

O queimar-se nas chamas da própria loucura: uma leitura de “Got a flamin’ heart, can’t get my fill”, de Jarid Arraes

To burn in the flames of one's own madness: A reading of “Got a flamin’ heart, can’t get my fill” by Jarid Arraes

José Roberto de Luna Filho

Universidade Federal de Pernambuco

Larissa Caroline Wanderley Carvalho

Universidade Federal de Pernambuco

José Roberto de Luna Filho

Professor substituto de Literatura no Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras da mesma universidade (PPGL-UFPE). Membro do grupo de Pesquisa Crítica, Crise e Mediação: crítica cultural e debate público de ideias no passado e em nossos dias. ORCID iD: 0000-0001-7045-7434.

Larissa Caroline Wanderley Carvalho

Professora de linguagens no ensino básico. Mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (PPGL-UFPE). ORCID iD: 0009-0009-3643-7478.

Recebido em:

13/02/2025

Aceito em:

08/06/2025

AGOSTO/2025

ISSN 2317-9945 (On-line)

ISSN 0103-6858

p. 232-242

RESUMO

O presente artigo pretende analisar o conto “Got a flamin’ heart, can’t get my fill”, de Jarid Arraes, à luz da teorização psicanalítica sobre a estética barroca e da perspectiva lacaniana da psicanálise, com base em autores como Denise Maurano (2011), Severo Sarduy (1979), entre outros. Nesse sentido, o texto discute a construção do sujeito na contemporaneidade, enfatizando sua constituição relacional, simbólica e lacunar. No conto, ao explorar o mal-estar moderno, é apresentada uma personagem que luta contra as normativas socioculturais e econômicas, revelando a tensão entre a subjetividade marginal e as demandas de produtividade e normalidade impostas pelo capitalismo. A narrativa utiliza recursos estilísticos que remetem à melancolia e ao paradoxo, características que acreditamos serem associadas ao barroco e ganharem um novo nível de complexidade artística, objetivando expressar a insatisfação ontológica da protagonista. A partir disso, o estudo reforça a relevância de Jarid Arraes na literatura brasileira contemporânea, ao trazer à tona experiências e vozes marginalizadas, promovendo um diálogo entre a estética barroca e uma crítica social.

PALAVRAS-CHAVE

Jarid Arraes. Lacan. Barroco. Psicanálise.

ABSTRACT

This article aims to analyze the short story “Got a flamin’ heart, can’t get my fill,” by Jarid Arraes, in light of psychoanalytic theorization about Baroque aesthetics and the Lacanian perspective of psychoanalysis, based on authors such as Denise Maurano (2011), Severo Sarduy (1979), among others. In this

sense, the text discusses the construction of the subject in contemporary times, emphasizing its relational, symbolic, and lacunar constitution. In the short story, while exploring modern malaise, a character is presented who struggles against sociocultural and economic norms, revealing the tension between marginal subjectivity and the demands for productivity and normalcy imposed by capitalism. The narrative employs stylistic resources that evoke melancholy and paradox, characteristics that we believe are associated with the baroque and gain a new level of artistic complexity, aiming to express the ontological dissatisfaction of the protagonist. From this, the study emphasizes the relevance of Jarid Arraes in contemporary Brazilian literature, bringing to light marginalized experiences and voices, promoting a dialogue between baroque aesthetics and social criticism.

KEYWORDS

Jarid Arraes. Lacan. Baroque. Psychoanalysis.

O EU E O OUTRO NA CONTEMPORANEIDADE

Ao transformar em ontologia¹ o ato de olhar-se no espelho, Lacan (1998a) insere o sujeito em algo que está para além de sua própria imagem. O Eu, longe de ser visto como figura autônoma, que se constitui em um *a priori*, é pensado como *representação*, resultado de um movimento simbólico e fantasmático, sempre relacional e nunca originário: pois o próprio ato de constituir-se em coisa que precisa ser diferenciada tanto dos seres semelhantes quanto daqueles que lhes são distintos é já um movimento simbólico que participa de um jogo de exclusões e inclusões. Segundo essa perspectiva, portanto, o Eu não existe sem esse Outro, cuja necessidade de distinção cria uma ilusória ideia de independência no indivíduo.

