écriture? - je croyais toujours être le double d'une autre vivant dans un autre endroit. Que je ne vivais pas non plus pour de vrai, que cette vie était “l'écriture”, la fiction d'une autre. Ceci est à creuser, cette absence d'être ou cet être fictif.” C'est peut-être l'objet de cette fausse lettre - il n'y en a de vrais qu'adressées aux vivants (Ernaux, 2011, p. 56).

Se terei vergonha ou orgulho de ter escrito esta carta, cujo desejo de escrevê-la ainda me é opaco. Talvez eu quis me livrar de uma dívida imaginária, dando-lhe, por minha vez, a existência que sua morte me deu. Ou então, fazer você reviver e morrer novamente para ficar livre de você, de sua sombra. Fugir de você. Lutar contra a longa vida dos mortos. Evidentemente, esta carta não é destinada a você e você não a lerá (Ernaux, 2011, p. 96, tradução nossa).⁴³

Acerca desse uso e da definição da palavra no espaço literário, recorre-se, a seguir, às proposições de Maurice Blanchot, a fim de investigar como a estética da morte se manifesta em *L'Autre Fille*, especialmente no contexto da linguagem e da impossibilidade, isto é, da negação.

4.6 NEGAR PARA DIZER: A LINGUAGEM DO INDIZÍVEL EM L'AUTRE FILLE

Antes de começar esta carta, eu tinha uma certa tranquilidade em relação a você, que agora está pulverizada. Cada vez mais, ao escrever, sinto que avanço por uma terra pantanosa, onde não há ninguém – como nos sonhos –, tendo que atravessar, entre cada palavra, um espaço preenchido por uma matéria indefinida. **Tenho a impressão de não ter uma língua para você, para te dizer, de só saber falar de você através da negação, do não-ser contínuo. Você está fora da linguagem dos sentimentos e das emoções.** Você é uma **anti-linguagem**. (Ernaux, 2011, p.66, tradução e grifo nosso)⁴⁴

É interessante observar como a morte se manifesta na narrativa englobando igualmente o âmbito da linguagem, incorporando-se no discurso. No trecho acima, Ernaux utiliza o termo “anti-linguagem” como um meio para expressar sua relação comunicacional com Ginette. Ao se dirigir a alguém de outra dimensão, a negação emerge como um caminho possível para atravessar a descontinuidade instituída pela ausência.

A proposta de negatividade da linguagem concatena por Maurice Blanchot na obra *L'espace Littéraire* (1955), dialoga com a obra em questão, na medida em que a escrita se

⁴³ Si j'aurai de la honte ou de la fierté d'avoir écrit cette lettre, dont le désir de l'entreprendre me reste opaque. Peut-être que j'ai voulu m'acquitter d'une dette imaginaire en te donnant à mon tour l'existence que ta mort m'a donnée. Ou bien te faire revivre et remourir pour être quitte de toi, de ton ombre. T'échapper. Lutter contre la longue vie des morts. Évidemment, cette lettre ne t'est pas destinée et tu ne la liras pas (Ernaux, 2011, p. 96).

⁴⁴ Avant de commencer cette lettre, j'étais dans une forme de tranquillité à l'égard de toi, qui est désormais pulvérisée. De plus en plus, en écrivant, il me semble avancer dans une contrée tourbeuse où il n'y a personne, comme dans les rêves, devoir franchir, entre chaque mot, un espace rempli d'une matière indécise. J'ai l'impression de ne pas avoir de langue pour toi, pour te dire, de ne savoir parler de toi que sur le mode de la négation, du non-être continu. Tu es hors du langage des sentiments et des émotions. Tu es l'anti-language (Ernaux, 2011, p. 66).

apresenta como um espaço de ausência, de falha e de impossibilidade de se dizer plenamente a verdade do (não) ser.

Assim, mediante a uma abordagem pós-estruturalista, Blanchot (1955) discorre a respeito do texto literário compreendendo-o como um espaço de falta e de ambiguidade, em que a palavra é assumida como “risco, desarmonia, versatilidade e polivalência” (Pimentel, 2012, p.2). Nota-se um abismo entre a palavra e seu suposto significado, pois no lugar de se dizer o mundo ou as coisas, a palavra refere-se à falta presente no mundo e nas coisas (Pimentel, 2012). Para Blanchot (1955), o espaço literário estabelece suas próprias regras de significação, de modo que “A arte literária é ambígua. Isto significa que nenhuma das suas exigências pode excluir a exigência oposta, e sim que, ao contrário, quanto mais elas se opõem, mais se atraem.” (Blanchot, 1997, p. 188).

