

O CONTO DE TERROR PSICOLÓGICO: A LÓGICA DO SUPLEMENTO EM POE, GILMAN E AKUTAGAWA

Nils Goran Skare¹

RESUMO: Este artigo busca esclarecer o paradigma do conto de terror psicológico através do estudo de três de seus representantes: Poe, Gilman e Akutagawa. Unem-se dois eixos estruturantes: a partir de uma base lacaniana, desenvolvem-se os conceitos de nó borromeano e sua semiótica; partindo da abordagem de Julia Kristeva, os modos de significação. Localizamos então os significantes fálicos e mestres em um conto de cada autor, traçamos paradigmas conforme os modos de significação, aplicamos a analítica do nó borromeano a esses modos e defendemos que a teoria é o suplemento da narrativa. Feito isso, discutimos brevemente a natureza paradoxal do suplemento, esboçamos características da desconstrução e concluímos.

PALAVRAS-CHAVE: Poe; Gilman; Akutagawa; Terror; Suplemento.

PSYCHOLOGICAL TERROR IN THE SHORT STORY: THE LOGIC OF THE SUPPLEMENT IN POE, GILMAN AND AKUTAGAWA

¹ Discente de C. Sociais e Letras na Universidade Federal do Paraná – UFPR; Editor e Tradutor de obras como as do poeta E. E. Cummings e do dramaturgo August Strindberg. E-mail: nils.skare@gmail.com

ABSTRACT: Current analysis deals with the paradigm of the short story of psychological terror through the study of three of its most important representatives: Poe, Gilman and Akutagawa. Two structural axes are developed, or rather, Lacanian concepts with the development of the notions of the Borromean knot and its semiotics; and Julia Kristeva's approach on the four signifying modalities. The phallic and the master signifiers in the short stories by each author and the paradigms according to the signifying modalities are characterized. The analytics of the Borromean knot are applied to these practices and the concept that theory is the supplement of narrative will be discussed. The paradoxical nature of the supplement will be briefly discussed and certain characteristics of deconstruction will be forwarded.

KEYWORDS: Poe; Gilman; Akutagawa; Terror; Supplement.

INTRODUÇÃO

A história de terror, embora possa ter algumas de suas raízes traçadas até a Antiguidade, é primordialmente um evento do mundo moderno, do qual explicita muitas características. O gênero a que denominamos aqui de “terror psicológico” diz mais respeito ao mundo interior do que exterior, e se baseia menos no medo de um “monstro” do que no medo da própria monstruosidade humana: questões modernas, em suma. De tal forma, propomo-nos a examinar melhor esse paradigma, usando para tanto três contos de três autores diferentes. São: *Berenice*, de Edgar A. Poe, *O Papel de Parede Amarelo*, de Charlotte Gilman, e *Engrenagens* de Akutagawa Ryunosuke.

Vamos pesquisar esses três textos tendo por base alguns conceitos do psicanalista francês Jacques Lacan e da teórica literária Julia Kristeva. De Lacan reteremos os conceitos do nó borromeano, elemento central para a compreensão de sua obra, e aspectos de sua semiótica, principalmente no que diz respeito ao significante-fálico e ao significante-mestre. Com Kristeva examinaremos o que ela chama de quatro práticas de significação:

a narração, a meta-linguagem, a contemplação (ou teoria) e o texto-prática.

Quanto aos três contos, iremos localizar nele os significantes-falicos e mestres. Depois os analisaremos à luz das modalidades de significação e por fim defenderemos que a teoria é o suplemento da narrativa. Debateremos brevemente a questão, recorrendo aos trabalhos de Jacques Derrida e concluiremos retrazendo nossos passos.

2 CONCEITOS PRELIMINARES

2.1 AO REDOR DE JACQUES LACAN

2.1.1 O Nó Borromeano e a Fantasia

Ao mesmo tempo simples em sua estrutura e vertiginosamente complexo em seu desenrolar analítico, o nó borromeano é a topologia através da qual o psicanalista francês Jacques Lacan propõe uma teoria rigorosamente materialista do sujeito: a produtividade da ideia, capaz de abordar um vasto conjunto de áreas do conhecimento, é enorme. O nó é composto por três elos, ou registros, interdependentes, a ponto de um não poder existir sem os outros. Falamos do imaginário, do simbólico e do real. Após estudar a obra de James Joyce, Lacan postulará também o *sinthome*, um elo especial com o propósito de manter a coesão das ordens e assim evitar a psicose. Contudo, por ora nos deteremos nos três primeiros registros.

