

## **Imagem e representação em *O corpo interminável*, de Claudia Lage**

### **Image and representation in *O corpo interminável*, by Claudia Lage**

Barbara Faria Tofoli\*

Nelson Martinelli Filho\*\*

**RESUMO:** O romance *O corpo interminável*, de Claudia Lage, relata a história de Daniel em busca de suas origens e da reconstituição da vida de sua mãe, Julia, desaparecida durante a ditadura militar brasileira. Em meio à narração, o interesse pela imagem se evidencia na busca por fotografias da mãe e na tentativa de conceber uma figura que a represente. Neste artigo, discorreremos sobre a obra partindo de uma análise da representação imagética na narrativa, com foco nas imagens fantasiosas criadas por Daniel a respeito de sua mãe, em diálogo com postulados da psicanálise. Para tanto, recorreremos a retóricos antigos como Aristóteles, Cícero e Quintiliano, e ainda a autores como Adorno, Didi-Huberman, Freud, Lacan e Ricoeur.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ditadura militar brasileira; romance brasileiro contemporâneo; imagem.

**ABSTRACT:** The novel *O corpo interminável*, by Claudia Lage, tells the story of Daniel in search of his origins and the reconstitution of the life of his mother, Julia. In the midst of the narration, the interest in the image is evident in the search for photographs of the mother and in the attempt to conceive a figure that represents her. In this article, we discuss the work starting from an analysis of the imagery representation in the narrative, in dialogue with postulates of psychoanalysis. For that, we turn to ancient rhetoricians such as Aristotle, Cicero and Quintilian, as well as authors such as Adorno, Didi-Huberman, Freud, Lacan and Ricoeur.

**KEYWORDS:** Brazilian military dictatorship; contemporary Brazilian novel; image.

*Melina me pergunta, você disse que escreve para  
desdobrar a imagem em sua mente. (Claudia Lage)*

Nas últimas décadas, o aumento do número de narrativas cujos enredos se ocupam do período da ditadura militar brasileira ou de seus efeitos<sup>1</sup> nos avisa

---

\* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo e bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes). Mestra em Letras (2021) pela Universidade Federal do Espírito Santo. <https://orcid.org/0000-0002-6851-1179>.

\*\* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo. Professor do Instituto Federal do Espírito Santo e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2. <https://orcid.org/0000-0002-6956-5400>.

<sup>1</sup> A título de exemplo, citamos algumas: *Antes do passado*: o silêncio que vem do Araguaia (2012), de Liniane Haag Brum; *K.*: relato de uma busca (2014), de Bernardo Kucinski; *Mulheres*

de uma inquietude muito patente a respeito dos assombros do autoritarismo. Este ora se apresenta ostensivamente, ora passa por uma tentativa de acobertamento, mas sua recorrência demonstra que, em nenhum momento, as instituições, os mecanismos e os princípios autoritários deixaram de existir na sociedade brasileira. Mesmo porque, posteriormente, as atrocidades cometidas durante o período ditatorial, além de suas desastrosas consequências, são narradas na obra *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage, em que se somam ao autoritarismo algumas de suas possíveis faces: a violência de gênero, a tortura física e psicológica, o desaparecimento provocado, o estupro, o assassinato e a orfandade. Essas ocorrências, regulamentadas pelos aparelhos repressores ditatoriais, se revelam da mesma forma ordinárias hoje, quando se avolumam as práticas governamentais violentas à vista de uma suposta soberania patriarcal e nacionalista. Nesta breve análise, dissertaremos sobre *O corpo interminável*, a partir de uma perspectiva voltada principalmente à relevância da representação imagética para as vítimas de violência. Para isso, elencamos alguns escritos antigos anônimos e de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, abordando a importância da visão e a fantasia, além de estudos como os de Adorno (2003), Didi-Huberman (2020), Freud (2010), Lacan (1988) e Ricoeur (2007), os quais contribuem para o entendimento das noções de imagem, memória e representação. A escolha por uma narrativa como a de Claudia Lage, no contexto atual, possibilita destacar sua pertinência literária e, ainda, denunciar os dispositivos coercitivos da ditadura militar que permanecem presentes e atuantes no Brasil.

Vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura (2020), *O corpo interminável* retrata a vida de Daniel em torno do paradeiro de sua mãe, Julia, que foi desaparecida, torturada e assassinada durante a ditadura militar brasileira, e aborda a “solidão desses dois seres, a solidão extrema enquanto eram um só corpo, a absoluta quando se separaram” (LAGE, 2019, p. 36). Em busca da restituição das origens de Daniel, apresentam-se na obra diversas

---

*que mordem* (2015), de Beatriz Leal; *A noite da espera* (2017), de Milton Hatoum; *Depois de tudo tem uma vírgula* (2021), de Elizabeth Cardoso; *Anos de chumbo e outros contos* (2021), de Chico Buarque; além de *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage, escolhida para a escrita deste artigo.

outras histórias também afetadas pela conduta dos militares, como as de seu avô, de sua vizinha, de sua companheira, de seu pai, de sua irmã, além das de outras guerrilheiras cujos caminhos foram comprometidos pelos militares. A tessitura narrativa, em meio a tantos entrecchos, é elaborada de modo dissociativo, como se cada um dos personagens ganhasse voz em algum momento do enredo para instituir seu relato. Essas vozes se confundem e se encontram quase que de modo atemporal, reconstituindo o passado ditatorial e os presentes residuais desse passado.

De acordo com Adorno (2003, p. 55), a posição do narrador se situa num paradoxo: não se pode narrar, embora a forma do romance exija a narração. A permanente ameaça da catástrofe não mais permite a observação contemplativa e imparcial, mas uma reflexão sobre os relatos decorrentes da hostilidade. Seguindo esses pressupostos, a obra de Claudia Lage, enquanto advertência aos perigos do autoritarismo, associa os modos de narrar às configurações sociais daqueles que foram, de diferentes formas, lesados pela ditadura militar brasileira e narram suas experiências. A ausência de um narrador centrado ou, ainda, de distinção evidente entre os responsáveis pela narração faz com que a obra seja formulada através de fragmentos e interrupções, os quais isomorficamente reconstituem as vivências e as decorrências da ditadura, uma vez que representam a impossibilidade mnemônica na própria elaboração formal do romance. Destacamos para esta análise a narração de Daniel, que, impossibilitado de conhecer suas origens, tenta reconstituir o passado da mãe através de fotografias e do próprio imaginário em relação às vivências que ela poderia ter tido e que ele poderia ter tido com ela. Até mesmo o momento de seu nascimento é uma incógnita para ele: “A criança foi arrancada. O breve instante da separação foi também o único encontro. Mas pode não ter sido assim, talvez tenha existido o abraço, o beijo, a procura do seio, o leite, algum tempo de contato entre os dois corpos já amalgamados tanto por dentro” (LAGE, 2019, p. 36). Resta-lhe, então, como ato de resistência frente ao esforço de apagamento do passado ditatorial, *imaginar* o vínculo com sua mãe, sem nunca ser concedida veracidade à sua fantasia. A imagem aparece como elemento de suma importância para o personagem, pois é a partir dela que Daniel tenta recuperar

as violências que acometeram a mãe, o assassinato dela pelos militares e a sua condição de orfandade.

Desde a Antiguidade, a apreciação da imagem e a relevância do olhar são destacadas nas Retóricas e Poéticas clássicas. Aristóteles situa a visão como o sentido mais amado pelo ser humano (ARISTÓTELES, 2002, 1.980a25). O anônimo autor da *Retórica a Herênio* (3.357) destaca a visão como o sentido mais agudo, já que se retém mais facilmente o que é trazido ao espírito a partir do olhar, mesmo que o objeto retido não possa ser visto, mas memorizado por meio de imagens. De maneira similar, Cícero afirma que se fixa mais facilmente na mente aquilo que a alcança através da visão, “de modo que uma representação, uma imagem e uma forma de tal modo marcariam coisas não vistas e afastadas do julgamento da vista, que poderíamos, por assim dizer, guardar pela visão aquilo que mal conseguimos abarcar pelo pensamento” (CÍCERO, 2009, 2.357). Na perspectiva antiga, a imagem é vinculada à memória, mesmo que ela não seja plenamente visualizada, mas elaborada mentalmente como *fantasia*, isto é, o meio pelo qual as coisas ausentes são representadas na imaginação com tanta vividez como se as tivéssemos diante do olhar (QUINTILIANO, 2015, 6.2.29). Mesmo que temporalmente distanciados da obra de Claudia Lage, esses preceitos lhe concernem na medida em que, na narrativa, o aspecto visual é evidenciado pelas imagens, pelas fotografias e pela imaginação fantasiosa de Daniel.