O autor para explicar o potencial da linguagem distingue os conceitos de palavra bruta - aquela não lapidada, útil para a comunicação diária - e palavra essencial ou literária - cujo referente é o próprio espaço no qual se constrói sua arquitetura textual, ou seja, se constitui em seu próprio espaço discursivo.

No discurso literário, a palavra é performativa, ela se duplica numa atuação da dubiedade do dizer, o que ela diz não é o que pode ser apanhado no primeiro momento, mas o que pode ser entrevisto ao longo de sua atuação, sempre numa performance do segredo, do esconder-se, da possibilidade de ser tudo e, no mesmo instante, ser o nada [...] É no entremeio da ausência da palavra que a linguagem literária se esmera em interagir e em fazer participar toda a sua constituição linguística (Pimentel, 20120, p. 4).

Blanchot (1955), ainda, argumenta que a linguagem, ao tentar nomear algo, simultaneamente o distânciaria e o nega, tornando a experiência sempre incompleta e marcada pela ausência. A dimensão mortuária se dá, neste momento, a partir do vínculo expresso entre a morte, a linguagem e a experiência literária que expressa o

[...] poder que a linguagem tem de aniquilar o ser daquilo que nomeia, em sua potência de negatividade. Ao falar do mundo, a linguagem precisa antes destruir aquilo que quer descrever [...] Blanchot defende a tese de que, se a linguagem tem o poder de destruir, por meio de conceitos, a existência daquilo que nomeia, isso se dá porque ela nomeia a própria morte que fundamenta a existência do nomeado (Dantas; Pinezi, 2013, p.730-731).

Para explicar tal fenômeno, Dantas e Pinezi (2013) explicam essa vinculação através da leitura blanchotiana de Mallarmé, a qual expressa que se alguém menciona “uma flor”, o que se apresenta é a sua ausência e não a flor propriamente dita. Ou seja,

A linguagem é a presença da ausência de coisas, e não a presença das coisas que significa. A essência da poesia é a destruição dos objetos que descreve, de forma que, nesta destruição, nada mais permaneça senão a pura palavra, o puro conceito, o puro nome, o puro ato da enunciação. A linguagem poética é aquela que busca o ser da linguagem, destituindo-a de sua referência ao ente. Ao destruir tudo o que nela não é a própria linguagem, a poesia aparece em sua forma de pura presença de algo ausente, sua pura forma de imaginário (Dantas; Pinezi, 2013, p.731).

Em *L'Autre Fille*, Ernaux descreve a irmã, evidenciando, neste ato, sua ausência, e não sua existência de fato. A hipótese da presentificação é questionada, uma vez que a negação da linguagem é reafirmada. A relação e o uso da palavra literária são baseados na falta, na impossibilidade de se dizer; a irmã é ao mesmo tempo evocada e anulada pela palavra, pois nunca pode realmente ocupar um lugar de presença concreta. Assim, o discurso consiste em um espaço de impossibilidade, onde Ernaux - embora busque - não consegue fazer Ginette existir.

Você só existe através da marca que deixou em mim. Escrever para você não é nada além de contornar sua ausência. Descrever a herança da ausência. Você é uma forma vazia, impossível de preencher com escrita (Ernaux, 2011, p.67, tradução nossa).⁴⁵

A negatividade da linguagem ressoa na obra como uma categoria da morte que se expressa na impossibilidade de acessar plenamente a verdade do outro, sendo o texto de Ernaux um jogo constante entre evocação e perda, entre dizer e não poder dizer.

Dantas e Pinezi (2013) deixam claro que Blanchot preocupa-se com a morte em sua relação ontológica com a linguagem. A morte ultrapassa as dimensões correspondentes no mundo real - seja sua forma biológica ou cultural - tornando-se mais essencial. “[...] é a morte que se anuncia na negatividade da linguagem e que revela, também, a negatividade da existência” (Dantas; Pinezi, 2013, p.732).

Ernaux alcança, portanto, na carta, um último patamar de representação da morte: a incapacidade de utilizar a língua para significar a irmã. Assim como na dicotomia linguagem/anti-linguagem, “Há a morte e há a vida. Você ou eu. Para existir, foi preciso que eu te negasse”. (Ernaux, 2011, p. 89, tradução nossa)⁴⁶

⁴⁵ Tu n'as d'existence qu'au travers de ton empreinte sur la mienne. T'écrire, ce n'est rien d'autre que faire le tour de ton absence. Décrire l'héritage d'absence. Tu es une forme vida impossible à remplir d'écriture (Ernaux, 2011, p. 67).

⁴⁶ Il y a la mort et il y a la vie. Toi ou moi. Pour être, il a fallu que je te nie (Ernaux, 2011, p. 89).

