EM NOME DO PAI: O FUNCIONAMENTO PERVERSO DO HERÓI EM "OS NOVE DÉCIMOS", DE ARTURO GOUVEIA

IN THE NAME OF THE FATHER: THE PERVERSE FUNCTIONING OF THE HERO IN "OS NOVE DÉCIMOS", BY ARTURO GOUVEIA

EN EL NOMBRE DEL PADRE: EL FUNCIONAMIENTO PERVERSO DEL HÉROE EN "OS NOVE DÉCIMOS", DE ARTURO GOUVEIA

Frederico de Lima Silva[1]
Hermano de França Rodrigues[2]

RESUMO
Em se tratando do herói moderno, o conflito que o molda, sob uma perspectiva moderna, reside menos nas relações com o divino e mais na interação entre as subjetividades individuais e coletivas, e o cenário urbano, palco desse mal-estar, concentra as adversidades decorrentes da falha da civilização em concretizar suas promessas de equidade e segurança. No conto "Os nove décimos", Arturo Gouveia (1998) desenvolve uma narrativa que ilustra como o herói contemporâneo, enfraquecido pela falha das estruturas de bem-estar social, recorre à violência extrema para alcançar a justiça. Mediante uma análise que se esteia na ótica psicanalítica, bem como nos estudos relacionados à figura do herói, este trabalho objetiva analisar a manifestação perversa do herói nesse conto, demonstrando como esse personagem moderno transita na tênue fronteira entre heroísmo e vilania.
PALAVRAS-CHAVE: herói; Arturo Gouveia; literatura; psicanálise; perversão.

ABSTRACT
Regarding the modern hero, the conflict that shapes him, from a modern perspective, lies less in his relationships with the divine and more in the interaction between individual and collective subjectivities. The urban setting, the stage for this malaise, concentrates the adversities arising from civilization's failure to fulfill its promises of equity and security. In the short story "Os nove décimos" (The nine tenths), Arturo Gouveia (1998) develops a narrative that illustrates how the contemporary hero, weakened by the failure of social welfare structures, resorts to extreme violence to achieve justice. Through an analysis based on the psychoanalytic perspective, as well as studies related to the figure of the hero, this work aims to analyze the perverse manifestation of the hero in this short story, demonstrating how this modern character navigates the tenuous boundary between heroism and villainy.
KEYWORDS: hero; Arturo Gouveia; literature; psychoanalysis; perversion.

RESUMEN
En lo que respecta al héroe moderno, el conflicto que lo configura, desde una perspectiva moderna, reside menos en las relaciones con lo divino y más en la interacción entre las subjetividades individuales y colectivas. El entorno urbano, escenario de este malestar, concentra las adversidades derivadas del fracaso de la civilización en cumplir sus promesas de equidad y seguridad. En el cuento "Os nove décimos" (Los nueve décimos), Arturo Gouveia (1998) desarrolla una narrativa que ilustra cómo el héroe contemporáneo, debilitado por el fracaso de las estructuras de bienestar social, recurre a la violencia extrema para alcanzar la justicia. A través de un análisis basado en la investigación psicoanalítica, así como en estudios relacionados con la figura heroica, este trabajo busca analizar la manifestación perversa del héroe en este cuento, demostrando cómo este personaje moderno se mueve en la delgada línea entre el heroísmo y la villanía.
PALABRAS CLAVE: héroe; Arturo Gouveia; literatura; psicoanálisis; perversión.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Embora dono de uma produção ficcional expressiva em volume, plasticidade estilística

[1] Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-0603-7635.
[2] Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1249-2543.

e qualidade estética, o escritor, antologista e crítico Arturo Gouveia de Araújo figura entre os autores paraibanos de sua geração com menor fortuna crítica. Essa lacuna receptiva parece decorrer não de uma fragilidade estética de sua obra, a qual goza de pareceres favoráveis, embora escassos, mas sim da complexidade hermenêutica que sua produção impõe. A densidade metalinguística de sua escrita exige do leitor um expressivo repertório de leituras preliminares. Ademais, o realismo visceral e o tom cáustico de seus enredos estabelecem uma ruptura com as convenções contemporâneas de seus pares paraibanos e nacionais, o que demanda um esforço analítico diferenciado por parte dos investigadores da literatura. Esse distanciamento estético justifica, em larga medida, a recepção restritiva de sua obra, convergindo para o argumento de Kunz e Botton (2018, p. 42) acerca da reação de parcela considerável da crítica diante de estéticas da violência extrema:

> Parte da literatura brasileira contemporânea, compreendida como espaço de luta no campo artístico nacional, revela uma realidade cruel e de difícil digestão. [...] A literatura que aborda o espaço urbano violento no Brasil é foco, não raro, de censura por parte da crítica especializada. A representação da violência seria, assim, o arauto do desalento e da falta de criticidade, pois não contemplaria uma discussão aprofundada desse aspecto da realidade nacional. Talvez também se possa afirmar que, para alguns estudiosos, essa temática – da violência, do bandido – não seja digna de figurar nas páginas da boa literatura.

A esse impasse soma-se o fato de que na ficção do autor paraibano, conforme postula Andrade (2010, p. 19), o real da experiência cotidiana não é exibido "segundo nossas representações imediatas dele, mas em sua verdade efetiva". De acordo com o crítico, seus contos estruturam uma "rede de inteligibilidade através da qual captamos o sentido ou não sentido da história em seu movimento interno, em suas articulações *reais*"[3]. Em uma perspectiva macroanalítica, a produção de Gouveia articula de modo complexo variados contextos históricos ocidentais que, ao operarem como pano de fundo narrativo, expõem a crueza e as contradições das relações humanas. Adicionalmente, sua estética incorpora um denso diálogo intertextual, que transita da alusão sutil à transposição de autores e obras em personagens ficcionais. Consequentemente, o tratamento da sua obra exige apurada associação intertextual e histórica, o que explica a relativa escassez de estudos sistemáticos no cenário crítico contemporâneo.

No conto "Os nove décimos", que dá título à coletânea publicada em 1998 pela editora Manufatura, essa articulação intertextual manifesta-se de forma evidente, convertendo as menções a obras clássicas em elementos norteadores das ações do protagonista. A narrativa

[3] Andrade, 2010, p. 19.

acompanha o itinerário de um personagem anônimo que, movido pelo desejo de vingança, instrumentaliza passagens da literatura universal para fundamentar e executar a punição dos responsáveis pela "morte de seu pai". Este, ex-ministro da cultura durante o período da ditadura militar brasileira, figura no enredo como o único a sofrer as consequências por seus atos institucionais, em contraste com os alvos da violência do protagonista, que permaneciam impunes.