A imagem, visualizada ou fantasiosamente criada, comove e mais facilmente convence seu espectador do que quer que seja. Apesar disso, ou talvez por causa disso, quando se trata de eventos violentos que dizimaram pessoas, como guerras e ditaduras, foi debatida a impossibilidade da representação imagética, já que esta não abarca o acontecimento como um todo.<sup>2</sup> A concepção se pauta na ideia de “impossibilidade da representação da catástrofe” (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 75) e conseqüente condenação da redução do irrepresentável ao discurso. Nada seria capaz de representar os sofrimentos, as aflições e os tormentos ocasionados por eventos como a *Shoah*, que

---

<sup>2</sup> A abolição da imagem foi defendida por Gérard Wajcman e Élisabeth Pagnoux, nos seus respectivos ensaios publicados na revista *Les temps modernes* (2001), em contrariedade à proposta de Didi-Huberman.

testemunhariam o Real, entendido em chave psicanalítica por via do trauma. A solução então seria nada dizer – ou nada imaginar – sobre isso? Em *Imagens apesar de tudo*, Didi-Huberman<sup>3</sup> propõe o contrário. Justamente porque não podemos representar a totalidade do evento devastador é que devemos imaginá-lo, dando forma ao *inimaginável*, apesar da incapacidade de lhe lançar o olhar como deveríamos (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 11).

Walter Benjamin, em suas teses sobre a História, sugere que a imagem do passado perpassa rapidamente e o rastro do que se foi só se deixa fixar “como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1994, p. 224). O instante passado, como um relampejo, aparece fugaz, mas continuamente, e exige uma operação arqueológica, uma busca por seus componentes. Essa imagem momentânea não apresenta a verdade, ela dá notícias do que se passou e se apresenta como possibilidade quando a fala, ou a narração, é prejudicada em decorrência da catástrofe. Em direção semelhante, a perspectiva de Paul Ricoeur sobre o estado de latência das imagens do passado evidencia que um presente qualquer, desde o seu ponto de origem, já é seu próprio passado, isto é, há uma relação de contemporaneidade entre o passado e o presente que ele *foi* (RICOEUR, 2007, p. 442). O *representável* é entendido aqui, portanto, como o *inscrito*, seja no discurso histórico, seja no aparelho psíquico, fundando as estruturas do registro imaginário, no entendimento da psicanálise. É no lastro do que se inscreve e do que não se inscreve no aparelho psíquico que Freud vai organizar a noção de representação, desde a sistematização do funcionamento psíquico em diferentes estratos, apresentada inicialmente em carta a Fliess (conhecida como Carta 52, de 1896), passando pelos diversos trabalhos metapsicológicos, até recorrer à materialidade do Bloco Mágico (1924), brinquedo infantil que serve de modelo para a explanação sobre as operações mnemônicas. À psicanálise, nesse sentido, interessa como os estímulos externos impactam o funcionamento do psiquismo. Se, por um lado,

---

<sup>3</sup> Na obra, o autor fala sobre a representação imagética da *Shoah*. Não é possível estabelecer uma comparação entre esta e a ditadura militar, muito menos indicar qual ocasionou mais sofrimento, mas é possível associar os estudos de Didi-Huberman acerca da representação da *Shoah* à representação da ditadura militar brasileira, uma vez que ambos os eventos seriam irrepresentáveis por inteiro, devido aos ultrajes cometidos pelos nazistas e pelos militares. Didi-Huberman (2020, p. 11) considera a *Shoah* um “imaginável tão pesado” e da mesma forma podemos falar sobre os feitos ditatoriais no Brasil.

os debates em torno da representação da *Shoah* se tensionam sobre as limitações do discurso em dar conta daquilo que é excessivo na escala industrial de extermínio humano, por outro, os modos como o corpo se apropria desses choques também diz respeito à incidência e à continuidade de variadas formas de sofrimento em decorrência da violência de Estado.

Em *O corpo interminável*, a relevância da imagem se destaca através da fotografia ou da elaboração fantasiosa dos personagens. A palavra “imagem” é retomada inúmeras vezes na narrativa. Logo no início do romance, Daniel a repete cinco vezes, quando relata ter se deparado com uma imagem concedida por Melina, sua companheira, durante as leituras que fazem na biblioteca:

