

## A EXPERIÊNCIA DO LUTO: A AUSÊNCIA EM *PAISAGEM COM DROMEDÁRIO*, DE CAROLA SAAVEDRA

### THE EXPERIENCE OF MOURNING: THE ABSENCE IN *LANDSCAPE WITH DROMEDARY*, FROM CAROLA SAAVEDRA

Paloma Vidal<sup>1</sup>  
Patricia Mariz da Cruz<sup>2</sup>

**Resumo:** O terceiro romance de Carola Saavedra, *Paisagem com dromedário* (2010), é narrado por Érika, personagem que se exila em uma ilha para viver a experiência de luto. Em 22 gravações, adentramos na intimidade da narradora, que faz delas uma terapia, já que, ao mesmo tempo em que procura lembrar Karen, seu objeto de amor, ela alivia a sua dor por meio da fala. É por meio dessa experiência que este trabalho busca uma reflexão sobre o luto amoroso dentro da narrativa de Saavedra, sob a luz psicanalítica de Sigmund Freud e teórica de Roland Barthes e Tzvetan Todorov.

**Palavras-chave:** Luto. Amor. Memória. Diário íntimo.

**Abstract:** The third romance of Carola Saavedra, *Landscape with dromedary* (2010), is narrated by Érika, a character who exiles herself in an island to live the experience of mourning. In 22 recordings, we penetrated in the narrator's intimacy, that does a therapy of those recordings, since, at the same time that she tries to remember Karen, her love object, she relieves her pain, through this speech. It is through that experience that this work look for a reflection on the loving mourning inside of the narrative of Saavedra, under Sigmund Freud's psychoanalytical perspective and theoretical of Roland Barthes and Tzvetan Todorov.

**Keywords:** Mourning. Love. Memory. Daily.

## 1. INTRODUÇÃO

Publicado em 2010, pela Companhia das Letras, *Paisagem com dromedário* é o terceiro romance da escritora Carola Saavedra, também autora de *Toda terça* (2007), *Flores Azuis* (2008) e *O inventário das coisas ausentes* (2014). A história é narrada por Érika, uma artista plástica que foge para uma ilha para viver a experiência de luto, após o falecimento de Karen, jovem com quem mantinha um relacionamento amoroso. São em 22 gravações endereçadas a Alex, o outro componente dessa relação, que a narradora tece a sua narrativa,

<sup>1</sup> Pós-doutora - Université Paris Diderot – Professora Adjunta na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Endereço eletrônico: [palomavidal@yahoo.com](mailto:palomavidal@yahoo.com)

<sup>2</sup> Mestra em Letras – Estudos Literários - Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) Endereço eletrônico: [patricia.marizcruz@gmail.com](mailto:patricia.marizcruz@gmail.com)

questionando se ainda é possível um futuro amoroso com ele após a morte da jovem, que representava um elo entre ambos. São nessas gravações que a narradora compõe um diário íntimo, em que fala sobre seus sentimentos e a experiência de luto, tentando entender qual era o lugar e a importância ocupada pela jovem nessa relação com Alex.

A ilha, que é apenas descrita e não nomeada, serve de motivação para Érika iniciar as suas gravações. A princípio, a personagem apenas queria registrar os sons da ilha para o seu interlocutor, acreditando que seria mais fácil para ele entender o que ela queria lhe transmitir. Porém, com o desenrolar da narrativa, as gravações se tornam mais pessoais e Érika reflete sobre a relação deles com Karen. É por meio de sua fala, permeada de tristeza, lembrança e abandono, que a narradora busca definir quais são os lugares desempenhados por ela, Alex e Karen no relacionamento amoroso. É a partir, sobretudo, dos conceitos teóricos propostos por Roland Barthes, em *Diário do luto* (1977/2011), que se observa a necessidade de dar um sentido a essa vivência: expressar em palavras o significado dessa experiência, marcada pela impossibilidade de comunicação, pois se fala para e sobre alguém que não vive e não pode escutar.

Assim, a escrita íntima de Érika pode ser compreendida como uma terapia: é através das gravações que a narradora realiza seu trabalho de luto que, via Sigmund Freud, permite compreender que seu estado não é somente devido à experiência e, sim, à sua culpa por ter abandonado Karen quando esta descobriu que tinha câncer. Usar o gravador é um ato semelhante à escritura do diário íntimo, pois ela começa a fazer as gravações em um momento de crise e as encerra quando este se finda, na cena em que ela sai dessa ilha e, supostamente, supera o seu luto e, conseqüentemente, interrompe as gravações. E é apenas na última gravação que nós, leitores, sabemos que o diário de Érika se tornou um objeto de arte, parte de uma instalação. A narrativa se suspende: não sabemos se as gravações foram, desde o início, concebidas assim ou se foram a concretização da suposta superação do luto.