O imaginário é o domínio da alteridade subjetivamente apreensível, do outro com quem o sujeito consegue se identificar. Esse registro nos remete ao que Lacan denomina de estádio do espelho. De fato, em outros animais,

como o gafanhoto ou a pomba, é necessária a visão de outro espécime – *ou até mesmo da própria imagem refletida* – para mudanças fisiológicas e/ou etológicas (passagem à forma gregária, maturação das gônadas etc). Na criança humana o estádio do espelho comporta dois momentos: primeiramente a alienação do ego; em um segundo instante, o velamento dessa alienação sob a percepção de uma totalidade “superior” do sujeito. A criança se julga “mais completa” do que é ao se ver no espelho, o que é razão para visíveis demonstrações de prazer.

O imaginário é o reino da imagem e da imaginação, da decepção e do engano. As principais ilusões do imaginário são as de totalidade, síntese, autonomia, dualidade e, acima de tudo, similaridade. O imaginário é assim a ordem das aparências superficiais [...] (EVANS, 1996, p. 84)

Nesse jogo de espelhos, de identificações (narcísicas e por vezes violentas) está o outro, com “o” minúsculo. O imaginário é, portanto, o terreno de um enfrentamento, e particularmente da criança com o pai, que Lacan remete à dialética do Mestre e do Escravo da *Fenomenologia do Espírito* de Hegel.

O simbólico, por sua vez, é o espaço do Outro, com “O” maiúsculo. A identificação do imaginário se transforma em reconhecimento no simbólico, reconhecimento sob a Lei. O Outro sócio-simbólico é uma “bateria de significantes” que estrutura a linguagem, o inconsciente, as proibições legais; a identidade subjetiva está sempre enredilhada neste “jogo de palavras”. Lacan introduziu a linguagem como fator central na formação do Inconsciente e na Lei, e cumpre salientar sua incorporação no desenvolvimento infantil. “A criança passa do registro imaginário ao simbólico com a aquisição da linguagem através da interação com Outros.” (COLES, 2008, p. 200)

Em jogo entre as palavras, o desejo – “o desejo do homem é o desejo do Outro.” (LACAN, 2001, p. 292). No terreno do simbólico está esse Outro inapreensível; inidentificável, justamente, apenas reconhecível.

O real, por sua vez, está além da linguagem e, sendo o espaço do trauma, ameaça o indivíduo, ameaça romper o anteparo de fantasia de cada um e precipitar o indivíduo na loucura. O real abisma. “O Real é aquilo que é expulso do sentido (*sense*); é o impensável.” (FORRESTER, 1982, p. 16) Dos três registros, o real beira o impossível, como se fosse sempre um limite: ele não se confunde com a “realidade”.

Um aparte sobre a fantasia: ela é como um escudo que protege o sujeito das “invasões” do real, a fantasia é verdadeiramente necessária, e não um “devaneio”. É a fantasia que permite ao desejo se sustentar: é a cama onde o desejo se deita, por assim dizer. A fantasia “é onde o sujeito pode realizar, sem realizar, a sua doação como objeto ao Outro.” (CARREIRA, 2009, p. 131) Cumpre também relevar, sem desenvolvermos, que a fantasia é u-tópica.

2.1.2 Elementos Da Semiótica Lacaniana

Para o linguista francês Ferdinand de Saussure, figura ineludível na história da linguística moderna e do estruturalismo como um todo, o signo é composto pelo significante e pelo significado, tão “impensavelmente” indissociáveis quanto dois lados de uma folha de papel (SAUSSURE, 2003). Lacan, por sua vez – num movimento não de todo diferente da inversão de Hegel por Marx, poderíamos dizer – postula o significante como o elemento primeiro, produtor do significado.

Assim, os dois primeiros eixos de sua semiótica são os da metáfora e da metonímia.

A metáfora diz respeito às relações chamadas de paradigmáticas, relações *in absentia*, ligadas à repressão do inconsciente. Vale notar que para Lacan somente a metáfora gera um novo significado. A metonímia, por sua vez, remete às relações sintagmáticas, relações ditas *in praesentia*, ligadas ao movimento do desejo.