A seguir, dar-se-á continuidade às trilhas analíticas desenvolvidas nos capítulos 2 e 3. Nesta próxima etapa da pesquisa, propõe-se aprofundar o olhar sobre as intersecções delineadas entre os objetos de estudo e ao explorar os pontos de convergência e divergência, busca-se evidenciar os vínculos que entrelaçam os diferentes elementos investigados, preparando o terreno para as articulações conceituais finais.

4.7 APROXIMAÇÕES ENTRE ERNAUX E LUFT: A MORTE COMO AGENTE DE RECONFIGURAÇÃO DA SUBJETIVIDADE

Considerando as discussões iniciais desta pesquisa, enquanto questão central na história do pensamento, a morte tem despertado o interesse de diversos saberes, sendo amplamente analisada e reinterpretada ao longo do tempo. À luz de Ariès (1977), é possível compreender a diversidade de interpretações e representações atribuídas ao fenômeno da morte em diferentes contextos históricos e socioculturais. Nesse percurso, destacou-se também as transformações significativas na maneira como a sociedade passou a se posicionar diante da morte e dos rituais de luto, evidenciando, ainda, as implicações decorrentes do enfraquecimento da participação comunitária nesse processo.

Em face das alterações sociais geradas pela modernidade, observou-se que a morte foi restringida à dimensão interna, privada, do ser, estabelecendo-se nos espaços íntimos de um “eu” fragmentado. Em *O quarto fechado* e em *L'autre fille*, nota-se que as representações da morte acompanham a tendência apontada por Ariès (1977). Ainda que Luft e Ernaux pertençam a culturas e tradições distintas, ambas retratam, em suas obras, a virada no comportamento humano diante da morte, cuja expressão estética passa a ser moldada por perspectivas mais individualizadas. Assim, a morte perpassa e tem como referência as questões existenciais das personagens, atravessando suas angústias e os processos de (re)construção da subjetividade.

No mundo representado por Luft, o morto, Camilo, é velado na sala da casa de Mamãe, ou seja, no seio familiar, privado. Nesse território da intimidade, a morte e o luto se constroem em silêncio e profunda reflexão. Metaforicamente, nesse movimento de acomodação, a morte se impõe sobre as personagens, reativando nelas memórias de perdas simbólicas anteriores, separações amorosas, a perda de si mesmas ou de um modo de vida outrora possível. O velório assume, então, o papel de uma celebração paradoxal: a vitória silenciosa da morte sobre todos os presentes. Na cena final do romance, o riso de Ella, ao

ecoar pelos quatro cantos da casa, exprime uma celebração, como uma moldura trágica dos destinos irremediavelmente marcados pela perda.

Ernaux, a seu modo, erige a morte sob uma perspectiva profundamente íntima e singular, marcada por uma densidade poética que se revela em enunciados ambíguos e carregados de tensão. Em certos trechos, entrevê-se uma postura melancólica e culpada diante da perda; em outros, porém, emerge um sarcasmo sutil, uma ironia afiada que atravessa a carta endereçada à irmã, conferindo à narrativa um tom oscilante entre o luto e a provocação.

Nesse horizonte estético e existencial, *O Quarto Fechado* e *L'autre fille* convergem em um ponto nevrálgico: ambas inscrevem a morte como elemento estruturante da subjetividade, influenciando diretamente o comportamento, os desejos e até a identidade de suas protagonistas — Renata e Annie. Em ambos os textos, a morte não atua apenas como fim, mas como ponto de partida para reelaboração do sujeito, funcionando como dispositivo simbólico por meio do qual se reconstroem memórias, afetos e modos de estar no mundo. Trata-se, portanto, de uma representação estética que torna latente, e poeticamente elaborada, a ideia de que a morte, enquanto experiência liminar, atravessa e (re)configura o interior das personagens, promovendo deslocamentos identitários profundos.

Esse processo de reelaboração pode ser melhor compreendido sob as lentes de Foucault (2010) e sua definição do conceito de subjetivação do sujeito. Oliva e Ragusa (2020, p.116) esclarecem que para o autor:

[...] o sujeito não é uma substância, mas, um fluxo. Porém, esse fluxo também não é idêntico a si mesmo, isto é, o sujeito não tem consigo próprio o mesmo tipo de relação enquanto sujeito político e enquanto sujeito de uma sexualidade. Em cada relação que estabelece, o sujeito se posicionará de uma forma diferente assumindo diferentes funções. Há, então, várias formas para a subjetivação conforme as relações que o sujeito estabelece com os diversos “jogos de verdade”. Portanto, o que interessou a Foucault foi realizar a problematização histórica dos modos de subjetivação pela forma-sujeito.