*A imagem do corpo nu estirado na cama não sai da minha cabeça. Mesmo exausto, com sono, vejo. Um dos braços caído para fora, os dedos tocando o chão. O outro braço sobre a barriga, como se repousasse. Os olhos abertos. Ninguém pensou em fechar os olhos, ninguém se importou com isso. Deixaram como estava. O olhar tinha essa surpresa, ninguém se importa. Era como se antecipasse tudo que ia acontecer depois, com o seu corpo, com o seu nome. Não me sai da cabeça essa imagem, essa consciência que está ali, palpável como o braço tombado para fora da cama, inútil como o outro braço sobre o abdômen. Andei o dia inteiro, atravessei ruas e sinais, com essa imagem na mente. Quando me deitei à noite, estava tão esgotado que não sentia o meu corpo, era quase uma morte, o meu sentimento. Logo, porém, vi como isso era ridículo. Em segundos, estava de pé, em segundos, jantava. Iria dormir, com certeza. Coloquei a foto na cabeceira. Poderia olhar a imagem novamente a qualquer momento. E fiz isso durante a madrugada, muitas vezes. Por quê? Nada havia me escapado. Eu queria mais detalhes? Os dedos roxos encostando no chão, as manchas sobre a pele, um olho mais aberto do que o outro, o rosto levemente virado, a infiltração na parede, a porta do armário quebrada, a roupa pendurada no cabide, o que eu queria? Já tinha lido muito sobre aquilo, mas não visto, a imagem como um soco, não assim. Depois da leitura, eu costumava escrever alguma coisa. Era uma necessidade, sobre as palavras lidas colocar as minhas, mas nunca imediatamente, meu corpo precisava de um tempo, o tempo necessário para lidar com tudo, o tempo para o tempo agir, só depois, quando as palavras saíam de papel, tomavam outro rumo, eu anotava o que tinha restado. Melina me disse que eu faço o contrário, anoto a partir do esquecimento. Foi ela que me deu a foto, foi ela que disse, Daniel, veja isto. Dias depois, eu peguei a caneta, abri o caderno e nada me veio. Eu não sabia o que escrever (LAGE, 2019, pp. 21-22, destaques nossos.)*

Daniel e Melina costumam ler um mesmo livro na biblioteca com registros da ditadura militar. Ele lê por conta da mãe, que foi guerrilheira, enquanto ela lê porque seus pais “viveram naquela época como se vivessem em

qualquer outra” (LAGE, 2019, p. 23). No trecho destacado, Daniel se depara com a fotografia, possivelmente, de uma vítima da repressão ditatorial. A vividez com que descreve a imagem nos faz visualizar a cena capturada: o corpo anônimo, os olhos abertos, os hematomas. Por mais que o motivo da morte não seja anunciado, há indícios de uma morte violenta e um registro fotográfico que denota desprezo pela vítima. Daniel tem o hábito de escrever anotações quando lê sobre os eventos do regime, não no momento de leitura, e sim a partir do esquecimento, porém considera esses escritos um grande equívoco, pois é como se, por meio deles, transformasse aquelas pessoas “tão vivas dentro de suas lutas, desaparecimentos e mortes” (LAGE, 2019, p. 24) em meras personagens de seus textos, “como se [ele] impusesse a elas, depois de tudo que viveram, algo tão frágil, capaz de desmantelar ao menor sopro, à mínima insistência, uma farsa, uma representação” (LAGE, 2019, p. 24). A fotografia em questão o persegue, no entanto, quando tenta escrever sobre ela, dias depois, não encontra o que dizer. Essa mesma imagem que o acompanha dá indícios de sua perseguição pela imagem da mãe, para quem também não encontra palavras.

Em meio aos diversos escritos de Daniel, encontra-se a asserção “O mundo não é habitável” (LAGE, 2019, p. 35). A sentença – ao mesmo tempo idealizada, já que sugere um mundo que deveria ser receptivo, e pessimista, ao impor a impossibilidade de vida no mundo – provavelmente foi escrita durante uma das leituras na biblioteca, nas quais “a sensação de desamparo era tão forte” (LAGE, 2019, p. 35). Ainda assim, Daniel se incomoda com a frase que encontra: “é um incômodo saber que fui eu que a escrevi, preferia que tivesse sido outra pessoa, uma pessoa sem tanto a imaginar sobre essas impossibilidades, de acolhida e assentamento” (LAGE, 2019, p. 35). Há um reconhecimento do próprio Daniel em relação a essa tarefa imaginativa, que lhe cabe devido ao impedimento de acolhida da própria mãe. Como não possui uma figura materna, resta-lhe *fantasiar* ainda na infância o que acontecera com sua mãe, desaparecida na ditadura, e passa então a ser um “menino que imaginava a morte da mãe de diferentes formas” (LAGE, 2019, p. 25). A ausência de lembranças visuais da mãe faz com que Daniel a rememore pela *fantasia*: “Para recordar é preciso imaginar” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 53).