Isso não significa em absoluto que o sujeito seja uma mentira. Afinal, se é o sujeito simbólico, é inevitavelmente real, na medida em que é o próprio simbólico que funda o real. É o processo de irrisão, ou aquilo que Severo Sarduy (1979) frequentemente associará ao Barroco, no qual os arabescos e as máscaras funcionam como artifício de “irrisão da natureza”, diante de um envolvimento tão progressivo e radical que, para “desmontá-lo, foi necessária uma operação análoga àquela que Chomsky denomina de meta-metalinguagem²” (Sarduy, 1979, p. 163). Posto isso, não se trata de negar a realidade empírica,

1 O termo designa o que seria o estudo do ser, isto é, o estudo a respeito da essência humana e de seu desenvolvimento. É importante frisar, no entanto, que o termo ganha uma conotação menos individual (em um sentido liberal/iluminista do termo) a partir de Heidegger e de toda uma tradição filosófica identificada com o estruturalismo e o pós-estruturalismo. Para Lacan, o “ser” não equivale a “indivíduo”, uma vez que a construção de um Eu sempre dependerá de uma relação com um outro, processo de que participa a linguagem.

2 Noam Chomsky (2015) defende que a linguística deve se estruturar como uma metalinguagem da língua em que as gramáticas são escritas. Assim, ele se refere a um modelo explicativo que seja capaz de descrever e explicar os dados finitos de uma língua em questão. Partindo dessa definição, Sarduy afirma que a metalinguagem chomskyana consiste em uma capacidade linguística viva e descentrada, capaz de dar conta dessa realidade fragmentária e artificial do mundo (o que diz respeito ao alegado cartesianismo do linguista norte-americano).

mas de compreender que o movimento mesmo de entendê-la como realidade, isto é, como algo externo e distinto ao indivíduo, do qual ele não participa, é por si só um ato simbólico. E, mais do que isso, é compreender que o Eu não se pode formar fora das dinâmicas culturais, históricas e econômicas, pois estas não são um mero “pano de fundo” com que uma pessoa interage, mas o fundamento mesmo de sua percepção enquanto pessoa.

Nesse sentido, o Eu é um *processo*, não uma essência, na medida em que se cria e recria em um eterno devir, visto que emerge da dialética inconsciente, que é, na visão de Lacan (1998b), o discurso do Outro: isto é, a linguagem. Esse Eu processual emerge da relação com o Isso e o Supereu³, cindido entre aquilo que se deseja e aquilo que se deve desejar. Portanto, assim como o Eu é fantasmático e simbólico, também os processos econômicos, culturais e históricos são apreendidos enquanto signos e não como realidades. Ou seja, nem sujeito nem o que podemos chamar de seu contexto social são essenciais, dessa maneira, qualquer imagem resultante dessa equação é singular e imprevisível, e não um resultado evidente, como ocorria nas análises sociológicas deterministas.

Percebe-se, assim, que tal caracterização do sujeito reafirma uma concepção lacunar, que pode ser formalmente identificada por meio de uma linguagem que deliberadamente deixa claro o entendimento de que representar a realidade em seu estado “natural” recai sempre em uma idealização. Nesse sentido, cabe a esse mesmo sujeito complementar o recorte que estabelece por “real” a partir de complexos efeitos de sentido, que só se tornam possíveis a partir da admissão de incompletude do mundo, por meio da qual a linguagem opera como uma tentativa de significação e de criação de sentidos.

Tal concepção dialoga com o que podemos nomear por uma estética barroca, que se caracteriza pela ambiguidade, pelo paradoxo e pela melancolia – características essencialmente modernas. Isso parece ser o que afirma Denise Maurano em *Torções* (2011), ao alegar que a plasticidade do discurso barroco é um modo de expressão paradoxal, que privilegia a mobilidade indo “muito além de poder ser restrito a uma época, espraia-se como recurso expressivo em diferentes contextos temporais, embora possa ser localizado privilegiadamente em certos períodos” (Mello, 2011, p. 47).

