

Angústia e Narrativa em *A Mosca* de Katherine Mansfield

Nils Goran Skare *

RESUMO: Este artigo analisa o conto *A Mosca* de Katherine Mansfield de acordo com os conceitos de angústia e narrativa, definidos dentro de uma matriz lacaniana. A angústia é definida como a falta da falta e a narrativa como uma predicação simbólica do Real. Analisando o conto a partir dessas duas variáveis, descobrimos que a angústia é uma das origens da narrativa e que toda narrativa contém uma alegoria. Apresentamos os conceitos de origem e alegoria em nossa discussão para defender nossa tese.

Palavras-chave: Katherine Mansfield; angústia; narrativa

Anxiety and Narrative in Katherine Mansfield's *The Fly*

ABSTRACT: This article analyzes the short story *The Fly* by Katherine Mansfield according to the concepts of anxiety and narrative as defined in a Lacanian matrix. Anxiety is defined as the lack of the lack and narrative is defined as a symbolic predication of the Real. Analyzing our short story from the point of view of these two variables, we discover that anxiety is one of the origins of narrative and that every narrative contains an allegory. We present the concepts of origin and allegory in our discussion to defend our thesis.

Key words: Katherine Mansfield; anxiety; narrative

1. INTRODUÇÃO

Qual a razão de contarmos histórias? A pergunta, formulada assim simplesmente, passaria por evidente, mas não parece conduzir a uma resposta fácil. Contamos porque temos necessidade de exprimir algo que não sabemos direito o que é, porque precisamos nos colocar em palavras. Talvez dizer que contamos histórias porque somos humanos seja uma das respostas mais adequadas, ainda que não propriamente uma solução a esse questionamento filosófico que perpassará o objeto do presente estudo.

Neste artigo, queremos destacar um aspecto psicológico – sob o viés das teorias psicanalíticas de Jacques Lacan – e explorar sua urdidura num caso propício, num texto que nos

* Editor e tradutor

permitirá elaborar noções mais amplas. Referimo-nos ao afeto da angústia (explorado já em Kierkegaard, Heidegger e Sartre, para citar apenas os mais óbvios), aqui compreendido como um momento especial do Real para o sujeito que está em jogo numa narrativa. Tendo esclarecido esses conceitos preliminares, passaremos à sua observação num caso especial: o conto *A Mosca* (“The Fly”) da autora Katherine Mansfield, pseudônimo de Kathleen Mansfield Beauchamp Murry (1888 – 1923).

Mansfield, de origem neo-zelandesa, nunca escreveu um romance, tendo se tornado conhecida como autora de histórias curtas. Tais contos são ideais para nossa investigação, na medida em que, compostos de poucos elementos inter-relacionados, possibilitam uma análise mais direta. Katherine Mansfield é considerada uma das grandes contistas de sua época; foi influenciada sobretudo por Chekov. Ainda que não uma “narradora” no sentido benjaminiano do termo, sua obra nos permitirá compreender melhor a relação profundamente *literária* da angústia com o impulso narrativo.

Além de nosso objeto imediato de atenção e nossas questões de fundo, este artigo tem também como meta esclarecer a obra para uma tradução do conto em questão, constituindo-se assim, também, um projeto de tradução.

2. CONCEITOS PRELIMINARES

2.1 O que é angústia:

Na teoria freudiana clássica, a angústia é entendida como uma separação do Outro materno. Porém Lacan, aqui, apresenta uma visão nova: a angústia passa a ser um afeto ligado à impossibilidade do sujeito de se *descolar* do Outro. A angústia é produto desse risco que corremos quando o Outro ameaça engolir e devorar o sujeito. Quando sofremos de uma incerteza total e devastadora quanto ao que somos, então sabemos que estamos tratando da angústia. A angústia é uma “falta da falta”, quando não sabemos o que somos para o desejo do Outro.

É preciso explicitar o que entendemos pelo “Outro”. O *Simbólico* é o lugar do Outro (com “O” maiúsculo). Para ilustrar a diferença entre o outro imaginário e o Outro simbólico, citamos esta piada contada por Slavoj Žižek.

“(...) um homem acredita que é um grão de milho. Ele é levado a uma instituição mental, onde os médicos fazem o melhor possível para finalmente convencê-lo de que ele não é um grão, mas um homem. Assim que ele deixa o hospital, ele volta muito assustado, alegando que há uma galinha do lado de fora da porta, e que está com medo que ela o coma. ‘Meu querido,’ diz o médico, ‘você sabe muito bem que você não é um grão de milho, mas um homem.’ ‘É claro que *eu sei*,’ responde o paciente, ‘mas será que a galinha sabe?’” (ŽIŽEK, 2006, p. 173)

Esse movimento descrito na piada (o que eu acho que o Outro acha) é característico do Simbólico. Assim, o Simbólico é o espaço do desejo, pois desejamos na medida em que desejamos o desejo do Outro. Se desejamos um objeto, permanecemos na animalidade; é somente a partir do momento em que desejamos um desejo que nos tornamos plenamente humanos (KOJÈVE, 2010).

Nosso desejo é a tradução (toda tradução é uma relação) do desejo do Outro, mas quando não sabemos o que somos para esse desejo, angustiamos-nos. O objeto que leva à angústia é o que Lacan chama de *objeto pequeno a* (ou *objet petit a*).

“A angústia é uma experiência corporal, a experiência do *objet a* no momento de sua mutilação e a experiência do desejo do Outro que se articula ao redor dessa mutilação.” (GONDEK, 2004, p. 233)

O *objet petit a* é essa materialização do negativo. O pequeno *a* é como uma falta que emoldura o plano (o Outro) de onde foi retirado, em virtude de sua própria ausência. Na angústia algo se perde.