A referência da metáfora é ao tesouro da língua, e a da metonímia é ao contexto da mensagem. [...] Os jogos de significante vão produzir os efeitos de significado, e a função poética, expressa principalmente na substituição de um significante por outro na metáfora, é que irá apontar para o lugar do sujeito. (RUDGE, 1998, p. 106)

Há dois significantes especiais que precisam receber comentários um pouco mais detalhados. Referimo-nos ao significante-fálico e ao significante-mestre.

O falo (que, na obra de Freud ainda pode ser confundido com o pênis, mas que em Lacan torna-se um significante) diz respeito à tríade criança/mãe/objeto-desejado. Quando a criança é pequena, a mãe é o Outro para o infante. Mas a criança logo passa a perceber que “algo falta” para esse Outro, isto é, ela deseja algo. Esse algo que a mãe deseja geralmente é o pai, de modos que a criança acredita que ele possui o significante fálico. “O significante fálico encarna uma falta, [...] e assume a aparência de ser o ‘um’ significante que iria representar [...] ‘por inteiro’ o sujeito.” (FELDSTEIN, 1997, p. 181) Diremos que o significante-fálico (representado pela letra φ) é imbuído dessa “autoridade” na medida em que corresponde a um significante cuja posse é desejada.

Por fim, é preciso tratar do significante-mestre. Toda ordem sócio-simbólica é “incompleta”, no sentido de que existe uma “falta” que a torna “perfeita”. Esse significante é sempre um elemento *real*, ele é um pedaço de *nonsense* materializado. É um significante sem significado. “Um

significante mestre é qualquer significante no qual um sujeito investiu sua identidade [...]” (BRACHER, 1997, p. 111) Ele representa um sujeito para outro significante e é formalizado com o matema $S(\mathbb{A})$.

Tendo abordado aqui o nó borromeano e a semiótica de Lacan, buscaremos mais alguns conceitos na obra da teórica francesa Julia Kristeva.

2.2 AO REDOR DE JULIA KRISTEVA

Jacques Lacan localiza quatro tipos de discurso em nossa sociedade: o discurso da histórica, o discurso do mestre, o discurso do universitário e o discurso do analista (LACAN, 2001). De maneira análoga, Kristeva distingue quatro práticas significantes às quais ela denomina: *narração*, *meta-linguagem*, *contemplação* e *texto-prática*. Uma prática significativa é “um processo que transforma a psique” (BOVÉ, 2006, p. 4), na medida em que o sujeito é simbólico/semiótico. São atividades significantes que existem dentro de espaços sociais e, assim, são mais ou menos codificados de acordo com os diferentes modos de produção desses espaços. Abordaremos mais detidamente cada prática de significação.

2.2.1 Narração

Na *narração* prevalece a estrutura dicotômica, terreno das “díades não-disjuntivas” como coloca a teórica francesa, ainda que estejam dentro de um molde rígido. Aí os dois “termos” são distintos, opostos e diferenciados.

O *continuum corpóreo e ecológico* que atravessa o núcleo pulsional [da narração] assim articulado, é uma estrutura dicotômica; a descontinuidade material é reduzida a correlações de oposições [alto-baixo, bom-mau, dentro-fora] que desenham a geografia, a temporalidade, a intriga, etc. (KRISTEVA, 1974, p. 86)

As estruturas propriamente linguísticas dentro da narração permanecem, como diz a autora, “normativas”, obedecendo a uma gramaticalidade. Dos relatos míticos ao jornalismo, passando pelo romance e o conto, todas essas formas obedecem a essa prática significante; as diferenças entre os gêneros apenas apontam para matrizes de enunciação diferentes de sentido. A narração é associada com situações em que relações de parentesco dominam a vida social como um todo, diz respeito à vida psíquica de indivíduos que se identificam “em termos de coordenadas familiares.” (CUTROFELLO, 2005, p.171). É uma prática de significação que interessa à psicanálise, salientado-se a estrutura do Édipo.

O “destinatário” da narração é alguém chamado a se reconhecer nos vários “eus” da narração, “destinatário” esse suposto por esse ponto axial. Diremos em termos lacanianos, sem nos aprofundar, que uma narrativa é uma simbolização do Real.

2.2.2 Meta-Linguagem

Na *meta-língua* a díade pulsional é reduzida à positividade. Sua matriz de enunciação, seu “ponto axial” é o sujeito cartesiano, que apóia suas construções sujeito-predicado e silogísticas sobre o signo e seu sistema.