O protagonista do conto de Gouveia não apenas se reconhece na condição de anti-herói, mas a corporifica, conforme depreende-se de sua autodefinição: "[…] há anti-heróis que povoam as cidades todos os dias, são esmagados todos os dias, perdem todos os dias, morrem todos os dias. Estávamos também entre eles" (Gouveia, 1998, p. 57). Essa declaração evidencia uma identificação com a vulnerabilidade e a opacidade da existência cotidiana, o que afasta o personagem da idealização do herói tradicional, caracterizado pela destreza e pelo triunfo. Sob essa ótica, a motivação para vingar a morte do pai desdobra-se em um expediente singular: a instrumentalização do apreço do general da cultura por dez obras literárias canônicas.

A articulação entre o repertório literário do "antagonista" e a consumação da vingança, estruturada no paralelismo *dez textos-dez mortes*, engendra uma complexa teia de significados. Esses sentidos incrementam-se na correspondência simbólica entre a temática ou as personagens das obras selecionadas pelo general e os expedientes utilizados para a eliminação dos opositores. Tal estratégia suscita reflexões acerca da ontologia da justiça, da intersecção entre cultura e violência, e da agressividade como elemento constituinte da condição humana. Nesse horizonte analítico, a vingança assume o estatuto de uma retribuição estético-literária, na qual a própria erudição do opressor é convertida em instrumento de sua derrocada.

O vilipêndio em relação à "honra" do pai dá contornos à vendeta do protagonista, processo que ocorre mediante uma clara forma de ajuste, de desagravo frente à traição daqueles sujeitos cujas personas sociais conseguiram encobrir suas transgressões. Convém notar que, embora o desejo de retaliação impulsione o personagem a perpetrar atos de extrema violência, a execução destes evidencia um planejamento meticuloso que tangencia o arquétipo do assassino em série. A narrativa constrói, assim, uma subjetividade caracterizada por uma racionalidade perversa, habilidosa em manipular os acontecimentos e em arquitetar metodicamente a eliminação de suas vítimas.

Soma-se a isso a engenhosa utilização de uma espécie de "virada de enredo", que promove uma mudança inesperada na direção da história, a qual é capaz de alterar radicalmente a compreensão do leitor sobre os acontecimentos, personagens e o desfecho da trama, rompendo com quase a totalidade da expectativa construída ao longo do texto, provocando surpresa,

estranhamento e, posteriormente, a necessidade de uma releitura retroativa do conto.

A FIGURA DO HERÓI

Antes de nos voltarmos especificamente para a figura do herói arturiano, consideramos necessário apresentar uma breve caracterização da noção de herói em termos gerais. Tal procedimento justifica-se pelo fato de que, embora compartilhem determinadas características, os diferentes modelos heroicos também revelam dessemelhanças significativas, as quais influenciam de maneira decisiva a interpretação de suas representações.

Com o intuito de evitar uma argumentação demasiadamente extensa acerca da universalidade da figura heroica e de sua jornada, delimitamos como escopo analítico o modelo originado na mitologia grega, fundamento da configuração conceitual do termo no ocidente. Desde os primórdios da literatura oral, os heróis são concebidos como figuras dotadas de, ao menos, duas atribuições inerentes. A primeira delas diz respeito ao seu papel enquanto modelo educativo de homem ideal, pautado pelas virtudes, quase sempre de origem divina, que o permitem desempenhar atos de extrema coragem, força, sabedoria, engenhosidade etc. Um termo que orientava a conduta do homem grego na antiguidade diz muito a esse respeito: *areté,* o qual servia como ordenador de uma formação humana perfeita, tendo o herói como um de seus modelos basilares. A esse respeito, Barros (2006) pontua que:

> […] é o de constituir uma força, uma capacidade, por vezes diretamente definida, como ocorre quando se diz que vigor e saúde são a *areté* do corpo; sagacidade e penetração a *areté* do espírito. […] Os gregos perceberam que o homem é educável porque é modificável. E entenderam essa modificabilidade como um projeto rumo à perfeição. A essa perfeição chamaram *areté*, à qual deram, a cada tempo, uma forma humana, que consideraram ideal porque excelente (Barros, 2006 *apud* Silva; Melo, 2008, p. 1).

A segunda atribuição, por sua vez, vincula-se ao papel dos heróis como arquétipos da ação punitiva dos deuses frente às condutas desencadeadas pela *hýbris*, esta comumente motivada pela ira, pela ambição e pelo orgulho desmedidos do agente. Na literatura especializada, observa-se, não raro, uma conceituação equívoca da *hýbris*, a qual tende a lhe conferir uma conotação cristã, aproximando-a da noção de pecado, ou a interpretá-la sob um viés estritamente psicológico, como se o herói fosse acometido por uma psicopatologia. Ambas as abordagens incorrem em anacronismo e deslocamento conceitual, distanciando a compreensão do fenômeno daquilo que engendram os registros historiográficos da Grécia Antiga.

Embora Homero tenha destacado a ascendência divina dos heróis em suas versões dos mitos gregos, o fato de caracterizá-los como semideuses, sujeitos agraciados com características físicas e virtudes semelhantes, em certo grau, as dos deuses, não dava a essas figuras uma equivalência genuína, pois, como é possível observar em qualquer de suas narrativas, bem como na de seus pares gregos, o herói é, em contraste aos deuses, fadado à *hamartia* e, quase sempre, à morte, enquanto as divindades gozavam da beatitude de sua imortalidade.

Desse modo, a natureza divina do herói revelava-se tanto valorosa quanto perigosa, visto que a proximidade com o sagrado tendia a suscitar uma ambiguidade de caráter, tornando-o propenso ao descomedimento. Essa estreita relação entre a esfera heroica e as divindades parece ter influenciado a própria semântica do termo *hýbris*, cujo registro no *Dicionário Grego-Português* (1997, p. 749) remete a injúria, insulto, blasfêmia e ofensa. Todavia, ao contrastar essa definição com as considerações de Brandão (1987), observa-se que o emprego do vocábulo na Antiguidade Clássica distanciava-se do sentido dicionarizado estrito. Segundo o autor:

> Dotado de *areté*, mais perto dos deuses do que dos homens, o herói está sempre numa situação limite, e a *areté*, a sua superioridade e excelência, leva-o facilmente a transgredir os limites impostos pelo *métron*, suscitando-lhe o orgulho desmedido e a insolência, a *hýbris*. (Brandão, 1987, p. 67).