Sob essa lógica, o indivíduo é constituído em práticas historicamente analisáveis, perpassando sistemas simbólicos (Neto, 2017). A subjetividade em Foucault (2010) corresponde ao que o “eu” entende de si mesmo, sua relação consigo mesmo; diz respeito a um processo de transformação (Carrasco, 2023). O processo de subjetivação é o modo através do qual o indivíduo se constitui como sujeito - ou seja - como ele passa a se perceber, agir e ser reconhecido como tal dentro de um determinado contexto histórico, social e discursivo (Foucault, 2010). Além disso, esse movimento não é espontâneo, mas historicamente construído por meio de práticas, discursos e relações de poder.

Três são os eixos que norteiam e operam esse processo: (i) modos de investigação (modos de objetivação do saber), (ii) práticas de divisão (iii) modos de subjetivação. Destaca-se, nesta análise, o último ponto que diz respeito às formas através das quais o indivíduo se reconhece como sujeito; como ele se relaciona consigo mesmo, com os outros e com as normas culturais. Os modos de subjetivação incluem práticas éticas, morais e de auto-observação.

Nas obras, a morte inscreve-se nessa dinâmica de transformação do sujeito ao operar como uma força que atravessa, molda e desestabiliza a identidade das personagens. Ela é uma peça ativa nos modos de subjetivação, pois provoca uma cisão no sujeito. Há uma separação, um "antes" e "depois", nas vidas de Renata e Annie mediante a perda experienciada.

Enquanto Martim virava o rosto para a luz opaca de fora, pensando na mulher, esta se ergueu, inclinou-se: o filho girava longe, cada vez mais longe. Deus era a Ilha ou era o mar eterno? "Eu traí a mim mesma quando abandonei a música para ser infeliz no amor. Mas o que é traição? Não estou sempre trocando uma coisa por outra porque meu coração decide que essa outra é melhor, a ela preciso ser leal? [...] Só Camilo poderia saber o que havia depois. Tânatos: a resposta que ele aprendia agora. O coração de Renata estava esvaziado. Ela nunca mais ia querer tocar. A ânsia que a castigava duplamente desde que, morto o Anjo, não tocara mais, o impulso que a fazia gemer e correr como uma alma penada, também estava morto dentro dela. Estou tendo que renascer mais uma vez. Mais uma tormenta, um parto: a dor, o medo, o que virá agora? Talvez enfim eu consiga descansar no vazio (*O quarto fechado*, Lya Luft, 2014, p. 110).

No caso de Renata, em *O quarto fechado*, a perda de Camilo e do filho mais novo a conduz a uma ruptura existencial profunda, manifestada no abandono da música — símbolo de sua identidade anterior — e na necessidade de um renascimento doloroso: "Estou tendo que renascer mais uma vez. Mais uma tormenta, um parto [...]" A linguagem do corpo e da alma em fratura revela como a morte opera como dispositivo de subjetivação, exigindo da personagem uma reconfiguração interna diante da ausência.

A transformação imposta por Tânatos, figura simbólica da morte, se inscreve não só na materialidade da perda, mas na subjetividade em reconstrução, marcando um "antes" e "depois" que ressignifica sua existência. Logo, a personagem se vê separada do mundo, de si mesma. Renata é marcada como "outra" pela experiência das mortes de seus filhos - e pela morte simbólica de sua relação com Martim, que representa o fim trágico de sua família.

Em *L'autre fille*, vê-se que a morte de Ginette atua como elemento estruturante da subjetividade da narradora, instaurando uma divisão simbólica e afetiva que define sua posição dentro da família e molda sua autoimagem:

Ela morreu como uma pequena santa. [...] Ela era mais boazinha do que aquela. “Aquela” sou eu (Ernaux, 2011, p. 20, tradução nossa).

Boazinha. Parece-me que eu já sabia que essa palavra não podia ser aplicada a mim, de acordo com os qualificativos que eu recebia diariamente dos meus pais, conforme meu comportamento: intrépida, vaidosa, suja, gulosa, senhorita-sabe-tudo, desagradável, você tem o diabo no corpo (Ernaux, 2011, p. 23-24, tradução nossa).

Sessenta anos depois, não consigo parar de me deparar com essa palavra, de tentar desvendar os seus significados em relação a você, a eles, enquanto seu sentido foi imediatamente fulgurante, que mudou meu lugar em um segundo. Entre eles e eu, agora há você, invisível, adorada (Ernaux, 2011, p. 25, tradução nossa).

A irmã morta é elevada à condição de pureza e perfeição — “uma pequena santa”, “mais boazinha do que aquela” —, criando um ideal inatingível que paira como sombra sobre a infância e a construção identitária da sobrevivente. A subjetivação, nesse caso, passa pela exclusão: a narradora se vê constantemente nomeada por qualidades negativas, como “intrépida”, “vaidosa” ou “senhorita-sabe-tudo”, em contraste com “a imagem imaculada” da irmã ausente.