## 2. LUTO E SUBJETIVIDADE

Conforme vimos, a experiência vivida por Érika faz com que ela transforme as gravações em uma espécie de diário de luto. Isso porque a narradora penetra em sua intimidade, por meio de uma elaboração discursiva fragmentária, expondo seus questionamentos e sentimentos durante essa fase de sua vida. A ausência provocada pela morte de Karen faz com que seja necessário falar dessa vivência e ela o faz mesmo sabendo

da impossibilidade de comunicação, já que o sofrimento parece incomunicável e a pessoa para quem ela gostaria de comunicá-lo é justamente aquela já não está mais presente para escutá-lo.

Em *Diário de luto* (1977/2011), Roland Barthes escreve, em fragmentos, sobre a mesma experiência vivenciada pela narradora, a da ausência provocada pelo ser amado, nesse caso, a de sua mãe. Assim como Érika, o teórico francês faz um diário sobre a necessidade de falar sobre essa vivência, expressando em palavras o que tal experiência significa, além de presentificar o ausente por meio de suas memórias, fazendo com que ele não seja esquecido no passado.

Em seu diário, Barthes tenta definir o significado do luto, dar um sentido que corresponda, de modo preciso, ao que ele sente com a morte de sua mãe. Para ele, apesar de ser uma experiência coletiva, o significado do luto é subjetivo, isto é, ainda que todos os homens passem por tal momento, o modo como cada um sente e lida com isso é particular, sendo, portanto, uma experiência solitária.

Essa tentativa de definição também é observada no discurso de Érika. Para ela, a morte “não significa nada. Ou significa o que a gente quiser” (SAAVEDRA, 2010, p. 25), revelando que o “nada” poderia se relacionar ao vazio, à ausência deixada pelo morto. Podemos ver que há uma semelhança no discurso de ambos, pois a personagem afirma que a morte pode ter o significado que “a gente quiser”. Dessa forma, o conceito de morte pode admitir qualquer definição, já que ele é construído por meio da vivência subjetiva do luto.

Ainda em *Diário do luto*, Barthes escreve sobre o vazio deixado pelo morto. Essa ausência provoca uma dor que, para ele, pode ser comparada a uma ferida que não cicatriza, mesmo que se tenha uma vida social ativa, relacionando-se com outras pessoas, escrevendo, ou seja, continuando com sua rotina. A morte de sua mãe é uma experiência que mudou completamente a sua vida, que não voltará ao que era antes:

Meu espanto – e, por assim dizer, minha inquietude (meu mal-estar) vem do fato de que, na verdade, não é uma falta (não posso descrever isso como uma falta, minha vida não está desorganizada), mas uma ferida, algo que dói no coração do amor. (BARTHES, 1977/2011, p. 63).

Barthes também afirma que o discurso de morte é sobre aquele que está ausente, mas, ao mesmo tempo, é igualmente sobre o sentimento e a dor provocados pela ausência dele. O discurso do luto não trata somente daquela voz que fala, mas daquele que se encontra ausente, e, sobretudo, da inquietação que essa ausência provoca. Em *Paisagem com dromedário*, pode-se verificar a afirmativa de Barthes: a narrativa é sobre Karen; os

questionamentos, projeções e reminiscências da narradora Érika são a respeito da jovem, mas, ao mesmo tempo, ela aparece sempre ligada à experiência da narradora e de sua relação com Alex:

É como se, junto com ela, qualquer possibilidade nossa tivesse morrido também. Como era antes, Alex? Como fazíamos? Como vivíamos nós dois sem Karen? Como vivemos, todos esses anos, toda a vida? Como acordamos, comemos, dormimos, como convivemos com a imprescindível presença um do outro? Como a nossa constância? Como pudemos viver tanto tempo, como pudemos acordar todos os dias e continuar andando como se não soubéssemos? Como pudemos sair ilesos por tantos anos? Desde sempre. Tento me lembrar, mas não consigo. É como se antes nós não existíssemos. Quem éramos nós, Alex, antes de Karen? (SAAVEDRA, 2010, p. 65).