Esse “sujeito” (não só no sentido de “sujeito cognoscente”, mas também de “assujeitado”) é localizável em função das regras simbólico-lógicas do sistema. Ele é sempre um “anônimo”. E o destinatário da mensagem da meta-língua é um outro “se” como o “se” (ou “nós”) que escreve “impessoalmente”.

Este é o terreno da metafísica, de uma hierarquia que abarca as zonas familiares.

2.2.3 Contemplação

A *contemplação* (ou “teoria”) é a prática de significação que une as díades, mas sem sintetizá-las. Para Kristeva, tanto a filosofia, a religião quanto a desconstrução estariam situadas nessa modalidade. Ela é típica de enclaves dentro de sociedades hierárquicas, um discurso obsessivo/obcecado de um sujeito. Essa prática de significação existe propriamente dentro dos Aparelhos Ideológicos de Estado (dos quais o teórico é Althusser).

2.2.4 O Texto

O *texto* traz um ritmo pulsional que atravessa o sujeito, alternando as díades: a descontinuidade material aqui é “quântica”, como diz a autora francesa. Relacionado a uma formação hierarquicamente flutuante, esse ritmo pulsional alternado e imperioso envolve unidades de produção que englobam e subsumem as famílias, subordinando-as às regras do grupo, porém sem passar pelas regras da reprodução do clã.

Isso a que nós chamamos *texto* difere radicalmente do símile contemplativo: o *binômio pulsional* é composto de dois termos opostos que ressurgem em alternância, num ritmo sem clausura. Predominância do negativo, da agressividade, da anialidade, da morte, mas que atravessa toda tese suscetível de lhe dar sentido, passando além e veiculando a positividade em seu percurso. [...] A negatividade não se reifica como falta ou real impossível: ela é reintroduzida em cada real já colocado para o expor para os outros [...]. (KRISTEVA, 1974, p. 94)

Essa prática significativa não exclui a narração, a meta-língua e/ou a contemplação, mas sem parar neles, excede, vai além, transforma-os. Nas estruturas linguísticas as mudanças rítmicas, lexicais e/ou sintáticas fazem oscilar as cadeias significantes. O “sujeito” e o “destinatário” dessa

significação são especiais.

Essa prática do processo não tem destinatário; ela não tem sujeito, que pudesse ser divisado, que poderia lhe compreender. Essa prática não se endereça, ela traz tudo que faz parte do mesmo espaço prático: ‘unidades’ humanas em processo. Feitas por um que é todos, essa prática não reclama por todos que seriam Um, não provoca o ‘devir-sujeito’ das massas; ela os inclui numa potência de transformação, de subversão. (KRISTEVA, 1974, p. 96)

A operação essencial que, nesse modo de enunciação, domina o espaço do sujeito em processo é, para Julia Kristeva, uma operação de *junção de territórios*, movimento em três partes. Primeiramente, trata-se de combinação: inclusão, destacamento, encaixe de “partes” numa “totalidade” – de palavras, formas, sons, cores etc., *desde que investidas pela pulsão e somente isso*. Em segundo lugar, essas partes tornam-se significantes de sujeitos, ideologias, experiências etc. E em terceiro lugar, essa representação é “explodida”. Isso porque a carga pulsional que lhe é inerente modifica a representação e a linguagem. Diremos em termos lacanianos, como tampouco nos aprofundamos ao falarmos da narração, que um texto é um reflexo real do Real.

Tendo abordado esses conceitos preliminares a partir da obra de Jacques Lacan e de Julia Kristeva, podemos nos aproximar de nossos contos.

3 POE, GILMAN, AKUTAGAWA

Edgar Allan Poe (1809 – 1849) é um dos nomes inescapáveis da literatura de terror, tendo ajudado a consolidar a modalidade, bem como o gênero de detetive e afigurando-se como representante de uma legítima literatura norte-americana com características próprias. Baudelaire, que lhe traduziu *O Corvo* e outros poemas, compara-o a escritores como Hoffmann

e Balzac (BAUDELAIRE, 1990). O conto *Berénice*, de Poe, que reunimos aqui como exemplar do terror psicológico, é a história contada por um aristocrata que desenvolve monomania e que pretende se casar com sua prima, Berénice, que, por sua vez, desenvolveu epilepsia. Sua prima morre – ou crê-se que ela morre –, e o narrador, incôscio, viola seu túmulo e lhe arranca os dentes, pelos quais desenvolvera uma fixação patológica; o conto se encerra com um dos criados encontrando o narrador e contando-lhe que sua noiva não estivera morta de fato.