A morte, portanto, funda um sistema de comparação e hierarquia dentro da estrutura familiar, no qual a narradora ocupa o lugar da “outra”, da que ficou, da que nunca poderá se igualar à idealização da morta. Como ela mesma afirma, “entre eles e eu, agora há você, invisível, adorada”. A presença da ausência, a figura da irmã morta, inscreve-se como força contínua que desestabiliza e simultaneamente dá forma à subjetividade da narradora, revelando o impacto profundo da morte na constituição do sujeito.

Entretanto, a (re)construção da subjetividade ocorre considerando a dança articulada entre memória e imaginação que tenciona o discurso e o torna ambíguo. Annie, por um lado, confessa o impacto profundo da comparação feita pela mãe que, de certo modo, a marcou e a definiu como “menos boazinha que a outra”. Por outro, desafia essa marca, zombando da fugaz existência da irmã, ressaltando a ironia do fato de que, enquanto a menina travessa sobreviveu (ela), “a pequena santa” encontrou o fim (a irmã). Logo, Ernaux subverte os fatos: Ela não escreve porque Ginette morreu, mas, Ginette morreu para que ela pudesse escrever. Sua postura diante da morte tem como ponto de partida sua individualidade, sua subjetividade.

Na dobra última da análise dos textos, a morte desponta como mecanismo sutil de subjetivação, pois impele o sujeito a voltar-se para si, a interrogar os próprios contornos. As

personagens passam a se reconhecer como indivíduos em constante reinvenção, esculpidas pela ausência, pelo luto e pelo assombro diante do indizível. A morte não é apenas término, mas impulso inaugural, uma força que funda, fratura e refaz a tessitura do sujeito.

À luz das análises desenvolvidas e dos dados comparativos sistematizados conforme expresso no Quadro 1, a aproximação entre *O quarto fechado*, de Lya Luft, e *L'autre fille*, de Annie Ernaux, confirma-se metodologicamente pertinente para a compreensão dos modos pelos quais a morte se inscreve na literatura como experiência estética, simbólica e formal. As duas obras convergem na construção de uma poética da finitude que atravessa o corpo, a memória e a linguagem, configurando a morte como eixo organizador da narrativa e da subjetividade feminina.

Quadro 1 – Comparação das categorias estéticas da morte em *O quarto fechado* e *L'autre fille*

Categoria Estética	<i>O quarto fechado</i> – Lya Luft	<i>L'autre fille</i> – Annie Ernaux
Física / Material	Corpo, casa e objetos como extensões do corpo morto. Espaço doméstico. Presença da morte no ambiente cotidiano.	Fotografia, túmulo e cartas como vestígios da ausência. Materialidade da lembrança (imagem).
Simbólica / Psíquica	Luto, melancolia, nostalgia. A morte como experiência simbólica de perda e reconstrução identitária.	Memória e imaginação como modos de ressignificar a perda e tornar presente alguém que já não existe.
Personificada / Transcendental	Morte como agente narrativo e transformador. Presença espectral da ausência.	Escrita epistolar como gesto performativo de comunicação com a irmã morta. A morte como interlocutora e espelho do eu.
Linguagem / Formal	Linguagem fragmentada, introspectiva e simbólica. Atmosfera de luto e suspensão temporal.	Linguagem rarefeita, silenciosa, marcada por lacunas e intervalos. Poética do indizível. A anti-linguagem.
Função Estética	A morte reconfigura a subjetividade e estrutura a narrativa.	A morte reconfigura a subjetividade e estrutura a narrativa.

Fonte: Elaborado pela autora.

No plano físico-material, a morte se manifesta, em Luft, por meio dos espaços domésticos, dos objetos e da casa enquanto extensões de um corpo marcado pela perda, transformando o cotidiano em território atravessado pela ausência. Em Ernaux, essa materialidade se condensa em vestígios (a fotografia, o túmulo e a carta) que funcionam como

suportes da lembrança e como tentativas de dar forma ao ausente. Na dimensão simbólica e psíquica, ambas as narrativas elaboram o luto como experiência constitutiva do eu: em *O quarto fechado*, a morte opera como força simbólica associada à melancolia, à nostalgia e à reconstrução identitária; em *L'autre fille*, memória e imaginação constituem modos de ressignificar a perda e de reinscrever, no presente da escrita, alguém que já não existe.