O discurso do luto é solitário e também uma vivência que muda a relação do indivíduo consigo mesmo e com o mundo. Essa experiência faz com que os interesses pessoais mudem. Isso porque, segundo o pensamento barthesiano, diante dessa vivência, o indivíduo muda sua relação com ele mesmo e também com o que acontece externamente: o que antes era interessante, não é mais. Em seu diário, Barthes descreve que o luto de sua mãe mudou sua relação com a escrita. Com a sua doença e a possibilidade iminente de sua morte, ele concentra as suas atenções aos seus cuidados e se esquece de viver, centrando-se somente em seu estado.

A escrita gera um incômodo em Barthes, pois, ao mesmo tempo em que ela alivia a dor desse momento, ela também prova que mesmo diante da ausência de sua mãe, esta não era “tudo” para ele: ele ainda continua com sua vida e com a vontade de viver. Com isso, ele assume que sua mãe não representou “tudo” na sua vida. Ela também dividiu “espaço” com o ato de escrever. E, agora, ele utiliza disso para ser um instrumento de expurgar sua dor, torná-la presente, além de relatar seus novos pontos de vista sobre a vida, já que a morte dela mudou o modo de ver e de se relacionar com o mundo. Entretanto, a morte não representa a libertação para cumprir seus desejos e, sim, uma prisão de seu ser: ele está preso à lembrança dela, à tentativa de, dentro da ausência, torná-la presente.

Em *Paisagem com dromedário*, há essa mudança de interesses afirmada por Barthes. As pinturas e as esculturas de Érika, que antes lhe interessavam e eram o seu objeto de trabalho, já não chamam a sua atenção: “Digo isso porque agora, aqui, depois da morte de Karen, eu procuro a todo custo algo que me entusiasme, que me traga de volta o antigo vaivém de ideias e criações, e não encontro nada.” (SAAVEDRA, 2010, p. 133).

Ainda conforme o pensamento barthesiano, o mundo, depois da morte da pessoa amada, representa a sua inquietação; não é mais um lugar de amparo: “O mundo aumenta a minha tristeza, minha secura, meu desassossego, minha irritação etc. O mundo me deprime”

(BARTHES, 1977/2011, p.123). Dessas novas descobertas, viver no mundo pressupõe sentir-se sozinho, não tendo nenhum lugar alternativo (BARTHES, 1977/2011, p.24) e, assim como Érika, o diário é o único modo encontrado para se ter segurança e não se sentir solitário, já que o ser amado não se encontra mais no mundo externo. O único lugar onde ele pode se encontrar, então, é na subjetividade, no lugar das lembranças, em que o ser ausente permanece presente.

## 2.1 LUTO, MEMÓRIA E FICÇÃO

A memória é compreendida como um dos meios de presentificação daquele que está ausente. Érika procura rememorar Karen, não deixando com que ela seja esquecida e, ao fazer isso, a jovem permanece no tempo presente. A escrita da memória é pensada como um instrumento para presentificar o ser ausente, não permitindo que ele permaneça no passado. A lembrança, então, se relacionaria à presentificação e a escrita, à imortalização.

No entanto, para Jacques Derrida, em “Memórias para Paul de Man” (1998), a rememoração não é sinônimo de reviver, ressuscitar, pois a narrativa do luto é ficcional. Isso porque a imagem do ser amado é construída baseada nas reminiscências do amante e, por isso, a narrativa funerária é uma criação, não correspondendo ao que aconteceu na realidade. Corresponde somente à interpretação do amante e também ao que ele considera conveniente relembrar.

Essa imagem ficcional, construída pelo amante que rememora, pode ser exemplificada por meio do irmão falecido de Pilar, que é a empregada da casa onde a narradora está hospedada e personagem da ilha com quem ela mantém contato mais íntimo. A empregada a leva ao cemitério, para que ela possa conhecer a sua cunhada, que mantém uma espécie de “santuário” para o marido já falecido. A narradora encontra uma imagem muito diferente da que soube por Pilar, uma imagem que não corresponde à realidade do morto quando estava em vida:

Foi sempre um ótimo pai. Irmão exemplar, não foi, Pilar? Pilar concordou, sim exemplar. Trabalhador. Em quase vinte anos, nunca faltou ao trabalho. Nunca, repetia Pilar. E assim continuaram as duas, Carmen tecendo uma série interminável de loas ao morto e Pilar concordando. A mesma Pilar que poucos dias antes havia me dito que a cunhada se recusara a recebê-lo durante anos, anos de ódio. E agora aquilo. O homem mais maravilhoso da face da Terra. Será que é sempre assim, a pessoa morre e, à medida que o tempo vai passando, a gente vai esquecendo as coisas ruins e só lembrando das boas? Será que depois de alguns anos a gente acaba endeusando a pessoa, como se ela nunca houvesse existido, pessoa concreta, mas apenas imagem. É imagem a gente mesmo cria, e faz dela o que bem entender. Será que com o tempo o morto vai ficando cada vez mais irreal, mais espectro, e somos

obrigados a criar-lhe novas carnes, para que ele não desapareça? (SAAVEDRA, 2010, p.96).