Logo, apesar das circunscrições históricas do movimento, acreditamos que o termo barroco figura enquanto designador de uma estrutura psicológica, estética e subjetiva, podendo ser reconhecido por diversas alegorias ao longo do tempo e em diferentes cenários. Mas advertimos, desde já, que nem todas as características formais que discutiremos encontram reprodução direta no conto que será analisado adiante, o que não consideramos como um demérito de nossa análise, especialmente porque cada uma dessas formas atende às exigências miméticas próprias de sua época. Desse modo, não seria coerente procurar uma correspondência imediata entre uma forma originária do século

3 Não adotaremos as formas “Ego”, “Id” e “Superego”. Apesar de parecer, a princípio, um detalhe, tal recusa é na verdade uma escolha teórica, uma vez que os termos latinos, nunca usados por Freud (que utilizava as palavras alemãs *Ich*, *Es* e *Über-Ich*) demarcam uma tentativa de dar ares cientificistas à psicanálise, expediente que trouxe uma série de problemáticas tanto à teoria quanto à clínica. Essa tem sido a postura inclusive das traduções mais recentes da obra de Freud, que estão sendo lançadas pela Companhia das Letras e pela Editora Autêntica.

XVI com a de um(a) autor(a) que nos é contemporâneo(a); mas sim investigar as implicações que tal associação com a estética barroca poderá engendrar na compreensão de uma obra moderna.

Retomando, assim, a noção de um sujeito moderno e, dessa forma, barroco, podemos reafirmar que a concepção da falta e a frustração lhe são inerentes, uma vez que a plenitude e a verdade são apenas promessas. Promessas difíceis de serem mantidas na modernidade, quando o destino e as formas definidas do “dever-ser” abandonaram o ser humano, o que contrasta com os sentidos fechados da cultura grega, cuja distinção, algo talvez idealizada, encontramos em Lukács (2009). Assim, é possível que falemos, com Barthes (2015), na existência do que é individual, mas não pessoal. O individual é aquilo que singulariza esse discurso coletivo e cultural; o pessoal implicaria a crença em desejos e gostos que pudessem surgir unicamente do sujeito.

É por isso que pensadores da cultura contemporânea, como Joel Birman (2019, 2020) e Maria Rita Kehl (2015), têm enfatizado a relevância de considerar o capitalismo (e, por conseguinte, o neoliberalismo) como causador tanto do sofrimento psíquico quanto da maneira como a sociedade gerencia e classifica os chamados “distúrbios” mentais. Isso porque o sistema capitalista impõe ao sujeito determinadas normativas, que coincidem com seu adequado comportamento e que se configuram como espécie de regras de comportamento para uma boa vida. Como dito acima, tais questões são complexas se considerarmos que os discursos são plurais, multifacetados e complexos, o que não implica a impossibilidade de identificar suas formas e mudanças ao longo do tempo.

A estrutura econômica demanda do sujeito determinados imperativos, que, por fazerem parte desse discurso cultural, são naturalizados e, por vezes, inquestionáveis, pois o sujeito sequer vislumbra um “fora” desse discurso, uma alternativa a essas aporias. Dessa maneira, criam-se padrões de comportamento que delimitam o que deve ser aceito ou não como normalidade para a ordem vigente. Como bem demonstrou Foucault (2019) em sua *História da loucura*, o discurso clínico a um só tempo é criatura e criador dessa gestão do psíquico, haja vista que participa da definição dos comportamentos que devem ser isolados da sociedade e considerados anormais.

Ademais, o sofrimento psíquico é causado também quando o indivíduo é incapaz de corresponder às demandas naturalizadas e padronizadas da economia capitalista. Aqueles que são incapazes de corresponder à produtividade e à constância exigidas pelo emprego assalariado, ou mesmo aqueles que não conseguem alcançar o estatuto de “vencedores” (porque são divididos em vencedores e perdedores os seres nessa lógica econômica), enfrentam a dor de romper com os ideais culturais que guiam a conduta humana e que participam do seu sentido de existir.

A medicalização, segundo Maria Rita Kehl (2015), é uma tentativa de corrigir os desvios de comportamento e fazer com que esses indivíduos consigam voltar à vida “normal” e produtiva, sem que precisem questionar o porquê de seu adoecimento. Muito se fala no crescimento de problemas de saúde mental no mundo, mas essa “epidemia” ganha contornos misteriosos, porque as causas parecem ser desconhecidas ou mesmo individuais, bastando que se tomem

determinados cuidados com a mente, a fim de evitar o adoecimento. A natureza coletiva tanto do sofrimento quanto do diagnóstico (pois este, como já dito, está inserido não raro em uma prática clínica que reproduz as expectativas de normalidade do sistema econômico) é ignorada.