Sob a perspectiva da teoria aristotélica acerca do herói trágico, a dinâmica da *hýbris* adquire maior precisão conceitual. O filósofo evidencia que o erro ou o revés do protagonista (*hamartia*) não decorre de uma inclinação para a maldade (*kakía*) ou de uma perversidade deliberada (*mokhthería*), mas sim de uma falha de julgamento ou de um excesso que precipita sua queda. No décimo terceiro capítulo de sua *Poética*, Aristóteles discorre justamente acerca da falta trágica do herói, assinalando que:

> Uma vez que é preciso que a composição da mais bela tragédia seja não simples, mas complexa, e que esta seja imitação de coisas que inspiram terror e compaixão (pois isso é particular de tal imitação), primeiramente é evidente que nem se deve mostrar homens bons caindo da fortuna para o infortúnio (pois isso não provoca terror, nem compaixão, mas é repugnante), nem homens maus do infortúnio para a fortuna (pois isso é o menos trágico de tudo, nada tem do que é preciso, nem desperta sentimento de filantropia, nem terror, nem compaixão), nem por sua vez um homem muito mau da fortuna para o infortúnio (pois sentimento de filantropia poderia ter tal composição, mas nem compaixão, nem terror: com efeito uma diz respeito ao que é desafortunado sem merecer, o outro diz respeito ao semelhante, a compaixão diz respeito ao que não merece e o terror ao semelhante, de sorte que nem despertará compaixão, nem terror o que ocorre. O intermediário deles é o que resta. É tal o indivíduo que não se distingue nem em excelência, nem em justiça e nem por maldade e perversidade cai no infortúnio, mas por causa de um erro, como um desses que estão em grande glória e fortuna, como Édipo, Tiestes e homens brilhantes de tais linhagens (Aristóteles, 1452 b 30-1453 a 12 *apud* Hirata, 2008, p. 85).

Situado em uma zona limítrofe entre a esfera divina e a humana, o herói, que partilha da força e da coragem dos deuses, mas permanece atado à mortalidade dos homens, encontra-se fadado a transgredir os limites de sua condição. Silva (2014) salienta essa perspectiva ao enfatizar que a ambiguidade constitutiva do herói trágico o inclina ao erro de equiparar-se às divindades, ainda que de maneira involuntária. Essa dinâmica manifesta-se em circunstâncias nas quais o próprio agente precipita seu infortúnio; movido pela soberba, pela insolência e pelo orgulho, ele relega sua dimensão humana em favor de uma autoimagem idealizada de teor divino.

Tal circunstância pode ser facilmente evidenciada na tragédia *Édipo Tirano*, de Sófocles, na qual o protagonista incorre no erro trágico (*hamartia*) não propriamente por ter matado o pai e desposado a mãe, atos cometidos em ignorância, mas por se posicionar acima de qualquer suspeita quanto ao assassinato de Laio. Essa presunção o leva a promulgar um édito determinando que o regicida, uma vez descoberto, não seria condenado à morte, mas ao exílio permanente. Ao desvelar a própria identidade como assassino de Laio e consorte de Jocasta, Édipo reconhece a natureza de sua falha: a ausência de humildade para se perceber como um agente falível, vulnerável às mesmas vicissitudes que assolavam os demais tebanos.

Partindo para uma tentativa de diferenciação desse modelo de herói para aquele das representações modernas, vemos que Lukács (1999), em seu texto *O romance como epopéia burguesa*, problematiza o que para ele seria uma cisão na ilustração da concepção de herói, o qual não comportaria, nas montagens literárias modernas, especificamente no romance, as mesmas acepções encontradas nos textos clássicos. O aspecto que melhor delineia o distanciamento entre essas duas categorias reside na relação do indivíduo com a totalidade social. Enquanto nas epopeias clássicas o herói caracteriza-se como um sujeito que tangencia um referencial coletivo, servindo, inclusive, como modelo pedagógico e político para a comunidade grega, no escopo das produções hodiernas observa-se uma inversão desse princípio. O herói moderno perde o caráter comunitário de sua atuação para ser figurado como um indivíduo solitário, muitas vezes arredio à construção de laços sociais. Essa disposição, de acordo com Lukács (1999), reflete um constructo social tipicamente burguês, que, assentado no imperativo do ego, enfraquece as relações interpessoais e inviabiliza a busca por um bem comum.

Outro ponto notório está presente na forma como cada um delineia sua relação com o divino. Na arquitetura do herói clássico, o humano e o divino constituem uma relação indissociável, cuja estreita vinculação desencadeia o conflito inerente à sua condição. No tocante ao herói das narrativas modernas, sua composição processa-se à revelia de uma

instância divina que o norteie, configurando o cenário que a teoria crítica denomina como o "abandono transcendental". Diferentemente de seu correlato clássico, cujo destino e desfecho subordinavam-se invariavelmente às determinações das divindades, o protagonista moderno assume a responsabilidade integral por sua existência, tornando-se o único artífice de suas escolhas e, por conseguinte, o sujeito passível de arcar com o ônus de suas ações.

Importa dizer que o herói protagonista das narrativas contemporâneas já não possui no alicerce de sua edificação o conflito pertinente àquele das epopeias e tragédias, o dualismo; prisma que, na composição clássica, serve como condição para a própria ação narrativa. Acerca dessa indissolubilidade paradigmática do herói clássico, Vernant (2001) pontua que não existia em sua acepção aquilo que de mais distintivo encontramos no herói moderno, que é o livre-arbítrio. De acordo com o antropólogo francês, a vontade de agir, embora exista e compareça na ação desse modelo de herói, ainda não existe no sentido de uma autonomia do sujeito, o qual, independentemente de suas escolhas, está irremediavelmente dentro das delimitações que as deidades o enquadram. Nas palavras do autor, a vontade propriamente dita

> […] ainda não está verdadeiramente delineada, não existe a noção de livre-arbítrio. Também não existe a noção de autonomia do homem; não há noção de vontade. Tudo isto não existe. Há uma tensão espiritual entre os gregos, sobre a questão da falta, entre o que a religião e a vida social, política e, principalmente, o direito estavam começando a elaborar, e é neste intervalo que a tragédia coloca suas questões. Mostrará que de fato o herói é sempre ao mesmo tempo aquele que fez uma escolha pessoalmente, que se engajou em atos que correspondem ao que ele é — a vontade de Édipo pertence a ele e o constitui — e que ao mesmo tempo os deuses prepararam tudo, de forma que o homem foi simplesmente empurrado, atravessado pelas potências divinas, e não entendeu nada do que estava fazendo (Vernant, 2001, p. 367-368).

Em contrapartida, o herói moderno configura-se como um indivíduo centrado em si mesmo, tanto pela natureza particular de sua trajetória quanto pelo declínio da influência do sagrado, o qual, quando evocado, subsiste apenas como referência nominal a uma transcendência que já não determina seus rumos. Desse modo, as narrativas modernas encenam um protagonista despido de atributos divinos, cujo percurso é balizado estritamente por suas próprias deliberações. O foco ficcional desloca-se, portanto, da modelização social para a interiorização da vivência. Na literatura contemporânea, narra-se o itinerário de um sujeito animicamente cindido, que tem o seu destino resultante do modo como gerencia as vicissitudes cotidianas, em especial o confronto com a alteridade e os cerceamentos impostos pelo processo civilizatório.