Vemos que Érika questiona essas duas imagens: a real e aquela construída pela cunhada de Pilar. O morto é cultuado, esquecendo-se de todos os momentos ruins vividos com ele. Dessa forma, a imagem dele não corresponde à realidade: é baseada em memórias selecionadas de acordo com a conveniência da cunhada de Pilar e, por isso, o morto é irreal. Ele, ao ser lembrado, não revive, porque essa imagem não é a dele, é uma ficção produzida pela memória de sua mulher.

Segundo Tzvetan Todorov (2000), a memória é uma seleção em que alguns fatos serão suprimidos e outros podem ser criados, conforme a conveniência daquele que lembra. Desse modo, ao longo das gravações, a imagem de Karen e dos outros personagens são construídas por Érika, mas o leitor não tem informações suficientes e confiáveis para saber se as reminiscências da personagem aconteceram realmente da forma em que são narradas. As memórias que compõem as gravações provavelmente não são narradas do mesmo modo que aconteceram; elas sofrem modificações ou, até mesmo, criações por Érika, variando com o interesse da narradora.

Com isso, ela não ressuscita Karen: as gravações são ficcionais e se relacionam à vida, já que são construções produzidas por alguém que está vivo. Para Derrida, o discurso de luto não pode ser atrelado à morte por ser um discurso produzido em vida e que pode ser relacionado à autobiografia e localizado entre a ficção e a verdade:

Este ser ‘en nosotros’, el ser ‘en nosotros’ del otro, en acongojada memoria, no puede ser ni la llamada resurrección del otro en si mismo (el outro esta muerto y nada puede salvarlo de esa muerte, ni nadie puede salvarnos a nosotros de ella). (...)El discurso y la escritura funeraria no siguen a la muerte, trabajan sobre la vida en lo que llamamos autobiografia. El tiene lugar entre la ficcion y la verdad (DERRIDA, 1998, p.22)<sup>3</sup>.

No entanto, para Érika, o ser ausente, apesar de sua condição, pode ainda estar presente. Para ela, por mais que o indivíduo falecido já não exista mais, pertencendo ao passado, ele deixa suas marcas e, assim, talvez, ele continue existindo. Dessa forma, ao deixar suas marcas e rastros, as pessoas se recusam a morrer, apenas desaparecendo, mas, ainda sim, continuam presentes na vida de seus parentes, amigos e conhecidos:

---

<sup>3</sup> “Este ser ‘em nós’, o ser ‘em nós’ do outro, na memória do luto, não pode ser nem a chamada ressurreição do outro em si mesmo (o outro está morto e nada pode salvá-lo dessa morte, nem ninguém pode nos salvar dela). (...) O discurso e a escrita funerária não seguem a morte, trabalham sobre a vida no que chamamos de autobiografia. Ela tem lugar entre a ficção e a verdade” (tradução nossa).

A morte é uma coisa estranha, parece que as pessoas se recusam a morrer, e ficam ali, inflexíveis, por anos e anos. A pessoa desaparece, e ficam as suas marcas. As fotos, as roupas no armário. (...) Como se soubesse da importância de deixar um rastro, uma marca. Antes de desaparecer assim, de repente, sem que houvesse um final. Então ficou a marca. (SAAVEDRA, 2010, p. 49).

Assim, para Érika, todas as fotografias, roupas e outras marcas fazem com que os mortos queiram se fazer presente. Por mais que a morte cause a ausência e o sentimento de vazio, ele nunca ficará no passado, no tempo estático e do esquecimento, porque além de deixar os seus rastros, evidenciando que esteve presente, ainda há as lembranças daqueles que conviveram com ele, que o imortalizam. Isso acontece, de acordo com Derrida, pelo fato de o outro habitar em mim. O ser amado, ao morrer, deixa as suas memórias, a comprovação de sua existência com o amante, assim como acontece com Karen e Érika. Essas memórias, no entanto, vão ser trabalhadas, interpretadas e selecionadas, como dizia Todorov, tornando o discurso do luto uma narrativa ficcional.