Tal mal-estar da contemporaneidade, em que o indivíduo incapaz de se adequar às expectativas da cultura tampouco encontra meios de recontar sua identidade, por não vislumbrar um caminho distinto, a que seus anseios melhores correspondam, está plasmado, defendemos, no conto “Got a flamin’ heart, can’t get my fill”, da escritora Jarid Arraes.

A TEIMA

Jarid Arraes nasceu no ano de 1991 em Juazeiro do Norte, Ceará. Apesar de jovem, já possui diversas publicações em diversos gêneros: no gênero cordel, entre mais de 70 títulos, publicou, em 2017, *Heroínas negras brasileiras em 15 cordéis*, agora publicado pelo selo Seguinte, da Companhia das Letras; no gênero poesia, publicou, em 2018, *Um buraco com meu nome*, inicialmente pela editora Ferina, de que é curadora, e agora relançado pela Alfaguara; no gênero conto, publicou, em 2019, *Redemoinho em dia quente*, livro que contém a narrativa que será objeto deste artigo; no gênero romance, publicou, em 2022, *Corpo desfeito*.

Em 2020, o seu livro de contos foi agraciado com dois importantes prêmios, o da Biblioteca Nacional e o da APCA. Essas premiações, o fato de que sua obra é publicada por uma das grandes editoras do país (Alfaguara, pertencente ao Grupo Companhia das Letras) e o sucesso de seu grupo de escrita para mulheres a colocam no rol das vozes mais relevantes da literatura brasileira contemporânea.

Redemoinho em dia quente é uma obra composta por 30 contos no total, com temáticas, estilos e imagens diversas, mas em todos eles há um trabalho vibrante com a oralidade⁴, resultado certamente do conhecimento que Jarid Arraes possui do cordel e da cultura popular. São marcantes também as pequenas figuras da sociedade, normalmente esquecidas tanto na vida quanto na literatura: personagens que, unidos, fazem do livro um mosaico de humanidades. Esses seres, longe de serem relegados a um lugar de exotismo, de lugares-comuns a respeito do Nordeste, revelam, a partir de sua identidade e de sua especificidade cultural, uma comunicável riqueza interior. Daí que sejam protagonistas donas de casa, motogirls e até uma cordelista que vende as suas obras na rua. As paisagens também variam, mas trazem ao leitor uma experiência urbana diversa, por se passar em uma cidade relativamente distante dos grandes centros urbanos.

Como dito acima, há variedade nos contos. “Got a flamin’ heart, can’t get my fill” é um bom exemplo disso. A paisagem praticamente inexistente, os acontecimentos são contados em primeira pessoa e são concentrados em uma pequena parte da vida da personagem-narradora. O conto se constrói, em re-

4 Referimo-nos ao trabalho com a linguagem regional falada, cuja recriação na escrita é feita, inclusive, com muita atenção à prosódia e à entonação, e não apenas às palavras típicas do Ceará. Nesse aspecto, destaca-se o conto.

sumo, mais pela força poética do relato do que pelo que é relatado, haja vista que não há nele grandes acontecimentos. Como pretendemos deixar evidente, a narrativa plasma esse mal-estar do contemporâneo, um sentimento, por sua própria natureza, negativo e inefável, porque fora da experiência comum e imediata.

Nesse sentido, reverberam as palavras de Agamben (2009, p. 62), segundo as quais ser contemporâneo é manter “um olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Isto é, não consiste em captar os temas óbvios, de uma perspectiva óbvia, mas em perceber as questões latentes e sem reduzi-las, compreendendo-as em sua dificuldade de apreensão, em sua impossibilidade de resolução. É, nesse sentido, perceber aquilo que não parece contemporâneo, quando se tenta descrever o momento atual; é perceber as lacunas e brechas desse discurso coletivo.

Analisemos, portanto, em detalhe, o conto. Começamos pelo título, que é trecho da canção “Black dog”, da banda Led Zeppelin. Mais tarde descobrimos que a banda é importante para a protagonista-narradora, mas deve-se analisar o trecho selecionado da canção. Em português, poderia ser assim traduzido o título: tenho um coração em chamas/ardente, não consigo satisfação. “Fill” é o verbo utilizado, em inglês, para “encher” e “preencher”, de maneira que se relaciona bastante com a ideia, em língua portuguesa, de “plenitude”. Assim, esse título dá as primeiras pistas a respeito da condição ontológica da personagem, que se concebe em eterna insatisfação. Retirada de seu contexto, o sentido melancólico da frase, não necessariamente presente na canção, aflora. Entendemos, vale ressaltar, “melancólico” como condição existencial e não psicopatológica.