A dimensão personificada ou transcendente da morte evidencia outra zona de convergência entre as obras. Em Luft, a morte assume a função de agente narrativo e transformador, apresentando-se como presença espectral da ausência. Em Ernaux, a escrita epistolar instaura a morte como interlocutora, fazendo da irmã morta um espelho a partir do qual o sujeito se interroga e se constitui. Em ambos os casos, essa personificação informa a organização discursiva e orienta o modo como a experiência da perda é narrada.

No nível da linguagem e da forma, as escolhas estéticas acompanham a experiência da finitude. A fragmentação, a introspecção e a suspensão temporal em Luft dialogam com a linguagem rarefeita, silenciosa e lacunar de Ernaux, marcada por intervalos e por uma poética do indizível que se aproxima de uma anti-linguagem. O silêncio, nessas narrativas, opera como elemento estruturante da significação.

Enquanto função estética, a morte comparece como agente simbólico, cuja força incide diretamente sobre a constituição dos sujeitos. Em *O Quarto Fechado*, a figura de Camilo, as relações opacas com a irmã gêmea Carolina, a figura da doente Ella e o silenciamento materno e paterno, de Renata e Martim, instauram uma dinâmica familiar marcada por interditos afetivos e discursivos. A questão da subjetividade emerge, assim, em um campo atravessado por pulsões de morte e fragmentação psíquica. Em *L'Autre Fille*, a revelação tardia da existência de uma irmã falecida instaura uma cisão no ‘eu’ que narra (Annie), que passa a se perceber como uma espécie de substituta ou espectro da outra, produzindo um sujeito tensionado entre o vivido e o não-vivido, entre a palavra e o silêncio.

Ao tensionarem os limites entre experiência e narratividade, ambas as autoras constroem espaços discursivos marcados por apagamentos, hesitações e tentativas de significação do que escapa à nomeação. Ainda, a fragmentação textual, os silêncios estruturais e a reflexividade da linguagem operam como estratégias estéticas de inscrição da perda. Nesse contexto, a escrita adquire uma função ético-existencial: reinscreve-se a ausência no simbólico, permitindo que a subjetividade se (re)configure a partir da negatividade.

O diálogo entre os textos evidencia, por fim, a presença de uma poética da finitude que se manifesta em registros formais e simbólicos distintos, mas convergentes em sua função crítica. Trata-se de uma escrita que representa a morte incorporando-a como um gesto

constitutivo do sujeito e da narrativa. Ao explorar os efeitos da ausência sobre o corpo, a linguagem e a memória, Luft e Ernaux problematizam os limites da representação e evidenciam como a morte, em sua dimensão física, simbólica e discursiva, pode operar como agente de reconfiguração da subjetividade no campo literário contemporâneo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da hipótese de que a morte, nas obras *L'autre fille*, de Annie Ernaux, e *O quarto fechado*, de Lya Luft, ultrapassa o estatuto temático para atuar como elemento estruturante da narrativa e da subjetividade, esta pesquisa procurou compreender os modos pelos quais a finitude é esteticamente elaborada na literatura contemporânea. Para tanto, fundamentou-se em abordagens hermenêutico-interpretativas e teórico-comparativas, articulando análises textuais a conceitos provenientes da filosofia, da teoria literária e da psicanálise.

Ao discutir a amplitude conceitual da morte e delimitar a noção de estética literária adotada, foi possível perceber que a representação da finitude assume configurações múltiplas, indo desde o testemunho íntimo até a elaboração simbólica da ausência. Ao propor uma investigação literária centrada especificamente em traços estéticos da morte, buscou-se reunir as nuances representativas esculpidas em cada texto para, em seguida, compará-las. O destaque de uma estética esculpida pela morte, manifesta-se também na inseparabilidade de forma e conteúdo, nos termos de Bakhtin (1997). Buscou-se elaborar uma análise que contemplasse essa proposta de que o sentido só emerge da interação entre forma, conteúdo e contexto. A estética da morte não é decorativa, mas essencial à produção de sentido.

Os resultados obtidos evidenciaram a presença da morte através de manifestações físicas e simbólicas; sendo ainda personificada em uma obra, e incorporada como negação da linguagem, na outra. Vê-se que no texto de Luft, a morte é delineada nos espaços da casa, na atmosfera dos ambientes e, sobretudo no quadro de Bocklin (1880), como metalinguagem que referencia o próprio enredo. A morte penetra a dimensão abstrata, configurando-se enquanto melancolia, nostalgia, como pulsão e como recurso de representação da incomunicabilidade entre as personagens.