Charlotte Perkins Gilman (1860 – 1935) foi escritora e militante por reformas sociais americana, e uma feminista em plena virada do século XIX-XX. Sua obra mais conhecida é o conto *O Papel de Parede Amarelo*, um relato em primeira pessoa de uma mulher cujo marido, médico, aluga uma casa de veraneio para que ela se recupere de uma depressão pós-parto, mantendo-a confinada num quarto com o papel de parede do título. Aos poucos a narradora passa a alucinar com seu ambiente, e é tragada pela psicose. A obra contém, além de uma crítica feminista, um libelo contra a inumanidade do tratamento psiquiátrico da época.

Akutagawa Ryunosuke (1892 – 1927) é tido como o pai do conto japonês moderno e um autor ao mesmo tempo popular e elogiado pela crítica. Sua obra mais conhecida é provavelmente o conto *Rashomon*, levado às telas do cinema por Akira Kurosawa. São várias as alegações críticas de esquizofrenia e demência em sua obra. Este *Engrenagens* (1927) foi escrito no mesmo ano em que o autor se suicidou, aos 35 anos. O personagem do conto é o próprio Akutagawa, que narra uma viagem, estada em hotel e retorno para casa: nesse movimento, são várias as coincidências nefastas, paranóias e sofrimentos psíquicos do autor/personagem, reminescente do diário *Inferno* de August Strindberg.

Nosso primeiro procedimento será o de localizar o significante-fálico e

o significante mestre de cada uma das histórias.

	Edgar A. Poe	Charlotte Gilman	Akutagawa
<i>Significante fálico - φ</i>	Berenice	Papel de parede	Múltiplos
<i>Significante-mestre - $S(A)$</i>	Dentes	Mulher	A letra

Em *Berenice*, a personagem-título é o significante que coloca em movimento o desejo do narrador e organiza a partir dessa posição a economia textual/libidinal do conto. O narrador exclama sobre sua beleza: “vívida é sua imagem perante mim agora [...] Oh! Maravilhosa, fantástica beleza!” (POE, 1990, p. 9) Berenice estrutura o fluxo desejante no texto. Ao mesmo tempo os seus dentes são o significante-mestre, sua visão, ao contrário, é traumática para o narrador: “Quisera Deus que eu jamais os tivesse contemplado, ou que fazendo-o, tivesse morrido!” (POE, 1990, p. 12). É a irrupção do pedaço do Real, que, por sua vez, esgarça a trama e ameaça romper a história – como de fato o faz ao final, quando os dentes arrancados se esparramam pelo chão claramente *sem* que a palavra “dente” seja mencionada.

Ler o conto é *como* “ler” alegoricamente o corpo profanado de Berenice.

Em *O Papel de Parede Amarelo*, o significante-fálico é o papel de parede no quarto da mulher em processo de alienação. O papel de parede repete sua presença na história (a repetição é uma das características do significante-fálico), desperta e sustenta o processo de enlouquecimento. Ele é paradoxal, transgride o pensamento. “Estou realmente gostando do quarto apesar do papel de parede. Talvez *por causa* do papel de parede.” (GILMAN, 1981, p. 10) Aos poucos ele vai se *desvelando*, e a contemplação do significante-fálico “em si” leva à loucura traumatizante do significante-mestre: a narradora passa a acreditar que há uma mulher por trás do papel,

mulher que sai e anda pela casa. A partir desse significante está instaurada a demência da narradora, e é digno de nota que a escolha de uma mulher para ser a “alucinação do Real” por parte de Gilman confere uma possível leitura feminista – quem está por trás é a “Mulher” (com “M” maiúsculo), o signo-mulher daquilo que a sociedade acredita que é uma mulher.

Ler o conto é *como* “ler” alegoricamente a prisão da mulher atrás de seu “papel”.