Isto é, considerar tal condição não como um mecanismo ingênuo ou a partir de uma ideologia totalizante, mas por meio de uma autoconsciência psicologicamente vertical e de uma concepção dilemática que espelha a personagem principal é, de algum modo, admitir que o questionamento sobre a sua própria subjetividade só pode ser lido como uma expressão de um sujeito essencialmente moderno, o que anuncia uma literatura expressiva, hipertrofiada e volúvel, aproximando o conto em questão daquilo que acreditamos surgir, também, com a estética barroca.

Assim, a narrativa se inicia com a personagem afirmando se incomodar demais com o calor, de forma que uma temperatura amena, de 25°C, considerada até mesmo fria por quem está habituado aos 30°C, a tortura. Porém, na sequência esse sentimento em relação ao calor da cidade ganha outro sentido: “Vivendo aqui, todos os dias são dias de masmorra. Claro que não apenas pelos graus que se impõem contra a cabeça, mas tudo precisa começar de algum ponto” (Arraes, 2019, p. 59). A imagem da masmorra refere-se a um lugar fechado: quente, mas também fechado, que isola e aprisiona. Desse modo, a temperatura certamente importa, no entanto, não é apenas ela. Existe algo mais naquela cidade que faz com que a personagem se sinta *presa*. Tal ponto de vista pode ser associado a uma tradição que Enylton Sá Rego (1989, p. 68) denomina de “tradição luciânica”, instituída pela primeira vez pelo sírio heleenizado, Luciano de Samósata. Em seus textos, persiste um olhar que percorre de fora para dentro, estrangeiro, como parece ser a percepção do calor no con-

to de Arraes. Dessa maneira, o calor é, nesse sentido, um começo do problema, mas não necessariamente a sua origem: é o que permite o início da percepção do mal-estar, ou mesmo o que permite o início da narração, uma introdução à descrição dessa masmorra, cuja constituição se vai montar na sequência.

Tal inadequação sentida pela personagem, ou aquilo que podemos generalizar como a “doença do barroco” (Rouanet, 2007, p. 231), está relacionada ao *ethos* cultural do movimento, ainda que saibamos que a condição subjetiva do indivíduo se manifesta artisticamente por meio de formas plurais. Ainda assim, a expressão artística desse sujeito pode ser compreendida através do reconhecimento barroco no qual o sujeito passa a ver o mundo como inapreensível, o que gera uma sensação de exiguidade que, por sua vez, não o induz mais a representar a realidade em seu estado idealizado, mas complementá-la a partir de complexos efeitos de sentido, que só se tornam possíveis a partir da admissão de sua incompletude, mal-estar e melancolia, por meio da qual a linguagem opera como uma tentativa de definição e criação de significados, como podemos observar no decorrer da narração de Arraes.

Posteriormente, ainda no mesmo parágrafo, aparece a busca por um esvaziamento, que se revela não um alívio, mas uma aparente punição: “E, por isso, até mesmo a busca pelo esvaziamento me parece uma punição” (Arraes, 2019, p. 59). Cabe observar que diz respeito a uma tentativa de diminuir uma tensão, ou mesmo um sufocamento. Há, então, por parte da narradora, a percepção de que o próprio ato de tentar aliviar as suas angústias talvez seja uma forma de se punir. Esse sentimento será relevante mais adiante, então, voltaremos a ele.

Após esse parágrafo inicial, que se situa no presente da escrita e de alguma forma introduz o próprio ato de escrever (e sua necessidade), tem início a narrativa de aspectos da vida da personagem em ordem cronológica. É nesse ponto que podemos, mais uma vez, retomar a estética barroca como fio condutor para a narração: é apenas a partir da admissão da desfuncionalização do mundo que a escrita torna-se substancial para a personagem, ressaltando, como veremos em trechos posteriores, a destruição, a impossibilidade de uma ordem para sempre estável.