Ainda, a morte se manifesta de forma personificada na figura da doente Ella, na relação entre os gêmeos, Camilo e Carolina, que representam o duplo, e na figura mitológica de Tântatos, carregada de conotações eróticas e femininas. Essa representação atribui à morte a imagem de amante sedutora, que fascina e atrai, pois, embora cause temor, também liberta, tornando-se um objeto de fascínio ambíguo. A referência a Tântatos, a personificação da morte na mitologia grega, reforça essa construção simbólica, evocando um imaginário que é ao mesmo tempo sombrio, inevitável, sedutor e capaz de transformação.

No texto de Ernaux, por outro lado, a morte se materializa concretamente nas fotografias descritas e no túmulo de Ginette, símbolos tangíveis da ausência e da passagem

irrevogável do tempo. Contudo, sua dimensão mais profunda se revela na esfera simbólica, onde a morte oscila entre memória e imaginação, tensionando os limites da recordação e da criação mental. Essa oscilação leva a um ponto culminante, um ápice simbólico no qual a morte se manifesta no próprio domínio da linguagem, como um elemento que desafia a expressão verbal. Nesse contexto, a morte atua como um recurso paradoxal que, ao mesmo tempo em que busca nomear e dar sentido à perda, também nega e impossibilita o dizer pleno, evidenciando o silêncio e a impossibilidade de capturar em palavras a totalidade do que significa a ausência definitiva.

No que tange aos aspectos formais, observou-se que o luto e o silêncio operam como forças compositivas, manifestando-se nas lacunas narrativas, nas quebras de continuidade, na fragmentação temporal e discursiva, bem como na densidade simbólica de imagens recorrentes. Em *O quarto fechado*, a estética da fragmentação, longe de constituir mero artifício estilístico, configura-se como resposta coerente a uma vivência que escapa à lógica linear da narrativa tradicional. Já em *L'autre fille*, as discussões sobre o gênero textual e a escolha por uma escrita que se apresenta como antinarrativa evidenciam, comprovam, como a morte se inscreve no nível formal da obra.

A análise comparativa entre os textos mostrou-se particularmente fecunda, permitindo identificar, ao mesmo tempo, singularidades e convergências no tratamento do tema. Apesar das diferenças contextuais, culturais e estilísticas entre as autoras, ambas convergem na elaboração de uma escrita que transforma a experiência da morte em uma força geradora de sentido, ou, ao menos, em uma forma de escavar camadas de silêncio, memória e identidade. Nessa intersecção, revela-se o potencial ético e estético da literatura como espaço de elaboração da perda.

Ernaux e Luft tensionam a linguagem e o tempo narrativo para lidar com aquilo que se apresenta como o indizível por excelência: a morte do outro, e, por extensão, a confrontação com a própria finitude (a morte de si). Nesse sentido, a escrita se configura como uma tentativa de reinscrição simbólica da perda, um gesto de escuta e elaboração que desafia o apagamento.

Nessa direção, a comparação permitiu identificar que a morte opera tanto como traço temático, quanto como um mecanismo de subjetivação das narradoras/protagonistas, possibilitando uma reflexão mais ampla sobre a escrita íntima, a perda e a reconstrução da identidade em narrativas de forte teor íntimo e memorialístico. A morte não se apresenta apenas como um evento, mas como um operador de subjetivação. Através de práticas discursivas, memórias interditadas e silêncios familiares, os sujeitos narradores constroem

suas identidades em relação a um outro morto, revelando como o luto e a ausência funcionam como dispositivos de produção de subjetividade.

Conclui-se que a morte emerge como um centro invisível em torno do qual gravitam as palavras, os gestos narrativos e os silêncios. Os textos, então, se estruturam como corpos em luto que, mesmo feridos, insistem em dizer.

Espera-se que esta pesquisa contribua para um aprofundamento mais amplo do entendimento das múltiplas dimensões da estética da morte, estimulando futuras investigações que reafirmem sua importância no campo literário e nas ciências humanas, evidenciando seu papel fundamental na construção de sentidos acerca da existência e da finitude.

REFERÊNCIAS

- ARIÈS, Philippe. *Essais sur la mort en Occident*. Paris: Seuil, 1975.
- ARIÈS, Philippe. *L'homme devant la mort*. Paris: Seuil, 1977.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- BAHIENSE, Andrea de Castro Martins. *Formas de escrita de si em Annie Ernaux*. 2018. Trabalho acadêmico (Graduação em Letras) — Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2. ed. Tradução de Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARROCA, Iara. *Figurações e ambiguidades do trágico: experiências constituintes do estilo na obra de Lya Luft*. 2011. 246 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 9. ed. Tradução de Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUMGARTEN, Alexander G. *Estética*. Tradução de Miriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BÖCKLIN, Arnold. *The isle of the dead*. 1880. Óleo sobre tela, 111 cm × 155 cm. Kunstmuseum Basel, Basel. Disponível em: <https://www.artchive.com/artists/arnold-boecklin/>. Acesso em: 13 jan. 2025.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CAMARGO, Márcia Helena. *As estéticas e suas definições da arte*. Revista Científica FAP, Curitiba, v. 4, n. 1, 2009.
- CAMARGO, T. A. *A morte nas obras As parceiras e Exílio, de Lya Luft*. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) — Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2022.
- CAMPOS, Laura. *A escrita do eu em narrativas contemporâneas de língua francesa*. In: *Literaturas Francófonas I: o século XX em debate*. p. 77.