Esses fatores são visíveis na ficção de Gouveia, cujo protagonista, escopo deste estudo, encarna com precisão o arquétipo do herói moderno. Imerso em um cenário existencial

determinado por suas escolhas, ele articula sua jornada em torno de dilemas puramente humanos, colocando em xeque sua subjetividade mediante o confronto com o mundo. No universo ficcional do autor paraibano, constata-se a ausência de Deus, ao menos em termos de "presentificação"; a transcendência é, no limite, aludida por meio da *imago* do pai morto, erigido como a única divindade possível.

Em seu ensaio intitulado "A epopeia negativa do século XX", Gouveia (2004) desenvolve reflexões acerca do declínio da figura heroica nas narrativas do último século. Apoiado na categoria adorniana de "epopeia negativa", o autor demonstra como o protagonista de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, encarna uma configuração deteriorada em relação ao modelo clássico. Esse fenômeno, conforme elucida o ensaísta, particulariza o paradigma do anti-herói contemporâneo: uma figura desprovida de motivações elevadas e diametralmente oposta aos princípios ordenadores do herói épico. Essa nova fisionomia literária baliza-se pela ausência de consciência coletiva, pela destituição de vínculos com o sagrado e por uma firmeza moral ambígua, atributos sintetizados na própria definição do subtítulo da obra andradiana: *o herói sem nenhum caráter*.

A DINÂMICA PERVERSA DO (ANTI-)HERÓI NO CONTO ARTURIANO

Em "Os nove décimos", somos apresentados à narrativa por um narrador-protagonista, a qual já inicia com a ação em seu decurso, *in medias res*, técnica emblemática nas narrativas epopeicas. O protagonista, cujo nome permanece oculto, já se encontra em plena execução do plano que estrutura a dinâmica macabra responsável por conferir fluidez à tessitura do texto. Na cena inicial, situada na sala do Reitor da Universidade de São Paulo, o narrador anônimo não encafua as motivações que o levam a perpetrar o primeiro dos assassinatos. Ao contrário, explicita-as tanto para sua vítima inaugural quanto para o leitor, revelando as razões que fundamentam a brutalidade do crime que está prestes a cometer. Cito o trecho em que, antes de realizar o homicídio, o protagonista evidencia o intento para a sua primeira vítima, deixando claro também o motivo do que viria a ocorrer:

> Estamos em 85, Magnifico. A ditadura caiu e todos são santos. Só meu pai morreu como morreu. Não há um indício dele. Devem tê-lo picotado e queimado, para não deixar sombra de rastros. Só ele ficou com a mancha de vilão [...]. O senhor foi delator entre 8 e 72. Cresceu com o AI-5. Cedeu à polícia política fichas de estuantes que foram para o Araguaia. Ajudou até na localização de alunos em cômodos particulares. Sabotou inúmeras reuniões de estudantes na Maria Antônia, fingindo dar apoio a eles e chamando, por trás, a polícia. Passava informações para o CCC e a TFP, da qual, aliás, o senhor é membro vitalício. É a Virgem Maria no coração e ferro no ânus de

> estudantes. E de professores progressistas. E de funcionário. E de sindicalistas. Meu pai confessa tudo (Gouveia, 1998, p. 16).

Na passagem acima, evidencia-se que o pai do protagonista, Gen. Arbora, apresentado como general da cultura, estava desaparecido, provavelmente morto por motivações de queima de arquivo. O desfecho da visita ao reitor Olímpio Máximo, descrita na cena inicial da narrativa, inaugura a série de homicídios praticados pelo protagonista. Tais atos configuram um projeto de vingança pela morte paterna, o qual é intensificado pela eliminação de seus pares no contexto dos crimes cometidos durante o período ditatorial, conforme assinalado no seguinte excerto: "Apenas estava começando a lista dos assassinatos, das vinganças sofisticadas e elegantes, para compensar a imagem e a perdição do meu pai" (Gouveia, 1998, p. 17). Adiante, o protagonista ilustra o torpe desfecho do reitor, cuja cena alude, é preciso frisar, a peça *Prometeu Acorrentado*, de Ésquilo:

> Cortei o bucho dele e expus o fígado. O sangue jorrou pela sala, o que me apavorou um pouco. Estava apenas começando e meus métodos eram ainda muito rudes. Pendurei-o na janela da Reitoria, com a barriga voltada para o campus. São Paulo é muito podre nessa época e alguns urubus começaram a rodeá-lo (Gouveia, 1998, p. 19).

O enquadre inicial nos permite realizar uma consideração preliminar em torno da conduta do personagem principal da narrativa de Gouveia. O assassinato exordial cometido pelo protagonista foi promovido sob a premissa de vingar a imago paterna, a qual, como denota-se nas citações anteriores, infligiu nele a distorcida necessidade de reparação. O pai, na ótica psicanalítica, constitui um operador simbólico a-histórico, cuja presença ou ausência possui uma importância crucial na arquitetura psíquica, no ordenamento da subjetividade de um indivíduo, sendo entendido para além do vínculo sanguíneo que o liga à sua descendência, isto é, dentro da perspectiva da psicanálise, o pai é especialmente entendido na qualidade de função paterna. Enquanto função, o que lhe torna maior do que sujeito, o pai servirá como símbolo primeiro de outros elementos da cultura, os quais desempenharam, na dinâmica psíquica, certas prerrogativas fundadas pela presença desse representante inicial.

Essa inferência oportunizada por Gouveia a partir da cena inicial, a da vingança da figura paterna como fundamento da ação trágica do protagonista, carrega um elemento bastante distintivo no entendimento da estruturação de um sujeito perverso na ordem social, que encontra lugar na obra freudiana considerada a mais importante no seu aspecto antropológico, *Totem e Tabu*. No texto, que compreende uma pesquisa realizada entre 1912 e 1913, o pai do argumento psicanalítico empreende um esforço com vistas a consubstanciar uma de suas mais polêmicas

postulações: a de que existe uma relação incestuosa que encontra-se na triangulação familiar (pai, mãe, filho) responsável pelo baldrame elementar que determina não só a estrutura comportamental do sujeito, mas também como se dará a sua atuação no mundo, no laço social, no encontro com o outro, algo de extrema importância no que concerne o sustentáculo do projeto civilizatório.

Segundo pontua Freud (1912-1913/1974), o pai da horda primitiva exercia sua autoridade de forma tirânica, apropriando-se de todas as mulheres e exilando os filhos para que estes não ocupassem o seu lugar. Frente ao cerceamento paterno, os filhos uniram-se e assassinaram o pai. Como o rito totêmico ordenava que o sacrifício fosse seguido pela partilha entre os membros do grupo, os irmãos devoraram a carne do pai em um ato de identificação e comunhão, o qual expressava uma profunda ambivalência afetiva, marcada por intensa alegria e extremo pesar. A esse respeito, o autor ponderou que a "eliminação do pai pelo grupo de filhos tinha que deixar marcas indeléveis na história e achar expressão em numerosos substitutos, tanto mais numerosos quanto menos ele era lembrado" (Freud, 1912-1913/1974, p. 184).