Na infância, Daniel conhece o rosto de Julia, sua mãe, por uma fotografia dada por seu avô materno, que afirma ser a única imagem dela que restou. Na foto, ela sorri, o que faz com que Daniel pense naquele sorriso e feche os olhos (LAGE, 2019, p. 38) para imaginar o que está além do retrato. Ele busca outras imagens para reconstituir a história da mãe, mas seu avô parece ter escondido quaisquer rastros:

Eu já tinha vasculhado todas as caixas dentro do armário do meu quarto. O armário também tinha sido da minha mãe, como a cama, como as janelas de madeira, que graças ao avô nunca aderiram ao alumínio. *A madeira da parte de dentro do armário tinha raspas, como grandes arranhões. Um dia, percebi numa das fissuras um pedacinho de papel colorido. Era o resto de uma foto, de um adesivo, de uma imagem qualquer.* Eu nunca tinha reparado, a madeira tinha sido raspada para tirar as imagens. Fotos, adesivos, que deviam ser da minha mãe, que ela devia gostar muito, que deve ter colocado dentro do armário para ver sempre que abria a porta, ou na janela, para ficar olhando até dormir. Podia ser foto dela, do meu pai, de amigos, de um ator ou da sua banda preferida. Eu nunca vou saber. Se a madeira não tivesse sido raspada, eu poderia ter visto outra foto da minha mãe, ela estaria sorrindo também, como disse D. Jandira? – ou teria conhecido o rosto do meu pai. Talvez eu seja parecido com ele, talvez eu estranhasse a semelhança, como se visse, num espelho distorcido, os meus traços em outro rosto. Ou não, os traços dele é que estariam em meu rosto, *porque são sempre os filhos que repetem os pais.* Se a madeira não tivesse sido raspada, eu poderia ter conhecido o ator que ela olhava até dormir, teria visto um filme com ele, assistido às cenas pensando, os seus olhos tinham visto as mesmas imagens que os meus. Ou não, os meus é que teriam visto as mesmas imagens que os olhos da minha mãe, *porque são sempre os filhos que veem depois.* E a banda, se a madeira não tivesse sido raspada, eu poderia ter hoje todos os álbuns da sua banda preferida. De repente, até tenho e não sei. De repente, escuto as mesmas músicas que ela escutava. Pode ser. Eu poderia ouvir uma música e dizer, minha mãe gostava dessa música. E poderia ficar ouvindo a música de que ela gostava. *Mas a madeira foi raspada, e eu não posso. A madeira foi raspada, e eu não sei.* (LAGE, 2019, p. 39, destaques nossos.)

As fissuras no armário e os resíduos encontrados simbolizam a própria busca de Daniel pelas suas origens. Assim como a madeira raspada, sua memória foi raspada quando ele foi impossibilitado de criar lembranças da mãe. A perseguição pelo passado de Julia parece ser na verdade uma perseguição pelo próprio passado e por aquilo que há nele como repetição do que havia em seus pais. Ao procurar traços da mãe no quarto que um dia fora dela, Daniel encontra restos de imagens. A descoberta, em vez de lhe trazer respostas sobre o transcorrido, faz com que ele somente seja capaz de imaginar as cenas do



passado. O personagem questiona essa tentativa de reconstituição do passado materno, como se ela representasse “uma imagem literária de uma sofrida e bela esperança” (LAGE, 2019, p. 43), enquanto “até os restos são abandonados, escondidos ou destruídos. Nada sobra. Ninguém” (LAGE, 2019, p. 43). Posteriormente, Daniel tenta apagar os vestígios deixados, uma vez que pensar na mãe era na verdade refletir sobre sua ausência, sobre seu desaparecimento, sobre sua morte:

Se fosse escrever novamente sobre isso, o que não farei, eu contaria que antes de fechar o apartamento do meu avô pela última vez, antes de olhar a sala e os outros cômodos vazios, a pintura velha e ressecada, as paredes com as marcas dos móveis, o chão desgastado de tantos passos, eu, munido de pano e detergente, pano e alvejante, pano e removedor, escova de cerdas finas, escova de cerdas grossas, tirei o restante do adesivo, a maldita cola grudada havia décadas na madeira, arranquei tudo com vigor, com empenho, e, por que não dizer, por que não enfatizar, com raiva, e depois ainda passei óleo de peroba, uma camada, duas, três, muitas, não há nada mais ali. (LAGE, 2019, p. 44.)

O esforço se revela improdutivo, pois quando afirma não falar mais sobre os rastros imagéticos da mãe, acaba por falar deles novamente. Ele se empenha para limpar os adesivos, a cola e os desgastes como se empenha para esquecer os restos maternos, contudo, em vez de um apagamento em relação à mãe, acaba por escrever mais uma vez sobre ela. Em nova busca por vestígios, no quarto do avô, Daniel encontra uma caixa com fotos soltas e um álbum, mas dentro dele só restam retratos da infância e da adolescência da mãe: “Depois de tantas fotos do meu avô, da minha avó e de minha mãe bebê, menina de vestidinho e adolescente com espinhas, eu esperava uma sequência. Uma ordem estabelecida no universo das fotografias familiares, onde não existem hiatos” (LAGE, 2019, p. 40). O álbum ainda está repleto de espaços em branco com rastros de fotografias, indicando que algumas foram desaparecidas: “o álbum tinha as marcas das fotografias, e as fotos soltas não encaixavam com as marcas. Os tamanhos e as bordas eram diferentes. A sequência foi interrompida” (LAGE, 2019, p. 40).