- CARRASCO, Bruno. *Subjetivação em Foucault*. 2023. Disponível em: <https://www.existo.com/2023/07/subjetivacao-foucault.html>. Acesso em: 9 abr. 2025.
- CASSORLA, Roosevelt M. *Reflexões sobre a psicanálise e a morte*. In: *Morte e desenvolvimento humano*. v. 5. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- COSTA, Márcia Hálila Mocci da Silva. *Estética da recepção e teoria do efeito*. 2010. Trabalho acadêmico (Graduação em Letras).
- ERNAUX, Annie. *L'autre fille*. Paris: Folio, 2011.
- FERNANDES, Alessandra N. *O tema da morte na poesia romântica brasileira*. 2005. 118 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2005.
- FERREIRA, Christiane N. *A escritura como monumentum*. 2014. 170 f. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981–1982)*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FRAMBACH, Lídia Bantim. *As mulheres sob o véu da melancolia*. 2010. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. E-book.
- GIACOIA JÚNIOR, Oswaldo. *A visão da morte ao longo do tempo*. Medicina (Ribeirão Preto), p. 13–19, 2005.
- GINZBURG, Jaime. *Estética da morte*. Gragoatá, Niterói, n. 31, p. 51–61, 2011.
- GUIOMAR, Michel. *Principes d'une esthétique de la mort*. Paris: José Corti, 1967.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. 3. ed. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. v. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, athesis e katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JUNIOR, Augusto. *Tanatografia e morte literária*. ComCiência, Campinas, n. 163, nov. 2014.

- KASTENBAUM, Robert; AISENBERG, Ruth. *Psicologia da morte*. São Paulo: Pioneira, 1983.
- KOVÁCS, Maria Júlia. *Morte e desenvolvimento humano*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.
- LOUSA, T.; MIKOSZ, J. E. *Faces da morte na arte*. In: UHRY, R. (org.). *Desvendando mistérios da vida e da morte*. Middletown: Amazon, 2021. p. 89–115.
- LUFT, Lya. *O quarto fechado*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- MUNIZ, P. H. *O estudo da morte e suas representações socioculturais*. Varia Scientia, v. 6, n. 12, p. 159–169, 2006.
- NETO, João Leite Ferreira. *A analítica da subjetivação em Michel Foucault*. Polis e Psique, v. 7, n. 3, p. 7–25, 2017.
- PICARD, Michel. *La littérature et la mort*. Paris: FeniXX, 1995.
- PIMENTEL, Davi Andrade. *O espaço literário de Maurice Blanchot*. Revista Garrafa, v. 28, 2012.
- PINEZI, G.; DANTAS, M. *Experiência literária e morte em Blanchot*. Letrônica, v. 6, n. 2, p. 716–734, 2014.
- ROCHA, F. M. P. *Morte, espaço e arquitetura*. 2013. 101 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) — Universidade do Porto, Porto, 2013.
- RODRIGUES, Elisa Fernandes. *Quando a memória pessoal encontra a memória coletiva*. 2021. Trabalho acadêmico (Graduação em Letras).
- SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. Lisboa: Porto Editora, 2014.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Novo Hamburgo: Clube de Literatura Clássica, 2020.
- SILVA, Bárbara. *A poética do espaço, de Gaston Bachelard*. Lisboa: CEAUT/UAL, 2020. ISSN 2182-4339.
- SILVA, José Nogueira. *A pulsão de morte em O quarto fechado, de Lya Luft*. Baleia na Rede, v. 1, n. 11, 2014.
- SILVA, Leonardo Oliveira. *Espaços da morte*. 2017. 410 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017.
- SIMONET-TENANT, Françoise (org.). *Le propre de l'écriture de soi*. Paris: Téraèdre, 2007.
- TARDELI, M. L.; PERES, K. *A morte simbólica: um não viver em vida*. 2017.

TRINDADE, A. A. *Percorrendo os caminhos da morte rumo à personificação*. 2012. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

TROTTA, W. *Estética: conceitos e elementos*. Cadernos Zygmunt Bauman, v. 11, n. 25, 2021.

ZILBERMAN, Regina. *Fim dos livros, fim dos leitores?* São Paulo: Senac, 2001.