Como consequência, surge o sentimento de reparação, que ganhará expressão mediante o estabelecimento de um estado de direito que passa a reger a estrutura do clã, de modo a impedir que, por meio da morte e incorporação do pai, algum de seus filhos tente exercer a mesma tirania para com os outros. Nele, são atribuídos aos costumes e às tradições tanto a proibição do assassinato entre os componentes da horda quanto a consumação de relações incestuosas, ou seja, o tabu, é "o mais antigo código de leis não escritos pela humanidade" (Wundt, 1906, p. 308 *apud* Freud, 1912-1913/1974, p. 38), cujo arbítrio ficou simbolizado pela elevação do pai morto ao *status* de totem, que, segundo a descrição freudiana, geralmente, é:

> [...] um animal (comível e inofensivo, ou perigoso e temido) e mais raramente um vegetal ou um fenômeno natural (como a chuva ou a água), que mantém relação peculiar com todo o clã. Em primeiro lugar, o totem é o antepassado comum do clã; ao mesmo tempo, é o seu espírito guardião e auxiliar, que lhe envia oráculos, e embora perigoso para os outros, reconhece e poupa os seus próprios filhos (Freud, 1912-1913/1974, p. 21).

Diante dessa nova organização social, os irmãos já não exercem a tirania de outrora para monopolizar as mulheres do clã; em vez disso, orientam-se para a constituição de pequenas unidades familiares. Conforme argumenta Freud (1912-1913/1974) a partir de suas pesquisas

sobre os povos primitivos[4], a ambivalência entre desejo e interdição fundamenta a experiência subjetiva ao longo da vida. Essa dinâmica é constantemente ressignificada por instituições como Deus, a Igreja e o Estado, impedindo, em última análise, a reatualização da horda primeva, o que colapsaria a estrutura social. Tal processo de contenção inicia-se nos primórdios do desenvolvimento humano por meio da tríade familiar, visto que o pai atua, na dinâmica do complexo de Édipo, como o primeiro agente simbólico de cerceamento do desejo.

Articular o mito totêmico freudiano à trajetória do protagonista do conto de Gouveia é fundamental, pois é evidente que o General Arbora, à semelhança do pai da horda primitiva, precisou morrer para ser incorporado pelo filho. Todavia, esse processo de subjetivação ocorreu de forma precária: em vez de empreender um trabalho de luto por esse pai, figura que, ressalte-se, não era digna de admiração, o personagem encaminha-se para transformá-lo em um totem desfigurado, do qual se alimenta continuamente. Essa metáfora da incorporação do pai de forma contingente pode ser notada no fragmento que antecede a morte do reitor, no qual o protagonista categoricamente proclama:

> *Meu pai tem que ser resgatado*, Magnífico. *Minha missão é esta*. Ele pagou sozinho pelo abuso dos deuses. *Os jornais estão dizendo podridões sobre ele. E com razão*. Não estou querendo amenizar as crueldades nem açucarar a história. *Mas só meu pai pagar por tudo? Pela extravagância supra-humana dos intocáveis?* (Gouveia, 1998, p. 17, grifos nossos).

Desse cenário emerge o indicador nuclear da manifestação perversa do protagonista. À semelhança do que ocorre nessa estrutura clínica, o personagem não estabelece a imago paterna como instância reguladora do interdito; ele admite a sua existência, mas opera uma *recusa*[5] no tocante às suas interdições, o que ilustra com precisão o mecanismo psíquico da perversão. Assim, nos moldes da dinâmica da horda primitiva, há uma incorporação do pai que carece de eficácia simbólica. Em vez de se distanciar da tirania paterna, o perverso reocupa esse lugar na horda, de modo que a lei deixa de figurar como impedimento, restando o sujeito submetido ao

[4] Cumpre ressaltar que o emprego da expressão "povos primitivos" tanto neste trabalho como em *Totem e Tabu* (1912-1913/1974) alinha-se ao vocabulário da antropologia evolucionista do início do século XX e não deve ser interpretado como sinônimo de aculturação ou ausência de cultura. Para Freud, o termo designa sociedades que preservaram estruturas psíquicas e organizacionais primárias, as quais o autor compara, por homologia, às fases iniciais do desenvolvimento infantil no homem civilizado, possuindo, contudo, complexos sistemas de parentesco, regras morais (como o tabu do incesto) e elaborações simbólicas (totemismo) que constituem formas legítimas e sofisticadas de cultura.

[5] Também conhecido como *desmentido* ou *renegação* (termos que traduzem o conceito freudiano de *Verleugnung*), trata-se de "um modo de defesa que consiste numa recusa por parte do sujeito em reconhecer a realidade de uma percepção traumatizante [...]" (Laplanche; Pontalis, 2010, p. 436).

seu próprio mandamento: o imperativo do gozo[6].

Mais adiante, a narrativa delineia os pormenores que levaram o protagonista tanto a selecionar suas vítimas quanto a planejar a morte de cada uma delas. Na passagem fragmentada que se segue, evidencia-se não apenas essa engenharia criminosa, mas também outro elemento marcante na jornada do anti-herói de Gouveia: uma herança psíquica[7]. Esta se sinaliza pela dialética constituída pelo horror frente às monstruosidades realizadas pelo pai, pelo sofrimento da mãe e pelo consequente desejo de reparação:

> Encontrei no diário do meu pai dez nomes deploráveis. Dez destruidores da humanidade, que mereciam chacina urgente. [...] o ódio dele [pai] aos dez assassinos era maior do que a perversão de todas as legiões demoníacas. Dez assassinos impunes, que deveriam ser brutalizados com esganação extrema. Desculpem a linguagem exagerada, mas não é exagero. *Tenho que ser fiel aos sonhos do meu pai*. [...] [Ele] *prometia se vingar, no diário, com base nos dez textos literários mais belos do mundo* [...]. *Depois de morto, ou desaparecido, como quer que chamem, o que as FAs nunca explicaram direito, seu silêncio fora se tornando um monstro doméstico, uma perturbação diária, até eu decidir enfrentá-lo*. *As reações da família e o sofrimento de minha mãe não cabem aqui. Cabe aqui apenas o desejo último do meu pai* (Gouveia, 1998, p. 20-21, grifos nossos).

É preciso considerar que o protagonista reflete, com matizes de autoindulgência, ainda que de forma inconsciente, um processo dialógico comum ao herói problemático, cuja ação é marcada por uma desordem inerente. Esse signo tanto compõe o esquema de uma manifestação perversa quanto caracteriza a ação do herói moderno; ambos se revelam, podemos assim afirmar, heróis de si mesmos. Essa condição implica um desajuste em relação ao laço social, visto que a busca pela resolução do conflito interno sobrepuja a importância do projeto civilizatório. Imbuído de uma querela íntima, o herói perverso de Gouveia encerra-se em si mesmo, fazendo com que, como assinala Souza (2008, p. 1), "suas ações não encontrem respaldo na sociedade que o cerca, gerando o conflito do indivíduo com o coletivo". Assim "o máximo de sentido adquirido pela experiência vivida torna-se o máximo de não-senso: a sublimidade torna-se loucura, monomania" (Lukács, 1933, p. 113 *apud* Souza, 2008, p. 1).