A narradora-personagem assim sintetiza a própria existência: “minha missão é teimar” (Arraes, 2019, p. 59). Aqui novamente a escolha de palavras é curiosa, pois a missão designa uma imposição, normalmente externa às escolhas individuais, para as quais uma pessoa organiza uma estratégia para conseguir concluir. O verbo “teimar” se refere, como se sabe, à repetição de determinadas ações a despeito dos conselhos de outras pessoas. Nesse sentido, teimar é de fato seguir com uma missão até o fim, independentemente das circunstâncias e das tentativas de convencimento do contrário. Mas como a missão é a própria teima, isso significa que interessa menos o *conteúdo* da obstinação do que o *processo*. O ato de teimar, de estar sempre radicalmente negando, é o que dá o sentido de uma personalidade incontornável, incapaz de essencializar-se e de reduzir-se. Em outras palavras, a missão de teimar é um objetivo sem objetivo, cujo cerne é a negatividade do ato de se contrapor. Não há, nesse sentido, algo pelo que se teima, senão a necessidade mesma de teimar.

Poderíamos pensar que, de certa forma, o ato de não ouvir aos demais e

somente a si mesmo, que descreve o verbo “teimar”, indicaria determinadas certezas que se seguem. Entretanto, conforme o conto avança, vamos percebendo que esse sentimento em que se persiste não possui uma forma definida, sendo antes mais facilmente definido unicamente pelo que não é: ou seja, por aquilo que foge a certos padrões estabelecidos. Daí que a personagem a todo momento recusa qualquer possibilidade de autodefinição positiva: “jamais poderia imaginar que estive ali. Naquele lugar óbvio demais. O lugar óbvio de uma mulher louca” (Arraes, 2019, p. 59); e ainda: “uma personalidade que não era personalidade, agressiva, raivosa, rejeitada” (Arraes, 2019, p. 59). Uma personalidade que não é personalidade é definitivamente um modo de ser que não encontra formas para se definir. Isso corresponde a um lugar de marginalidade nos sentidos pré-determinados de uma sociedade.

Essa forma de ser, que busca uma saída (no sentido mais “incerto” possível da palavra; ou seja, não é uma fuga, é uma saída apenas) desse discurso hegemônico, vai sendo explorado não como loucura ou desvario, mas como contemplação direta de certo mal-estar: “[...] de olhos abertos demais. Mais abertos do que qualquer ser gostaria de ter” (Arraes, 2019, p. 59). Tanto que, o ato teoricamente saudável de decidir consultar um psiquiatra e tomar remédios para a sua condição psicológica é visto não como uma solução, mas como um “amansador”: mantém-se a causa do problema, trata-se o sintoma, visto como “desvio” nessa perspectiva que parte de um ideal de normalidade:

comprei os remédios e, pela primeira vez, me lembrei de levar uma garrafa de água comigo enquanto arrastava meus pensamentos pelas calçadas descontínuas do centro da cidade [...]. Falei com César sobre aquela decisão medíocre, típica de quem não sabe de si e não sabe do mundo [...]. Eu não acreditava na eficiência das drogas prescritas, mas ainda assim todos os dias engolia minhas doses recomendadas. [...] Quando algum efeito começou a despontar, a primeira coisa que se tornou dormente foi a minha raiva (Arraes, 2019, p. 60-61).

A escolha por um tratamento meramente medicamentoso não nos parece gratuita. Ora, é próprio a essa lógica da “normalidade” psíquica conceber o corpo como parte mecânica que, por questões de natureza química, eventualmente apresenta uma disfunção, a ser tratada com outros compostos químicos. Assim, perde-se de vista a relevância de resolver as causas, sobretudo quando elas fazem parte de uma estrutura social e econômica adoecedora, pois apenas o sintoma, a fuga à vida comum, normal e produtiva, é que deve ser extirpado. Nesse aspecto, o tratamento com remédios controlados funciona, no interior do conto, como polo oposto à personalidade da personagem central. Afinal, ela busca os remédios quando decide não ser mais ela própria; então, para combater essa personalidade caótica, indecível, era preciso mergulhar de cabeça nas demandas desse Outro cultural e buscar a persona mais previsível e delimitada. Ela adere a um tratamento, em resumo, que pressupõe serem os sujeitos máquinas de carne e sangue que, eventualmente, precisam de reparos para continuar funcionando (isto é, exercendo uma função), da maneira esperada.