## 2.2 SENTIMENTO DE CULPA: NARRAR COMO TERAPIA

As gravações de Érika não são somente para superar a dor dessa experiência, mas também para imortalizar Karen com as suas lembranças, por meio da escrita de um diário íntimo. Há no discurso da narradora um remorso por ter abandonado a jovem assim que ela descobriu que tinha câncer:

Quando Karen morreu, ninguém me ligou para avisar. Somente uma semana depois, aquela tua mensagem. Caso você ainda não saiba, o tom distante da tua voz. Eu sei, depois você me disse, você não estava com raiva de mim, apenas precisava de um tempo para pensar. Mas talvez eu me sentisse culpada mesmo assim (SAAVEDRA, 2010, p.28).

Conforme se revela no último capítulo, as gravações se tornam um objeto de arte, mas também servem como uma forma de Érika se convencer e ao seu interlocutor de que ela não tem culpa no abandono da jovem. Em diversos momentos, pode-se observar esse remorso presente no seu discurso e lembranças. A narradora busca, dessa forma, falar para expurgar sua dor e seu remorso. É por isso que as gravações podem ser pensadas como uma terapia.

Toda essa necessidade de expor sua intimidade e seu compromisso de falar a verdade, pelo fato de compor um diário íntimo, são semelhante à experiência analítica. O gravador - assim como o leitor - serve como o analista: é com ele que a narradora fala e se expõe, ajudando Érika a organizar o seu pensamento. Também observamos que o seu

comportamento é semelhante ao do paciente na experiência analítica: seu discurso é fragmentário e, nas suas primeiras gravações, há uma resistência para falar do que lhe aflige; ela fala sobre outros temas que nada estão relacionados com o motivo real de seu estado emocional, como, por exemplo, a paisagem e a arte. Após algum tempo com o gravador, ela já se sente segura para falar sobre seus verdadeiros sentimentos e, de fato, ser sincera, conforme desejava anteriormente.

O ato de falar da narradora faz com que os seus conteúdos psíquicos emerjam à consciência. De acordo com Freud, em “Construções em análise” (1937/1993), o conteúdo recalçado emerge, ainda que sofra uma resistência de início, conforme observamos nas primeiras gravações de Érika. Sua culpa e sua dor estavam inconscientes e emergem à consciência devido ao ato de fala. Assim, o narrar se constitui como uma terapia, pois é por meio dele que ela assume conscientemente sua dor e sua culpa pelo abandono de Karen.

A sua necessidade de falar sobre a dor e a culpa pode ser descrita, seguindo Phillippe Lejeune, em “Um diário todo seu” (2008), como uma maneira de sair da crise vivida, ou seja, um modo encontrado pela personagem de superar a vivência do luto e do remorso. A escrita do diário em um momento de crise já é uma maneira de tentar subjugar essa experiência, relacionando-se a um posterior fim. Assim, a personagem pode procurar na escrita de seu diário, a superação para o momento de crise:

Essa atividade de reflexão, em diários de longa duração, está muitas vezes associada às funções de expressão e de memória. Mas representa o centro dos diários mantidos em momentos de crise. Um diário de crise está, se posso dizer assim, em busca de seu próprio fim. Buscamos uma maneira de sair da crise e, conseqüentemente, do próprio diário (LEJEUNE, 2008, p.277).

A escrita em momentos de crise, então, é um ato de (re)construção, pois quem escreve quer expurgar tudo aquilo que lhe faz mal, para seguir com a sua vida: “Enquanto escrevo, ainda estou vivo. E depois, naquele momento em que meu corpo está sendo destruído, reconstruo-me através da escrita, anotando essa destruição” (idem, p.279).

Para Érika, a escrita desse diário também pode servir para ela se livrar da culpa pelo abandono de Karen. Em diversos momentos do romance, a narradora culpa Karen por se sentir abandonada devido à morte da jovem. Entretanto, com a emergência dos conteúdos recalçados, Érika assume o seu sentimento de culpa: foi ela quem abandonou a jovem. Em seu discurso, há o remorso pelo abandono:

(...) Ninguém sabe que eu a abandonei quando ela estava morrendo, porque essa é a verdade que eu tanto evitei pronunciar, não é? Quando Karen anunciou a doença, eu



fui embora, e nunca mais a procurei, nunca mais respondi aos seus telefonemas, às suas mensagens (SAAVEDRA, 2010, p.144).