[6] Segundo Roudinesco e Plon (1998, p. 299), "o conceito de gozo implica a ideia de transgressão da lei: desafio, submissão ou escárnio. O gozo, portanto, participa da perversão, teorizada por Lacan como um dos componentes estruturais do funcionamento psíquico".

[7] A herança psíquica pode ser compreendida como a transmissão transgeracional de um sintoma ou traço traumático que exerce um efeito determinante na subjetividade do descendente. Um exemplo clássico na teoria psicanalítica é o mito da linhagem dos Labdácidas, da qual descende Édipo, cuja maldição familiar opera como destino inexorável. No caso do protagonista de Gouveia (1998, p. 25), embora o sujeito insista em se desvincular do passado paterno, como ilustra o trecho: "A descoberta desse diário foi terrível para a família. Estamos envergonhados da profissão de meu pai. E eu particularmente. Não quero ser herdeiro dessa mácula", suas ações rumam na direção oposta, evidenciando que a ordenação de sua existência já se encontra capturada pela "maldição do diário" de Arbora.

Além de *Prometeu acorrentado*, que serve como mote para o assassinato do Reitor Olímpio Máximo: "Cortei o bucho dele e expus o fígado. [...] Pendurei-o na janela da Reitoria, com a barriga voltada para o campus. São Paulo é muito podre nessa época e alguns urubus começaram a rodeá-lo" (Gouveia, 1998, p. 19), as sete primeiras narrativas mencionadas pelo narrador, as quais não teremos como apresentar, por motivos óbvios, de maneira extensiva nesta análise, são respectivamente: um bispo, morto por sufocamento ao ser obrigado a engolir as páginas do *Apocalipse* embebidas em mel: "Ele foi encarando as páginas, enlameando de doçura, e enfiando na boca [...], como se engolisse, gradativamente, a porção da morte. [...] Até que caiu, batendo a cabeça na parede e deve ter vazado mel pelos olhos" (Gouveia, 1998, p. 32). *Hamlet* inspirou a morte do Dr. Mikaim, advogado de torturadores do período militar e responsável por desovar corpos de mortos pelo regime: "Como mandava meu pai, torei a cabeça dele com a espada da corte para atingir um instante de arte e sublimeza. [...] Eu tinha assumido, na íntegra, o espírito de Hamlet"[8]. *Dom Quixote* foi o escolhido para a alegórica morte do Dr. Durand, médico dos generais do regime, o qual perdeu a vida transfixado por uma lança: "Quis correr, mas lancei-lhe a lança nas costas, bem na décima terceira vértebra".

Dona Cândida, diretora de uma instituição de ensino que colaborou com os órgãos de repressão, tem seu nome associado à obra *Cândido, ou o Otimismo*, de Voltaire. No conto, ao clamar por socorro, a personagem é golpeada com uma faca e tem uma de suas nádegas extirpada pelo protagonista, em uma alusão grotesca ao episódio sofrido pelo protagonista da obra universal: "Tive que acalmá-la pelo pescoço, apenas de leve, com a faca saindo do outro lado. [...] Tirei-lhe as calças, apalpei-lhe as nádegas educadíssimas e cortei uma"[9]. Toledo, empresário do ramo de armamentos, tem seu destino moldado pela atmosfera sombria do conto *O Poço e o Pêndulo*, de Edgar Allan Poe. Conduzido ao sótão de sua própria loja, ele é imobilizado e devorado por roedores: "Para evitar gritos, enchi a boca dele com alguns ratos. [...] Toledo estribuchava no chão, com os ratos transitando pelos olhos, pelo umbigo, pelos ouvidos escancarados. [...] Todos roíam Toledo com o máximo de precisão e sutileza"[10].

O ciclo de execuções atinge sua sétima vítima em Ratz Metternich Guizot, um industrial do setor bélico que abastecia ilegalmente o regime brasileiro e outras ditaduras globais. Metralhado no quarto de um motel, sua morte é balizada teoricamente pelo *Manifesto Comunista*, o qual serve de lastro para o pronunciamento proferido pelo protagonista imediatamente após o fuzilamento: "A morte de Ratz, nunca esclarecida, jamais afetou as

[8] Gouveia, 1998, p. 53.
[9] *Ibidem*, p. 72.
[10] *Ibidem*, p. 78-79.

relações sociais, nem diminuiu as chacinas, nem abortou a geração de armas. Fora e dentro do Espectro, o capitalismo, que poderá ser abolido em mil anos, continuou com fervor"[11].

O torturador e delator Dimitri Masmorra havia acusado o pai do protagonista de ter, falsamente, sequestrado e lançado um recém-nascido aos cães do canil do Exército. O crime em questão, de fato, ocorrera, mas o verdadeiro executor havia sido o próprio Masmorra. Após ser localizado e mantido em cárcere privado por vários dias, o delator é sentenciado à morte. Antes de ser executado, ele ouve do protagonista um fragmento de *Os Irmãos Karamazov*, no qual Ivan questiona o motivo de Deus permitir o sofrimento das crianças e afirma ser "[...] sobre esse o desejo de todas as religiões e eu tenho fé. Quero estar presente quando todos souberem o porquê das coisas. Mas as crianças, que farei delas?" (Dostoievski, 1880 *apud* Gouveia, 1998, p. 91).

O filho de Arbora reúne cães de rua, cuja agressividade é acirrada pela fome, e permite que façam com Masmorra o mesmo que este infligira à pequena Aliocha, a bebê devorada pelos animais. Ao testemunhar a agonia do homem que acusara falsamente seu pai de um crime hediondo, o narrador, movido por uma autocrítica sádica típica de serial killers, que costumam buscar a perfeição[12] em seus atos, manifesta insatisfação pelo fato de sua vingança não mimetizar com exatidão a narrativa russa: "Posso até ter traído a cena mais brilhante de Dostoievski. Mas isso é outro erro que não se compensa"[13].

O protagonista de Gouveia, enquanto herói moderno, não atua conforme as prescrições de conduta social. Ele possui diretrizes próprias que, a depender de como se configuram na ação, tendem a suscitar no personagem, e a inspirar no leitor, certa ambiguidade. Essa imprecisão provocada por personagens como o protagonista de "Os nove décimos" dá-se por intermédio do reconhecimento não das ações em si, mas das motivações que as desencadeiam. Se nas tragédias gregas o reconhecimento surgia a partir do infortúnio do herói, provocado por sua relação com o divino via par *hamartia*/*hybris*, no texto do escritor paraibano esse efeito se impõe porque o protagonista espelha, em sua personificação, a dinâmica de indivíduos "com honra, cansados das injustiças e da corrupção da sociedade, que fazem justiça com as próprias mãos e cujas atitudes são marcadas por serem levadas ao extremo em uma tríade composta por vingança, violência e subversão de valores morais" (Evangelista, 2017, p. 3).