Em outra busca por indícios da mãe na casa do avô, Daniel encontra um livro incompleto com a capa rasgada. Trata-se de uma versão de *Alice*, de Lewis Carroll, que pertencera à sua mãe e possuía grifos, rabiscos, marcações, escritos

e assinatura dela (LAGE, 2019, p. 51). Daniel se reconhece na grafia materna: “O menino teve um estremecimento ao ver a caligrafia circular, firme, tão parecida com a sua. Sim, se olhasse bem, via traços bem próximos” (LAGE, 2019, p. 51). Ele encontra também trechos da narrativa repetidamente copiados por Julia nas margens do livro, o que o leva a se questionar: “Por que ela repetiria a frase já escrita? Por que se repete uma frase, ou qualquer coisa? O que a repetição traz que já não existe na primeira vez?” (LAGE, 2019, p. 51). Na leitura que propomos da obra, a autoidentificação na escrita da mãe, que se marca pelo signo da repetição, é sintomática das operações psíquicas que se organizam em torno da relação fraturada entre ambos. O reconhecimento que decorre do encontro com a escrita ressalta o significante como objeto de investimento libidinal em operação substitutiva ao objeto perdido. A linguagem, nesse sentido, *presentifica* ao mesmo tempo em que sinaliza uma ausência: a presença se sustenta apenas na realidade psíquica. Após uma primeira observação, Daniel esconde o livro e passa a lê-lo disfarçadamente, para que seu avô não perceba. Nessas leituras, tenta encontrar uma imagem de sua mãe:

Mesmo incompleto, há tanto ali. Folheia as páginas, atrás da história de Alice, atrás de quem a leu, uma perseguição de instantes perdidos, uma perseguição fracassada. Quase escuta a voz da mãe, como se ela estivesse ali. Sentada no sofá, lendo. Naquele mesmo sofá. A cabeça inclinada, alguns fios de cabelo caídos sobre o rosto. Alice perde de vista os próprios pés, ela leria. Seria assim, a sua voz ressoaria na casa. A sua voz seria a sua presença. Alice não conhece mais o próprio tamanho, estava escrito à margem da página. A mãe fazia sempre anotações quando Alice encolhe, estica, encolhe, como se importasse muito com isso, de esticar e encolher. (LAGE, 2019, pp. 51-52.)

Enquanto folheia as páginas, Daniel procura a leitura de sua mãe, assim como procura reconstituir a vida dela, mesmo sabendo que a tarefa será sempre falha. O personagem fantasiosamente elabora uma imagem da mãe e a transfere à narrativa através da descrição, a partir da qual se formula quase que uma fotografia de Julia sentada no sofá, com a cabeça inclinada e alguns fios de cabelo no rosto, lendo. A indicação de que Alice não reconhece mais o próprio tamanho, esticando e encolhendo, denota a sensação de deslocamento da mãe, que foi transferida a Daniel. Durante as leituras da obra, ele tem “diante dos olhos essas narrativas, a da personagem e da leitora, assaltado simultaneamente

por ambas e incapaz de lidar com nenhuma (LAGE, 2019, p. 54), de modo que as histórias de Alice e de sua mãe se confundam, sendo ambas enigmáticas. Por mais que o menino tenha tentado encobrir sua descoberta, D. Jandira – vizinha para quem o avô solicitara que queimasse qualquer lembrança de Julia – encontra seu esconderijo e lhe toma o livro de imediato. Daniel tenta impedir, mas na tentativa o livro se destrói: “O livro incompleto se despedaçando na luta entre a senhora e o menino. As folhas amassadas, pisadas no chão” (LAGE, 2019, p. 87). Ainda assim, ele consegue recuperar a obra, que agora está ainda mais incompleta. Já na vida adulta, Daniel não encontra mais entre suas coisas o livro, que estava prestes a se esfarelar. Antes do sumiço, porém, ele fotografou as páginas com medo de que elas se perdessem de vez: “Outro dia, fotografei várias páginas pensando nisso, se ele esfarelasse ao menos teria a *imagem*” (LAGE, 2019, p. 190, grifo nosso). O livro foi se deteriorando e se perdeu, assim como a história de sua mãe: a cada tentativa de reconstrução do passado materno, Daniel se depara mais uma vez com o desconhecido, restando-lhe somente a imaginação. O que se põe em jogo aqui é a seleção, a conservação e a acessibilidade dos traços inscritos, tanto em plano histórico quanto em plano psíquico, como propriedades estatutárias da memória.