Com os sintomas controlados, esse Outro (que, em seu caráter simbólico, fica até reforçado pela ausência de descrição dessas pessoas que orbitam ao redor da personagem) vê suas demandas satisfeitas; mas a personagem, por

sua vez, por não ter dado vazão a seu mal-estar, permanece em silente sofrimento, em comportada melancolia: “Para quem estava ao meu redor imediato, consigo compreender que o sequestro da minha irritação tenha sido algo maravilhoso. Um presente divino” (Arraes, 2019, p. 61). Tanto que, mais adiante, a narradora-personagem afirma: “Com os meses se passando, os remédios se adaptaram ao meu organismo. Com isso quero dizer que não me adaptei aos remédios, mas eles fizeram alguns efeitos esperados [...]. Todo mundo estava notavelmente satisfeito, menos eu” (Arraes, 2019, p. 62).

É a partir dessa perspectiva que podemos dizer que a personagem está sempre além de si mesma e, desse modo, define-se por uma insatisfação constituinte e manifestada no diálogo com o leitor, o que acreditamos ser, mais uma vez, uma importante conexão entre obra de Jarid Arraes e o barroco, já que ambos são caracterizados pela emergência de um sujeito individualista e contraditório. Por isso, uma narrativa que se desdobra formalmente entre o lugar da falta e do abandono, da raiva e da melancolia, parece conversar tão profundamente com aquilo que declara Arnold Hauser (1982, p. 318): “o barroco é incapaz de enunciar seus problemas a não ser sob a forma paradoxal”.

Nessa condição de buscar esse Outro, seu total oposto, que garantiria uma promessa de felicidade, seria inevitável o sentimento, em verdade, de conflito. Afinal, a crença de que uma vida produtiva, com poucos sintomas psicossomáticos e regrada (poderíamos dizer, para resumir: uma vida apolínea) é a resposta universal para o bem-estar humano, desconsidera em absoluto a natureza contingente dos seres. E o choque, nesse contexto, é maior, porque se ela, ao fazer tudo que lhe é necessário a fim de alcançar essa plenitude prometida, ainda assim não a encontrou, talvez fosse o seu destino carregar dentro de si essa tristeza, essa raiva, essas dores: “[...] mas posso dizer que eu sentia saudades de mim. Eu sentia falta da pessoa que eu era quando eu olhava profundamente para a morte e encontrava a certeza do nada” (Arraes, 2019, p. 62). Ela aceita, em sua rebeldia, melhor dizendo, em sua insubmissão, seu eu é composto por essa impossibilidade de se afinar às demandas da realidade social: “Pois o verdadeiro desafio em aceitar e amar os loucos está em enxergá-los amantes da vontade de tudo pegar fogo. E eu sempre fui incendiária” (Arraes, 2019, p. 62).

Ao não encontrar alternativa, que seria a tentativa de conciliar essa subjetividade marginal e rebelde com as demandas da vida social (tentativa, aliás, que é sempre problemática, variando apenas o grau de dificuldade de pessoa a pessoa), aceitando inclusive o caráter “negativo”, quebradiço e mesmo louco (entendendo-se louco como tudo aquilo que foge à pretensa normalidade racional/cartesiana) de seu desejo, a personagem vê como único caminho o de perecer nas chamas de sua própria personalidade: “Eu só quero caminhar. Desviar das pessoas. Queimar até que meus ossos apareçam. Guardar comigo a imagem daquele que tentou de todas as formas permanecer” (Arraes, 2019, p. 63). A única imagem que permanecerá em seu coração é a de César, o namorado/amigo que com ela conviveu até cometer suicídio. Ele permanecerá como metonímia da aceitação que ela nunca encontrou em vida.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

Vivemos em um período em que se torna presente, cada vez mais, no tecido social, a compreensão de que a diversidade de corpos, falares e culturas presente em qualquer país vem também acompanhada de uma diversidade de formas de se ver o mundo. Cada vez mais se está disposto a olhar de maneira séria para essas singulares subjetividades, fraturadas e atravessadas por um colorido de experiências marginais, sempre recusadas em seu suposto particularismo. Com isso, isto é, com a valorização do periférico, com o questionamento do aspecto pejorativo de tudo que é “anormal”, amplia-se o debate a respeito da construção do sujeito na contemporaneidade, em particular, a respeito da especificidade da formação de sujeitos que estão à margem de um discurso hegemônico, identificado com tradicionais e longínquos valores eurocentrados. Assim, questiona-se a validade do termo “universal” – não é o universal apenas um particular que, por razões sociohistóricas e ideológicas, se impõe como regra? As mais diversas insubmissões têm entrado em cena. Como parte dessa mudança, desse “ser-contemporâneo” que não se pretende cópia do tempo, a literatura brasileira traz tal problemática ontológica para o centro de sua escritura. Escritores como Jeferson Tenório, Conceição Evaristo, Itamar Vieira Junior, Luciany Aparecida e, claro, a própria Jarid Arraes, são exemplos de artistas que, cada um à sua maneira, tentam refletir tais questões existenciais das figuras periféricas.