Nos momentos finais da narrativa, ocorre uma reviravolta inquietante por meio da qual

[11] Gouveia, 1998, 87.
[12] *Seriais killers*, comumente associados a traços psicopáticos ou perversos, tendem a estruturar suas ações sob o signo de um perfeccionismo obsessivo e ritualístico, despendendo considerável investimento psíquico na manutenção do controle absoluto e na correção minuciosa de cada detalhe de sua prática criminosa
[13] Gouveia, 1998, p. 93.

se consuma o caráter perverso do protagonista. Revela-se que, na verdade, ele [o protagonista] foi o responsável por arquitetar o sequestro do próprio pai, uma ação premeditada com o intuito de canalizar todo o ódio acumulado em razão do ciclo de violência promovido pela figura paterna: "[...] aquele homem, o mais belo da minha vida, ia agora ser decapitado pelo próprio filho". Inspirado por uma das muitas cenas brutais da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, o narrador lê um fragmento do clássico para sentenciar o pai ao mesmo destino cruel, a saber, "A degola":

> Chegando à primeira canhada encoberta, realizava-se uma cena vulgar. Os soldados impunham invariavelmente à vítima um viva à República, que era poucas vezes satisfeito. Era o prólogo invariável de uma cena cruel. Agarravam-na pelos cabelos, dobrando-lhe a cabeça, esgargalando-lhe o pescoço; e, francamente exposta a garganta, degolavam-na. Não raro a sofreguidão do assassino repulsava esses preparativos lúgubres. O processo era, então, mais expedito: varavam-na, prestes, a facão (Cunha, 1902 *apud* Gouveia, 1998, p. 100).

Tal como a bárbara degola descrita na cena de *Os Sertões*, o protagonista arturiano clivou o corpo do pai como quem separa a figura parental de si mesmo, sucumbindo à doce embriaguez da vingança. Atualiza-se, assim, a dinâmica freudiana da horda primitiva: o assassinato do pai viabiliza, paradoxalmente, a retomada do afeto por meio do luto. Uma vez morto, o tirano cessa a imposição de sua opressão aos demais, permitindo que a memória recupere a imago do pai que ele fora, em detrimento do torturador que ele se tornara em vida. A descrição do golpe cinde o corpo sob um tom lírico, evocando a tradição trágica grega que legou à psicanálise o modelo de ambivalência afetiva, no qual amor e ódio coexistem em uma mesma formulação discursiva: "Divido o meu pai de mim mesmo. Apesar de manter o amor intacto: era a primeira vez que eu chorava desde a leitura dos livros e a preparação espiritual para os crimes. Pendurei sua cabeça na ponta de espada e a expus, naquela manhã que nascia, na janela do barraco"[14].

Em seu desfecho, a narrativa de Gouveia apresenta uma outra reviravolta que se apoia em um componente bastante característico da escrita do autor: a metalinguagem. Se o herói romântico é levado às últimas consequências para dar conta de sua jornada, o herói do realismo de Gouveia também parece dirigir-se para um destino similar; diferindo-se daquele, todavia, por encerrar-se em uma realidade que começa e acaba em si mesma. O efeito de surpresa ocorre não exclusivamente pelo elemento metalinguístico, dado que o conto alude a outras produções e personagens do autor, a exemplo de *O Mal Absoluto* (1996) e de Mr. Methal (mencionado

[14] Gouveia, 1998, p. 100.

diversas vezes e protagonista de uma narrativa própria na coletânea *A Farsa dos Milênios*, de 1998), mas na forma como autor e personagem confundem-se nas últimas linhas do texto. Ao intercalarem suas vozes, a presença de Gouveia como personagem de sua própria criação passa a determinar os rumos da narrativa.

O último assassinato ocorre durante uma visita do protagonista ao medievalista italiano Umberto Eco, que, de forma irônica e provocativa, recebia em sua residência o jovem escritor paraibano Arturo Gouveia, cuja obra, "Os nove décimos", era alvo de elogios e críticas do filósofo. Embora o plano inicial visasse a Eco, o intelectual italiano é poupado. O executor, guiado por sua ética perversa, opta por direcionar contra o jovem Arturo o seu último crime, inspirado no manuscrito que o escritor apresentara ao amigo europeu: o protagonista embebeda as páginas com veneno e força Arturo a engoli-las uma a uma. Desse modo, o autor encerra a narrativa com um gesto simbólico de autodestruição, tornando-se vítima de sua própria criação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em "Os nove décimos", Arturo Gouveia apresenta o itinerário de um personagem que, aparentemente, alimentado pela necessidade de vingança em relação àqueles que negligenciaram a figura de seu pai, arquiteta uma maneira de atrelar a sua vendeta à paixão paterna por obras literárias. Fundamentado em uma constituição perversa, a qual toma a alteridade como desprovida de importância e os seus alvos como meros objetos de gozo macabro, o protagonista caminha por um percurso onde, de forma consciente e inconsciente, assume o lugar do pai torturador. Esse movimento evidencia não apenas a herança traumática como impulso de seu *acting out*[15], mas também como o personagem se constitui de acordo com as configurações teóricas do herói moderno.

Afastado do heroísmo clássico, o personagem de Gouveia abdica do bem comum em favor de um imperativo estritamente particular. Desprovido de um senso de comunhão ou de inclinações gregárias, ele opera em uma solidão essencial: sua práxis esgota-se em uma busca individual, travestida, inicialmente, de uma necessidade de justiça que colide com as balizas do laço social. Ao passo que o herói mítico sustentava um vínculo manifesto com o estrato divino, o herói moderno, definido por Lukács (1999) como intrinsecamente "problemático", extrai sua força motriz de fraturas subjetivas, vicissitudes contingentes e abismos psicológicos. Sob essa

[15] Conforme discorrem Roudinesco e Plon (1998, p. 5), o *acting out* designa uma modalidade de ação em que o sujeito, capturado por uma dinâmica inconsciente e na ausência de simbolização pela palavra, atualiza seus conflitos e fantasias por meio de uma conduta impulsiva no plano da realidade concreta.

ótica, dissolvem-se as teleologias de longo prazo, a recompensa transcendental ou a santificação pelo sacrifício; os atos passam a visar à imediatez do resultado, no caso, a vingança, cujo ponto de sustentação radica na obsolescência e na descrença face ao aparato jurídico-estatal.