Apesar da tentativa do avô de raspar as figuras da madeira e sumir com o livro e as fotos de Julia, a ausência de imagens indica um resíduo, uma remanescência, algo que fica em relação àquilo que foi: “Por mais que se tente apagar, como a madeira raspada – mas nem a madeira raspada extinguiu todo o papel, o resto da imagem. As fotos sumiram, mas as marcas ficaram, há sempre algo que fica” (LAGE, 2019, p. 40). A própria Julia não se reconhece nas fotos nem no sorriso capturado: “Essas moças na foto não sou eu, mas, se não sou eu, onde elas estão, onde estou? Que tipo de lucidez pode afirmar, neste instante, que eu não posso ter sido essa moça sorridente? O que a separa de mim?” (LAGE, 2019, p. 100). O retrato de Julia sorridente e os retratos de sua infância não se comparam aos vestígios das figuras arrancadas ou do livro incompleto, pois a foto “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 1984, p. 13), enquanto os rastros das fotografias e das páginas permitem que Daniel fantasie uma série de imagens vívidas da mãe. Nessa reconstrução da imagem degradada, observamos os modos de

operação da memória individual e da memória coletiva. Freud argumenta em diferentes momentos de sua obra que, em regra, nada se perde no inconsciente, e por isso aproxima o ofício do analista ao do arqueólogo, como em “Construção na análise” (FREUD, 2018), texto de 1937, ou ao de um historiador que caminha por Roma e pode contemplar ao mesmo tempo as edificações atuais e as ruínas da cidade, como propõe em *O mal-estar na civilização* (FREUD, 2011), de 1930. Sinaliza-se, com esse entendimento do aparelho psíquico, a conservação e a incidência do passado no presente.

Embora a materialidade das ruínas evidencie variadas formas de degradação, no aparelho psíquico, nas transcrições entre seus sistemas, ocorrem outros impedimentos de acesso ao traço inscrito primordialmente, como recalques e lembranças encobridoras. Isso indica que a imagem como lembrança reencontrada, reconhecida, na ótica Ricoeur, não se mostra como um *retrato fiel* da realidade, mas sim como resultado de complexas operações a partir daquilo que foi recebido pelos sistemas sensoriais, acolhido no aparelho psíquico, vinculado a conjuntos pulsionais e, posteriormente, *(re)apresentado* à consciência. O fragmento colhido da realidade, portanto, ganha amplitude e investimento psíquico com base no imaginário, estruturado – e frequentemente abalado – na relação do sujeito com a sociedade. É por esse motivo que, partindo de um mesmo fragmento, é possível que imaginemos resultados tão distintos, que vão dizer mais do mundo interno do que do mundo externo daquele que imagina: “Se uma lembrança tão pequena já nos coloca contra a parede, o que dizer do resto, do que se evita lembrar, de tudo de que não tivemos conhecimento, essas lacunas insistentes – quanto maiores, mais capazes de nos contradizer” (LAGE, 2019, p. 41).

Assim como fantasia Julia para tentar escrever, por mais que não encontre palavras, Daniel também imagina aquela foto inicial, dada por Melina, e agora sugere que o corpo morto sobre a cama é de uma mulher:

A imagem é de uma mulher, o corpo nu, o corpo morto de uma mulher. Melina me mostra, os seus dedos não conseguem mais segurar a foto. Há um grande peso, a foto desaba em minhas mãos. Vejo o esforço de Melina em carregá-la até mim. O que ela suportou até aquele instante. Me custa olhar. O efeito é tão diferente dos momentos na biblioteca, como se aquela imagem rasgasse os livros e

me fizesse engolir o papel, as palavras, goela abaixo. Tenho sentido pontadas no estômago, o médico não viu nenhuma novidade em minha dor, disse, é gastrite, nada que um remédio não resolva. Uma substância que anestesia as mucosas, reduz o ácido, uma substância que nos impede de sentir os danos do excesso de acidez, a corrosão que o próprio organismo produz.

Não voltei mais à biblioteca, não abri mais um livro, *todos os meus esforços em escrever têm sido o de desdobrar a imagem presa em minha mente*. (LAGE, 2019, p. 121, destaque nosso.)