Defendemos, em relação ao conto analisado, “Got a flamin’ heart, can’t get my fill”, que está no âmago de sua forma a representação desse drama subjetivo que é a emersão (ou a tentativa de emersão) de uma personalidade que compartilha com o seu tempo apenas os traços desprezados, negativos e indesejados. No caso em questão, Jarid Arraes focaliza as figuras que se inscrevem no mundo incapazes de acompanhar as demandas de produtividade/normalidade de nosso tempo, elemento que a teorização psicanalítica sobre a estética barroca e a perspectiva também psicanalítica de Lacan podem auxiliar na interpretação. Tal problemática é representada na obra por meio da melancolia e do paradoxo: a melancolia, pois a personagem central percebe-se a si mesma como sujeito faltante, cujas energias vitais e libidinais se perdem, concentradas nesse objeto perdido (nunca de fato compreendido e/ou apreendido); o paradoxo se revela na coexistência de tensões contrárias e nunca harmonizadas no interior de sua subjetividade, em um conflito eterno entre o que se deseja e o que se quer desejar.

O resultado dessa impossibilidade de conciliação, no conto, é precisamente a impossibilidade de viver: ou seja, as condições opressivas e normativas da sociedade relegam toda subjetividade que não se encaixe nas prerrogativas socioeconômicas do capitalismo a um eterno não ser, ou melhor, a um ser que, quando se aceita, vive para destruir-se a si mesmo: o que aqui afirmamos tratar-se de um mal-estar da modernidade e da contemporaneidade. Somam-se a tais demandas aquelas que advêm de certas práticas psiquiátricas que, em sua imparcialidade fria, consideram a inibição dos sintomas e a possibilidade de se seguir uma vida produtiva suficientes para “curar” um paciente, sem levar em consideração que, por vezes, a tristeza e a revolta são, em verda-

de, justas e inevitáveis; sem levar em consideração, ainda, que a centralização dos problemas unicamente no indivíduo, sem pensar nas problemáticas intersubjetivas, quando muito resulta em uma alienação, não em um bem-estar. E é por centralizar todas essas questões muito atuais que consideramos a obra de Jarid Arraes muito contemporânea, no sentido que lhe deu Agamben (2009).

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARRAES, Jarid. Got a flamin' heart, can't get my fill. *In*: Arraes, Jarid. **Redemoinho em dia quente**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução: J. Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BIRMAN, Joel. **Mal-estar na atualidade**: a psicanálise e as novas formas de subjetivação. 14. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.
- BIRMAN, Joel. **Cartografias do avesso**: escrita, ficção e estéticas de subjetivação em psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.
- CHOMSKY, Noam. **Estruturas sintáticas**. Tradução de Gabriel de Ávila Othero e Sérgio de Moura Menuzzi. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.
- FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. Tradução: José Teixeira Coelho Neto. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Tradução: Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982. v. 1.
- KEHL, Maria Rita. **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.
- LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. *In*: Lacan, Jacques. **Escritos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998a.
- LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. Lacan, Jacques. **Escritos**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998b.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. 2. ed. São Paulo: Editora Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- MELLO, Denise Maurano. **Torções**: a psicanálise, o barroco e o Brasil. Curitiba: Editora CRV, 2011.
- ROUANET, Sérgio Paulo. **Riso e a melancolia**: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garrett e Machado de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SÁ REGO, Enylton José de. **O calundu e a panaceia**: Machado de Assis, a sátira meni-peia e a tradição luciânica. São Paulo: Forense Universitária, 1989.
- SARDUY, Severo. O barroco e o neobarroco. *In*: Unesco. **América Latina em sua literatura**. Tradução: Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1979.