A inscrição do protagonista na categoria de anti-herói, contextualizado em um cenário urbano de desamparo e opressão, engendra uma contundente crítica social. Ao mimetizar a dor dos marginalizados, o sujeito subverte a épica tradicional, expondo a face bárbara e falível que pode habitar as tentativas de justiçamento. A eleição da vingança como método, paradoxalmente mediada pelo repertório da alta cultura, tensiona o próprio conceito de heroísmo legitimado pela tradição literária. Longe de representar um gesto nobre, a vingança se configura como uma resposta visceral à injustiça, marcada por frieza calculada e pela apropriação sinistra do repertório literário do "inimigo". Essa representação do anti-herói dialoga com uma tradição literária moderna que questiona os modelos heroicos convencionais, privilegiando as ambiguidades morais e as complexidades da experiência humana em um mundo atravessado pela violência e pela desigualdade.

Por fim, cabe-nos mencionar que talvez falte à crítica esse empenho heurístico frente à obra de Gouveia, tão cheia de significações, vias interpretativas e visceralidade na composição de suas representações, o que de fato produz em quem lê, seja "leigo" ou crítico de carreira, certa inquietação. Nesse sentido, corroborando a ponderação de Andrade (2010, p. 15), ao comentar sobre a literatura de incômodo do escritor paraibano, não podemos cometer com "Arturo o mesmo equívoco cometido por gerações e gerações de leitores sobre a obra de Augusto dos Anjos", algo preocupante se considerarmos que a distinção da escrita de Gouveia parece fazer com que ela siga o mesmo caminho de incapacidade de reconhecimento que, na Paraíba, só o escritor sapeense experimentou.

Se a obra de Arturo Gouveia pode ser concebida como "literatura de incômodo", certamente é devido àquilo que Freud apontou em seu célebre ensaio "Escritores criativos e devaneios" (1908), e que foi substancialmente reforçado em *O estranho* (1919), como a característica singular dos escritores notáveis: a capacidade de tecer narrativas que provocam no leitor o estranhamento frente ao reconhecido, o qual não se encontra na exterioridade do sujeito, mas na primazia de sua constituição. O que assombra na escrita de Gouveia, portanto, não é o exótico exterior, mas a emergência de uma verdade subjetiva recalcada no âmago do próprio leitor; o fato de se reconhecer no que lê constitui algo que, inquietantemente, tanto o angustia como o enlaça.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Abrahão Costa. A literatura como incômodo. In: SEVERO, Sulenita (Org.). **A literatura no sétimo círculo**: ensaios sobre contos de Arturo Gouveia. João Pessoa: Ideia, 2010.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**, vol. III. Petrópolis, Vozes, 1987.

DICIONÁRIO GREGO-PORTUGUÊS. Porto: Porto Editora, 1997.

EVANGELISTA, Raquel Lobão. Características estéticas de séries norte americanas: identificação e afeção a anti-heróis. In: **Anais do XXII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, 2017. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/639473965/identificacao-e-afeicao-a-anti-herois. Acesso em: 15 de jan. de 2024.

FREUD, Sigmund. (1908). Escritores criativos e devaneios. In: FREUD, Sigmund. **Edição Stantard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 9, p. 149-208.

FREUD, Sigmund. (1912-1913). Totem e tabu. In*:* FREUD, Sigmund. **Edição Stantard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. 13, p. 13-194.

FREUD, Sigmund. (1919). O Estranho. [Das Unheimliche]. In: FREUD, Sigmund. **Edição Stantard das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução sob a direção de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v. 17, p. 275-314.

GOUVEIA, Arturo. Os nove décimos. In: GOUVEIA, Arturo. **Os nove décimos**. João Pessoa: Manufatura, 1998, pp. 15-108.

GOUVEIA, Arturo. A epopeia negativa do século XX. In: GOUVEIA, A.; MELO, A. C. de. **Dois ensaios frankfurtianos**. João Pessoa: Ideia, 2004. pp. 11-120.

HIRATA, Yoshie Filomena. A hamartía aristotélica e a tragédia grega. **Anais de Filosofia Clássica**, v. 2, n. 1, p. 83-96, 2008. DOI: https://doi.org/10.47661/afcl.v2i3.17041. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/FilosofiaClassica/article/view/17041/10381. Acesso em: 22 nov. 2025.

KUNZ, Marinês Andrea; BOTTON, André Natã Mello. LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: DENÚNCIA DA VIOLÊNCIA. **Revista Literatura em Debate**, *[S. l.]*, v. 12, n. 23, p. 41–55, 2018. Disponível em: https://revistas.fw.uri.br/literaturaemdebate/article/view/2978. Acesso em: 8 out. 2025.

LAPLANCHE, Jean.; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da psicanálise**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. In: **Ensaios Ad Hominem**, n. 1. Tomo II – Música e Literatura. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999. pp. 87-136.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marco Antônio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SILVA, Joicy Anne. A hýbris e a arrogância: uma possível relação entre mitologia grega e psicanálise. In: COSTA, Paulo José da (Org.). **Mitologia grega e psicanálise***:* reflexões. Curitiba: CRV, 2014, pp. 121-139.

SILVA, Roseli Gall do Amaral da; MELO, José Joaquim Pereira. A Formação do homem ideal: o herói grego e o cristão. In: **Anais do Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação**. Universidade Estadual de Maringá, 2008.

SOUZA, Eunice Prudenciano de. Quixotismo: um percurso para o herói problemático na literatura brasileira. In: **Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC** – Tessituras, Interações e Convergências, São Paulo, 2008. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/008/EUNICE_SOUZA.pdf. Acesso em 01 de jun. de 2025.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito & política**. Tradução de Cristina Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

SOBRE OS AUTORES

Frederico de Lima Silva
Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Sua formação também engloba especializações em Teoria Psicanalítica, Literatura Brasileira e Literatura Contemporânea, e formação em Psicanálise. É membro do Grupo de Pesquisa em Literatura, Gênero e Psicanálise (LIGEPSI-UFPB) desde 2014, onde atua no desenvolvimento de pesquisas relacionadas à interface Arte e Psicanálise, com ênfase na investigação dos processos psíquicos refletidos na escrita literária, na música e no cinema contemporâneos.
E-mail: fredlimaf2@gmail.com

Hermano de França Rodrigues
Doutor pela Universidade Federal da Paraíba. Professor Associado III, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPB). Coordenador do Grupo de Pesquisa em Literatura, Gênero e Psicanálise (LIGEPSI-UFPB). Tem experiência na área de Literatura, Psicanálise e Psicologia Analítica, com ênfase em Cultura, Arte e Processos de Subjetivação. Desenvolve estudos sobre: a) Literatura Erótica/Pornográfica; b) Corpo, Sexo e Sexualidades; c) Literatura e Psicopatologia d) Literatura e Processos Criativos; e) e Literatura e Territorialidades arquetípicas.
E-mail: hermanorgs@gmail.com

Artigo recebido em: 08/10/2025.
Artigo aceito em: 23/05/2026.