Esse momento em que ela assume seu sentimento de culpa também é motivado pelas suas memórias ao longo da narrativa. A narradora, ao procurar definir os papéis desempenhados por cada um no relacionamento amoroso, afirma que somente a presença de Karen era necessária. Para Vanessa - a dona da casa da ilha onde a narradora se encontra e também dona da galeria de arte onde Alex e ela expõem seus trabalhos -, ela e Alex brincavam com os sentimentos da jovem, pois ambos não gostavam dela de verdade. Érika, ao rememorar conversas e situações com Karen, ainda que de forma não totalmente consciente, assume a culpa que tem por não amá-la e mantê-la por perto, talvez, por uma questão de vaidade. Assim, ela realiza uma autocrítica em relação ao papel desempenhado por Karen na sua relação com Alex e também pelo seu abandono quando esta descobriu o câncer.

Essa autocrítica realizada pode ser pensada como a exposição de seu sentimento de culpa. Durante a fala da narradora, é perceptível que a culpa se dá pelo abandono e não pelo modo como ela e Alex a tratavam na relação amorosa. O abandono de Karen pela personagem pode ter sido motivado pelo fato de Érika ter sido abandonada primeiro, com a chegada da jovem. Ao assumi-la, a atenção que era dada por Alex foi dividida com Karen e, dessa maneira, a narradora não conseguia mais se ver como o seu único objeto de amor.

Vemos, então, que o sentimento de Érika para com Karen é conflituoso. De acordo com Freud, esse “é a expressão do conflito de ambivalência” (FREUD, 1917[1915]/ 2010, p.160). A ambivalência é constituída por sentimentos opostos, como amor e ódio, e é resultado da primitiva ambivalência dos sentimentos do bebê em relação à sua mãe. Nessa fase, é ela quem satisfaz as suas necessidades iniciais: a alimentação e o prazer sensual pelo seio que o amamenta. Quando o bebê não obtém essa satisfação, ele nutre o ódio por ela. Assim, a mãe é o primeiro objeto amoroso do bebê, que possui sentimentos ambivalentes para com ela. Ele, em suas primeiras atividades mentais, ao se dar conta de que desejou a destruição de seu objeto de amor, sente-se culpado. É a partir dessa primeira relação, com a mãe, que surge o sentimento de culpa.

Em “Introdução ao narcisismo” (1914/2010), Freud afirma que além da culpa que a criança sente ao desejar a destruição do seu primeiro objeto de amor, a sua mãe, ela também sente medo do castigo. Esse castigo corresponderia à perda desse amor. Posteriormente, esse objeto amoroso é substituído por outros companheiros que o indivíduo terá ao longo de sua vida, porém, tais sentimentos de culpa e de medo continuarão a existir.

Freud também acrescenta que o complexo de Édipo é uma reedição do sentimento de culpa, pois evidencia os sentimentos ambivalente de amor e ódio, agora a partir do pai:

(...) depois que o ódio foi satisfeito por meio da agressão, o amor se manifestou no arrependimento pelo ato, instituiu o supereu<sup>4</sup> por meio da identificação com o pai, conferiu-lhe o poder do pai, como numa punição pelo ato agressivo cometido contra ele, e criou as restrições que deveriam impedir uma repetição do ato. E visto que a tendência agressiva em relação ao pai se repetiu nas gerações seguintes, o sentimento da culpa continuou existindo e se reforçou de novo por meio de cada agressão reprimida e transferida ao supereu. Agora, acredito, compreendemos duas coisas com inteira clareza: a participação do amor na origem da consciência moral e a fatídica inevitabilidade do sentimento de culpa (FREUD, 1914/2010, p.160).

Em *Fragments do discurso amoroso* (1977), Barthes também escreve sobre a ambivalência de sentimentos do enamorado com o ser amado. Para ele, isso é evidente quando quero que o ser amado seja ferido, mesmo desejando-o. Semelhante ao que acontece com a mãe que não satisfaz os desejos do bebê, o enamorado deseja a destruição do ser amado e, logo em seguida, culpa-se por tal desejo:

(...) quando uma ferida acidental me ameaça (uma ideia de ciúme, por exemplo), eu a recupero na magnificência e na abstração do sentimento apaixonado; deixo de desejar aquilo que, estando ausente, não pode mais me ferir. Entretanto, imediatamente, sofro ao ver o outro (que amo) assim diminuído, reduzido e como excluído do sentimento que ele suscitou. Me sinto culpado e me reprovo de abandoná-lo. Uma reviravolta se opera: procuro desanulá-la, me obrigo a sofrer novamente (1977/1981, p.23).