A foto novamente o fere, como o *punctum* barthesiano: “*punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere)” (BARTHES, 1984, p. 46, destaque do autor). Ao relatar que o corpo morto é de uma mulher, Daniel o aproxima da rede de significantes que constrói acerca da mãe, cuja imagem é produzida principalmente pela ausência, já que seu avô insiste em manter o apagamento em relação à filha. Outras pessoas poderiam olhar a foto de um corpo morto sem associá-lo a um evento particular, o que não acontece com Daniel. Esse acaso de aproximação o *punge* e faz com que uma fotografia em que Julia não é capturada passe a retratá-la, mesmo que somente em sua mente. Trata-se de um redirecionamento do investimento psíquico na figura da mãe, que passa a ser *representada* pela fotografia, isto é, a imagem, como significante, passa a receber a alta carga de afetos originalmente destinada à mãe por meio de uma substituição objetal: psiquicamente, a fotografia é também um representante da mãe, no sentido de uma *Vorstellungsrepräsentanz* – em que se associa um estímulo endógeno (*Repräsentanz*) a um representante da pulsão (*Vorstellung*). Tal mecanismo parece responder à necessidade de manutenção do investimento de energia psíquica à mãe, mesmo que ela não se apresente fisicamente. Freud, no conhecido “Luto e melancolia”, assevera que o abandono de uma posição libidinal é desprazeroso para o ser humano, ainda que já se anuncie um substituto (FREUD, 2010, p. 173). Esse expediente se assemelha ao entendimento que Lacan dá à noção de sublimação em seu *Seminário 7*, sobre a ética da psicanálise (LACAN, 1988), em que o objeto é elevado à dignidade da Coisa (*das Ding*) – objeto originalmente isolado na experiência do sujeito com o Outro, tornando-se referência para o desejo, ainda que seja inassimilável. *Das Ding* não é a mãe, mas a mãe, nesse caso, passa a ocupar o lugar (interditado)

de *das Ding*. É importante notar que não há um lugar prévio para a Coisa na rede das *Vorstellungsrepräsentanzen*, como argumenta Lacan. Por natureza, esse objeto é um objeto reencontrado, e só passa a ser entendido como perdido posteriormente, como um atraso – *après-coup*, *nachträglich*. Para Lacan (1988, p. 145), a única maneira de saber que o objeto foi perdido é por meio desses reencontros, desses reachados.

Daniel quase nada encontra sobre a mãe, somente restos, os quais se apresentam pela própria constituição fragmentada da narrativa. Esse distanciamento em relação às suas origens faz com que só seja possível imaginar, o que evidentemente não significa esgotar a verdade daquilo que se imagina (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 95). Nesse trabalho do imaginário, a fotografia assinala os múltiplos impedimentos na relação entre Daniel e sua mãe, sejam por recursos psíquicos, sejam por efeitos da violência militar, enquanto a narração se configura como uma tentativa falha de desdobrar as imagens mentais elaboradas sobre seu passado:

*A imagem. Eu li em algum lugar que uma foto, por si, não revela nenhum significado, apenas uma aparência. Todos os esforços de interpretação não passarão de esforços, e a imagem nunca passará de uma imagem. Para ultrapassar a aparência é preciso narrar e a imagem não narra, é preciso existir testemunhos dos acontecimentos e não temos, nossa mente se detém no formato de uma foto assim como nossos olhos, estamos soltos no tempo e presos na aparência. Não podemos narrar.* (LAGE, 2019, p. 105, destaques nossos.)

A impossibilidade de verbalização sobre o paradeiro da própria mãe torna urgente a imagem. Esta, porém, presentifica uma ausência, como representação psíquica, ainda que demarque uma falta – esta falta, lembremos, é estrutural, uma vez que o objeto está previamente perdido, e ao mesmo tempo ideológica, como resultado de violência impetrada por instrumentos estatais. Falar sobre os rastros da ditadura impõe uma posição sobre o hoje: as violências que acometeram Julia, Daniel e os demais personagens de *O corpo interminável*, embora nunca sejam plenamente representadas, permitem que a imaginação fantasie sobre os perigos de um período que foi, mas que ainda é. A associação entre a narração, a imagem e os afetos na obra se configura como uma advertência sobre o cuidado constante que se deve ter em relação aos

regimes autoritários, os quais, como sabemos, sempre reaparecem, amedrontam, encontram adeptos e, como de costume, silenciam.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- ANÔNIMO [CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Trad. Ana Paulo Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. 2. ed. Ensaio introdutório, tradução do texto grego, sumário e comentários de Giovanni Reale. Trad. Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002. Vol. 1, 2 e 3.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas; v. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-232.
- CÍCERO. Do orador. Trad. Adriano Scatolin. In: SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do Orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9, 23. 313f.* 2009. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 148-308.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Editora 34, 2020.
- FREUD, Sigmund. Construções na análise. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 19: Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1939)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 327-344.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 12: Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 170-194.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise (1959-1960)*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LAGE, Claudia. *O corpo interminável*. Rio de Janeiro: Record, 2019.

QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição Oratória*. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain Fraçois et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

[Artigo recebido em 15 de outubro de 2022 e aceito em 23 de janeiro de 2023.]