Em *Engrenagens*, não há somente um único significante-fálico, mas uma multiplicidade deles. Assim, por exemplo, o narrador/autor ouve a história de um fantasma que usava capa de chuva; mais tarde vê um homem com capa de chuva, seu cunhado se suicida usando uma capa etc. Ou então a palavra “airplane”, que surge na marca de um cigarro, coincidentemente um avião sobrevoa, surge numa conversa etc. A rede de significantes é tramada de modo que parece haver um “destino” oculto, um Outro do Outro paranóide e maligno que regeira aquele mundo, torturando o protagonista. Ao mesmo tempo dizemos que o significante-mestre é a letra. A letra é a materialidade do discurso, é a base material da linguagem. O “pedaço do Real” de *Engrenagens* é sua própria escritura. Que Akutagawa escreva seu texto (pois este conto é inquestionavelmente um *texto* no sentido kristeviano) é “em si” o real de seu contexto.

Ler o conto é ler a alienação psíquica de seu autor.

Comentamos o caráter de *texto* do conto de Akutagawa. Podemos agora retomar nossos três contos analisando-os à luz das categorias das práticas significantes .

	Edgar A. Poe	Charlotte Gilman	Akutagawa
<i>Narração</i>	Túr-bido	Acorren-tado	Espect-ral
<i>Meta-linguagem</i>	Ressa-bido	Revol-tado	Supernatu-ral
<i>Contemplação</i>	Mór-bido	Equidis-tado	Tempo-ral
<i>Texto</i>	Rá-bido	Adoen-tado	Lite-ral

O “jogo” com as palavras aqui é justificado pela suspensão do simbólico, o reino dos significantes, que cada um desses três autores e também o autor deste artigo realiza: o lúdico é, também ele, um jogo textual no tabuleiro do simbólico. Isto é, há uma *paradigma literal* que percorre as práticas significantes desses textos (por isso a divisão que não obedece necessariamente à silábica). Desenvolvamos.

Em *Berenice*, o modo de narrar o conto é propriamente *túr-bido* – “que perturba; perturbado; escuro; nublado; turvo” (LUFT, 1997) – há sempre uma imprecisão, a sombra de uma ambiguidade que só culmina na percepção final da tragédia. O processo da meta-linguagem por sua vez é *ressa-bido* – “erudito” (LUFT, 1997) – na descrição que o autor faz de sua ciência, citando nomes de filósofos, poetas e versos em latim e francês. O modo de contemplar do texto é *mór-bido*: o personagem se perde em devaneios monomaniacos a partir de pequenas coisas, e já principia o conto com sua filosofia de que o sofrimento é o lote humano. Quanto ao *texto*, ele é *rá-bido*, repleto de raiva e provocando medo, horror: a imagem que por fim se forma da leitura do texto é essa – o cadáver profanado, o texto profanado, um texto rábido.

Em *Papel de Parede Amarelo*, a narração está *acorren-tada*, tudo que se sucede precisa passar pelo crivo do marido da narradora, tudo na história está preso a algum constrangimento, um impossibilidade/impotência: de fato, a narração poderia ser resumida a “uma escrava que enlouquece”.

A meta-linguagem é *revol-tada*, a protagonista não quer ser resumida, subsumida a um ponto num sistema (machista, patriarcal, condescendente), ou, melhor dizendo, é por essa “rendição” que surge a alegoria de uma pulsão libertadora. Sua contemplação diz respeito a uma teoria que seria *equidis-tada*, é a utopia de uma igualdade entre os gêneros para uma mulher escravizada pela hierarquia masculina. A prática do texto é *adoen-tada*, entendendo-se que as pulsões que lhe atravessam apontam para uma doença da ordem sóciosimbólica e não meramente da protagonista.

Em *Engrenagens*, a narração é *espect-ral*, ela diz de aparições incorpóreas e de obsessões. A meta-linguagem é *supernatu-ral*, a “ciência” é questionada, as explicações racionais são o tempo todo minadas pela dança paranóica dos significantes, de coincidências e sincronicidades que não seriam “naturais”. Já a contemplação é *tempo-ral*: a teoria a qual o narrador subscreve é, em tese, completamente materialista. O autor/narrador se recorda de ter escrito numa revista: “Não tenho consciência artística; não tenho qualquer consciência. Tenho apenas nervos.” (AKUTAGAWA, 2007, p. 200) Essa tensão entre a narração e a contemplação gera possibilidades ambíguas na leitura da história. Quanto ao texto, Akutagawa é *lite-ral*, isto é, seu texto não “representa” as pulsões que o atravessam, nem tampouco o texto existe por qualquer outra razão que não ele próprio. Poderíamos dizer: o texto de Akutagawa é.