Assim, o sentimento de culpa de Érika pelo abandono de Karen se deve à ambivalência existente em seu relacionamento com a jovem. A morte de Karen também faz Érika revelar que, em certos momentos, sentia ódio dela:

(...) Karen tinha essa coisa infantil. Isso despertava em mim uma ternura tão grande, e ao mesmo tempo um desejo de machucá-la. Como acontece normalmente com as coisas frágeis. A gente quer cuidar, mas, ao mesmo tempo, sente um desejo muito grande de ver aquele objeto tão fino, tão delicado cair e se despedaçar. Como se ele carregasse em si, o tempo todo, essa atração, essa possibilidade. Talvez algo instintivo. Penso agora, a gente sente isso desde criança, o desejo de construir, passamos horas e horas concentrados montando aquelas pecinhas só para ver que, no final, das pecinhas surgiu um castelo, ou um cavalo, ou um foguete. E olhamos maravilhados para aquilo. Mas, por outro, temos esse mesmo prazer em destruir depois o castelo, o cavalo, o mesmo olhar maravilhado ao ver que aquilo que antes existia, agora não existe mais (SAAVEDRA, 2010, p.50).

Os sentimentos conflitantes de Érika em relação à Karen são admitidos ao longo da narrativa. Ela revela que não somente com a morte da jovem, mas também na vida dela,

---

<sup>4</sup> De acordo com Freud, o supereu é uma instância especial do aparelho psíquico que recebe a influência parental e que alimenta a tradição, pois tem influência do passado tomado por outras pessoas como pais, educadores, sociedade em geral.

sentia ódio e amor ao mesmo tempo. Esse ódio, provocado por sua ausência, mas também em sua presença, representa a ambivalência das relações humanas, explicada por Freud como uma característica comum ao ser humano, consequência da disputa entre o amor e o anseio da morte – Eros e a pulsão de morte - e que provém da relação com a mãe e é reeditada no complexo de Édipo. A relação entre os homens é, então, mediada por essa ambivalência, o que também ajuda a instituir a consciência moral, usada como um instrumento de censura e que produz o sentimento de culpa – ambos, consciência moral e sentimento de culpa, são constituições culturais; são mecanismos utilizados pela cultura para combater a agressividade natural humana, que representa um problema à civilização:

(...) a consciência moral é uma função que, entre outras, lhe atribuímos, e que tem de vigiar e julgar os atos e as intenções do eu; ela exerce uma atividade censora. O sentimento de culpa, o rigor do supereu, é portanto, a mesma coisa que a severidade da consciência moral, é a percepção reservada ao eu de ser vigiado dessa maneira, a avaliação da tensão entre suas aspirações e as exigências do supereu (...) (FREUD, 1914/2010, p.167).

Desse modo, Érika, ao abandonar Karen doente, sente prazer, mas com a morte da jovem tem o sentimento de culpa. Socialmente, foi errado abandoná-la em tal estado, revelando, assim, um conflito entre o desejo do supereu - de se desligar da jovem que já iria morrer – e a sua consciência moral – que censurou o seu ato. A consequência desse conflito é o sentimento de culpa, que provoca uma angústia na narradora. Ela afirma que a morte de Karen fez com que ela sentisse a perda de algo importante: “Eu perdi algo. E não me refiro à morte de Karen” (SAAVEDRA, 2010, p. 101). Essa perda provoca um mal-estar, um incômodo, uma angústia; Érika não sabe dizer o que esse “algo” significa, ele somente provoca um vazio.

O sentimento de culpa por ter abandonado a jovem não é admitido nas primeiras gravações da narradora. Somente após a cena do cemitério, em que realmente chora a morte de Karen, é que ela admite seu remorso e sua culpa. Essa verdade, tão relutada pela narradora em admitir, é uma consequência de seu estado melancólico. Para Freud, a melancolia é descrita como um estado patológico, em que o doente capta a verdade de forma mais aguda que os outros, uma vez que há um enorme empobrecimento de seu próprio ego. É possível, então, identificar o estado melancólico de Érika quando ela realiza uma autocrítica, avaliando o que Karen representava para seu relacionamento com Alex:

Eu sei o que você está pensando. Você está pensando, e eu, eu não te defendi? Quem foi que esteve sempre ao teu lado? E você tem razão em pensar isso. Sim, você me defendeu, sempre. Mas eu faço a mesma pergunta, você me defendeu de quê, Alex? Do que a gente tinha medo? O que era aquilo que nos ameaçava?