Retomando a segunda tabela, substituímos as entradas por categorias borromeanas.

	Edgar A. Poe	Charlotte Gilman	Akutagawa
<i>Narração</i>	Simbólico	Simbólico	Simbólico
<i>Meta-linguagem</i>	Imaginário	Imaginário	Imaginário
<i>Contemplação</i>	Simbólico	Simbólico	Simbólico
<i>Texto</i>	Real	Real	Real

Diremos que os contos de Edgar A. Poe, Charlotte Gilman e Akutagawa

Ryunosuke compartilham um mesmo paradigma, ajudando a delinear, sem generalizarmos, uma conceituação do gênero do terror psicológico. É um modelo onde a narração é simbólica bem como sua teoria, onde sua meta-linguagem é imaginária e seu texto é real.

Dissemos (em 1.2.2) que, em termos lacanianos, uma narrativa é uma predicação simbólica do Real, e também (em 1.2.4) que um texto é um reflexo real do Real. Já abordamos extensivamente a ideologia (entenda-se: a meta-linguagem) como uma predicação imaginária do Real, o que não será necessário desenvolver aqui. Queremos, portanto, abordar a prática de significação da contemplação, da teoria.

Podemos agora formular nossa tese neste artigo: *a teoria é o suplemento da narrativa.*

4 DISCUSSÃO

Usamos a palavra “suplemento” e recorremos à produtiva discussão ao redor do termo (será preciso não falar em “conceito”, o suplemento não se deixa resumir assim) feita pelo filósofo francês Jacques Derrida (1930 – 2004), nome fundador da desconstrução.

O suplemento significa tanto uma adição quanto uma substituição. “Ao invés de opor ‘A’ a ‘B’ (...) a suplementaridade faz com que ‘B’ seja acrescentada a ‘A’ e substituída por ele.” (ATKINS, 1985, p. 22) Assim, “A” e “B” não são nem opostos nem equivalentes um ao outro nem “a si mesmos”. Quanto a essa “espectralidade”, esse rastejar invisível do suplemento, Derrida tece este comentário:

É a estranha essência do suplemento a de não ter uma essência; pode não ter sempre acontecido. Além disso, literalmente, nunca aconteceu: está sempre presente, aqui e agora. Como se fosse, não seria o que é, um suplemento [...] Menos do que nada e ainda assim, a julgar pelos seus

efeitos, muito mais do que nada. O suplemento não é nem uma presença nem uma ausência. Nenhuma ontologia pode pensar sua operação. (DERRIDA, apud ROYLE, 2003, p. 50)

Uma consequência da suplementaridade (que nunca é anulada) é que não há um “fora do texto”. Um significado que seria “transcendental” nunca está fora de um sistema de diferenças.

Derrida elabora seu termo “suplemento” a partir de seu estudo *Da Gramatologia*, onde aborda textos de Rousseau. Derrida considera que o signo é sempre diferente de si mesmo. O movimento do suplemento, assim, é gerado pela ausência de um “centro”, de um “transcendente”. A esse vazio caberá um signo (temporariamente, fragilmente). Ele aí estará, mas não será.

As noções de identidade e das dicotomias tradicionais (bem/mal, mente/corpo, masculino/feminino) não resistem a essa suplementaridade e seus rastros estremeceadores. Podemos adiantar (sem esboçar nenhum ponto final) algumas características da desconstrução.

Em primeiro lugar: nenhum autor domina na totalidade o significado do seu texto, não há interesse então em buscar a “intenção autoral”. E nem tampouco os leitores dominam completamente suas leituras. Assim, podemos estipular a desconstrução uma espécie de “leitura crítica” que faça justiça a isso, que *produza* efeitos dessa estranha lógica.

Em segundo lugar: também uma tradução não é secundária, mas uma condição do original. O trabalho poético (no sentido de “poiésis”, fazer, realizar) da tradução é também um suplemento.

Em terceiro lugar: o “suplemento” também está nos posfácios, introduções, anexos, em todas essas construções textuais.

Em quarto lugar: o movimento de identificação é necessariamente infinito. No imaginário, o suplementar.

Em quinto lugar: também a meta-linguagem pode ser pensada em

termos de suplemento. Mesmo uma crítica tradicional literária, que inclui um texto primário (um poema, por exemplo) e um texto secundário (a crítica) opera segundo uma lógica de complementaridade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo abordamos três contos de terror psicológico de três autores distintos: Edgar A. Poe, Charlotte Gilman e Akutagawa Ryunosuke. Para tanto utilizamos conceitos de uma matriz devedora de Jacques Lacan e Julia Kristeva.

Vimos, numa primeira instância, o nó borromeano: o imaginário, o espaço do outro ainda subjetivamente apreensível; o simbólico, o espaço do Outro, da linguagem e do inconsciente; e o real, o inefável e espaço do traumático. Vimos igualmente o significante-fálico, substituto do significante que a criança acredita que a mãe deseja, e o significante-mestre, um pedaço do real, um significante sem significado.

Abordamos depois a matriz de Kristeva, onde vimos os quatro modos de significação segundo ela: a narrativa, onde as díades pulsionais funcionam dicotomicamente; a meta-linguagem, onde somente a positividade das díades é mantida; a contemplação ou teoria, onde as díades são unidas mas sem síntese; e, por fim, o texto-prática, modalidade de significação que subsume e releva as outras, onde as díades pulsionais se alternam ritmicamente, espaço da poesia por excelência.

No nosso estudo dos três contos localizamos o significante-fálico e o significante-mestre. Em *Berenice*: a personagem-título e os dentes; em *O Papel de Parede Amarelo*, o papel de parede e a mulher alucinada; em *Engrenagens*, múltiplos significantes-fálicos e, por significante-mestre, a letra. Feito isso, elaboramos uma matriz com as quatro práticas de significação

de Kristeva em cada conto, e o descrevemos conforme essa divisão. Por fim retornamos a essa segunda matriz agora à luz do nó borromeano e vimos que nos três contos há o mesmo paradigma. Por fim, postulamos que a teoria é suplemento da narrativa.

Em nossa discussão abordamos algumas das características do suplemento, tomando emprestadas algumas considerações do filósofo francês Jacques Derrida. Para Derrida a suplementaridade envolve uma não equivalência entre dois significantes e tampouco uma identidade deles consigo próprios Assim, não há um significante transcendental num “centro”, já que todo significante precisa estar num sistema de diferenças. Esboçamos alguns pontos a serem desenvolvidos em estudos posteriores da desconstrução e concluímos retrazendo nossos passos.

REFERÊNCIAS

AKUTAGAWA, Ryûnosuke. **Mandarins**. Nova York: Archipelago Books, 2007.

ATKINS, George Douglas. **Reading deconstruction, deconstructive reading**. Lexington: University of Kentucky Press, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. **Sur Edgar Poe**. Paris: Editions Complexe, 1990.

BRACHER, Mark. On the Psychological and Social Functions of Language: Lacan's Theory of the Four Discourses. In: BRACHER, Mark (Ed.). **Lacanian Theory of Discourse: Subject, Structure, and Society**. Nova York: NYU Press, 1997. p. 107-128.

BOVÉ, Carol M.. **Language and politics in Julia Kristeva: literature, art, therapy**. Nova York: SUNY Press, 2006.

CARREIRA, Alessandra F. Sobre a Fantasia nos Quatro Discursos.

Revista Cesumar – Ciências Sociais e Aplicadas, Maringá, v. 14, n. 1, p. 125-135, 2009.

COLES, Roberta L.. Others in the Making of Selves. In: DENZIN, Norma K.. **Studies in Symbolic Interaction**. Londres: Emerald Group Publishing, 2008. p. 197-226.

CUTROFELLO, Andrew. **Continental philosophy: a contemporary introduction**. Londres: Routledge, 2005.

EVANS, Dylan. **An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis**. Nova York: Routledge, 1996.

FELDSTEIN, Richard. O Olhar Fálco do País das Maravilhas. In: FELDSTEIN, Richard et al.. (Org.). **Para Ler o Seminário XI de Lacan**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 164-190.

FORRESTER, Mary G.. **Moral Language**. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1982.

GILMAN, Charlotte P. **The Yellow Wallpaper**. Charleston: Forgotten Books, 1981.

KRISTEVA, Julia. **La révolution du langage poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1974.

RUDGE, Ana Maria. **Pulsão e linguagem: esboço de uma concepção psicanalítica do ato**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editor, 1998.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo, SP: Editora Cultrix, 2003.

Recebido em: 16 Março 2010

Aceito em: 12 Agosto 2011