Seríamos nós mesmos? Agora pensando, você me defendia do mundo, você nos defendia do mundo, e Karen nos defendia de nós mesmos, ou nos defendia um do outro. Karen, sem saber, nos defendia um do outro. Ou será que ela sabia? Tenho muito medo de como vai ser, a gente sem Karen. Tento me lembrar mas não consigo, como era antes? Antes que ela aparecesse. Como eram os nossos dias, as nossas dúvidas, os nossos problemas? Como era a nossa vida? Sabe que eu não me lembro, não consigo me lembrar. Talvez não estivéssemos tão próximos. Seria isso? Provavelmente não. Sempre estivemos próximos. Mas o que havia antes de Karen? Eu não consigo me lembrar. E tenho medo do que vai ser, como vai ser quando a gente se vir novamente? O que eu vou te dizer, será que a gente vai se abraçar, será que vamos nos abraçar e chorar, pela morte de Karen, por alguma coisa que perdemos? O que foi isso que perdemos, Alex? Este tempo todo aqui procuro respostas para essas perguntas, e ao mesmo tempo tenho medo de encontrá-las. Você entende? Será que você será capaz de me perdoar? (SAAVEDRA, 2010, p.136- 137).

A verdade é sentida e dita de modo muito mais agudo pelo melancólico, que expõe seus sentimentos e questionamentos, mas que, ainda sim, é marcado por uma impossibilidade de expressar de modo satisfatório aquilo que se sente. A angústia dessa impossibilidade está muito presente nas gravações de Érika, que precisa encontrar uma nova relação com o mundo, a partir da perda de Karen.

Quando a narradora revela que perdeu algo, e não somente a presença da jovem, ela demonstra um estado melancólico, atrelado ao seu sentimento de culpa oriundo do abandono de Karen. Mas esse “algo” demonstra que a perda ocorrida não aconteceu somente em relação à morte. Esse mal-estar da narradora, o “algo” perdido junto com a morte de Karen, pode ser compreendido também como a consciência de uma impossibilidade amorosa para ela e Alex: a jovem é, então, compreendida como o elo que possibilitava o relacionamento de ambos.

### 3. CONCLUSÃO

Entendemos, portanto, *Paisagem com dromedário* como uma narrativa baseada na necessidade de se falar sobre uma experiência vivida, a do luto, que mudou o modo como a narradora Érika se relaciona com o mundo e, principalmente, com Alex, o seu destinatário. Relatando seus medos, motivados pela ausência de Karen, ela produz um diário íntimo, em que estão contidas as suas reminiscências e que também ajudam a imortalizar o seu objeto de amor. Desse modo, podemos perceber que os diários, em que a experiência de luto é retratada, são mediados pela memória, isto é, dentro de tal vivência, Érika procura reconstruir a sua relação com o mundo, além de (re)criar a imagem de Karen, que não corresponde à realidade: a jovem não é presentificada pela rememoração e, sim, é (re)criada de acordo com os interesses da narradora.

A forma de enxergar esse mundo muda após a morte da Karen: o que era interessante antes, passa a não ser mais. A dor do luto é uma experiência vivida por todas as pessoas, mas sentida de maneira única, particular, conforme afirma Barthes. Gravar, para a narradora, torna-se uma terapia, transformando-se na tentativa de superar tal vivência, ao passo que outros segredos mais íntimos são revelados.

É nessa ação semelhante à terapia que o conteúdo recalçado emerge – é trazido do inconsciente para a consciência por meio da fala - e, com ele, a culpa de Érika pelo abandono e o sentimento de amor e ódio nutrido pela jovem. A narradora, então, transita entre duas características do homem: a primeira oriunda pelo contato com a civilização e a segunda, natural a ele. O ato de gravar, então, passa a ser o meio encontrado para se livrar do sentimento de culpa, tentando convencer a si e ao seu leitor de que ela não tem culpa pelo abandono e pela ambivalência de sentimentos em relação à Karen.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. *Diário de luto: 26 de outubro de 1977 – 15 de setembro de 1979*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Fragments do discurso amoroso*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

DERRIDA, Jacques. “Memórias para Paul de Man”. In: *Edición digital de Derrida en castellano*. Tradução de Carlos Giardini. Barcelona: Gedisa, março de 1998, p.15-55.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

\_\_\_\_\_. “Introdução ao narcisismo”. In *Introdução ao narcisismo: ensaios da metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. “Construções em análise”. In: *Obras completas*, vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

LEJEUNE, Phillipe. “Um diário todo seu”. In: *O pacto autobiográfico*. Editora UFMG, 2008.

SAAVEDRA, Carola. *Paisagem com dromedário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

\_\_\_\_\_. *Toda terça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Flores Azuis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *O inventário das coisas ausentes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós. 2000.

Artigo recebido em: 20/06/17

Artigo aceito em: 29/07/17