“(...) o objeto é a perda (mais do que o perdido): a perda de um passado desconhecido (ao invés de uma experiência específica), a perda de uma capacidade para obedecer ou seguir (não importa o que se faça, não se pode satisfazer o super-ego). O bloqueio ou rigidez da angústia, então, é ao mesmo tempo o movimento repetitivo e circular da pulsão, a força da perda.” (DEAN, 2010, p. 118).

Ou, na formulação precisa de Evans:

“Esse objeto é *objet petit a*, o objeto-causa do desejo, e a angústia aparece quando algo aparece no lugar desse objeto. A angústia surge quando o sujeito é confrontado pelo desejo do Outro, e não sabe qual objeto é para esse desejo. (...) Todo desejo surge de uma falta, e a angústia surge quando essa falta está faltando; a angústia é a falta de uma falta.” (EVANS, 1996, p. 12)

Mas também é preciso deixar bem claro, como diz Lacan, que a angústia “não engana”. Nesse sentido a angústia é uma alavanca importante na clínica (e na crítica) porque está ligado ao Real.

O Real está antes e além da linguagem. Se contemplamos um objeto, podemos apreendê-lo somente dentro dos limites das palavras. Mas ele existe em-si, um em-si inapreensível, como sabemos desde Kant. O Real não tem nada de “realidade”. Ele está, digamos assim, fora de nossa experiência humana. Ele é o espaço do trauma, de uma violência ontológica. O que impede o Real de destruir a subjetividade é o anteparo da fantasia que todos nós possuímos. A fantasia, como anteparo contra o real (e que por isso está do lado da realidade), impede na maior parte das vezes o influxo de *jouissance* (esse gozo paradoxal e potencialmente mortal que se coloca contra o princípio homeostático do prazer) mas pode se romper quando o atrito com o Real é demasiadamente violento. Quando testemunhamos uma violência muito grande, por exemplo, mesmo que ficcional, isso desloca as coordenadas sócio-simbólicas às quais estamos acostumados: o resultado é o esgarçamento da fantasia, e o inundamento do sujeito pela *jouissance*. O trauma, a psicose e a morte estão todos do lado do Real. Ao contrário do Simbólico, onde os significantes se organizam por oposição, no Real os opostos coincidem, dialeticamente.

2.2 O que é narrativa:

A narrativa compartilha com o evento seu caráter de *ato*, seu ser uma suspensão do Simbólico. Narrar não é simplesmente discursar, mas agir. Assim, é forçoso admitir que,

destituída de sua potência cairológica de narrar, a contemporaneidade esvazia as palavras de experiência (*Erfahrung*), e o narrador, destacado da cotidianidade, não é mais aquele transmissor da sabedoria, do conhecimento haurido da própria vida. Recorremos ao *Ensaio sobre o Narrador* de Walter Benjamin (a respeito do escritor russo Nikolai Leskov) como peça de articulação dos elementos narrativos.

Ali se discute que a narrativa é estranha ao trabalho industrial alienado. Ela é uma forma artesanal de comunicação onde o tempo, por assim dizer, atrita. A ordem simbólica do narrador tem um embasamento real, na medida em que a própria solidez do trabalho artesanal porta as marcas da existência como experiência. Em certo sentido, o imaginário do narrador é eterno. Seu oposto é o indivíduo super-informado que pode comentar qualquer coisa, desde que ela não dure mais do que um instante. Benjamin identifica o *lagor* (*Langeweile*) como experiência-chave da narrativa.

“Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.” (BENJAMIN, 1996, p. 205).

Para propósitos de contraponto, Nietzsche também deplora o fato de que a virtude moderna tenha se tornado a de fazer algo em menos tempo do que outra pessoa e identifica o desprezo pelo *otium* na falta de rituais, no modo como as pessoas passaram a comer rapidamente e mesmo na escrita apressada das cartas (pensemos no salto paradigmático da carta para o e-mail e do e-mail para o *twitter* em cerca de uma geração). A *vita contemplativa* seria afligida pela má consciência. Na verdade, Nietzsche coloca a culpa na pura atividade do “trabalho”. “Cada vez mais o *trabalho* tem a seu lado a boa consciência: a inclinação à alegria já chama a si mesma ‘necessidade de descanso’ e começa a ter vergonha de si.” (NIETZSCHE, 2007, p. 219 – grifo no original) A posição de Benjamin é diferente, encaixando-se na crítica do tempo alienado que pode ser formulado desta maneira: sob o capitalismo a ideologia referente ao tempo livre alienado é a inversão simbólica da ideologia referente ao tempo de trabalho alienado. Esse é o

humanismo da mercadoria, na expressão de Guy Debord, que trataria o trabalhador “como adulto” no papel de consumidor (DEBORD, 1983. p. 22).

Diremos que uma narrativa é uma predicação simbólica do Real. Aqui, contudo, a definição se desdobra em dois conjuntos: a predicação pode ser uma *justificativa* ou não desse Real. Naquela caso, trata-se de uma narrativa *perversa*; neste caso, trata-se de uma narrativa *fantasmática*.

A fantasia é utópica (SKARE, 2010). Ela é um anteparo que protege o indivíduo no trato com o Real, mediando o desejo. O matema de Lacan para fantasia é este: $\$ \langle \rangle a$. Onde “a” é o *objet petit a*, o objeto parcial imaginário que representaria o desejo como objeto e que, como vimos, está ligado ao afeto da angústia. No matema, lê-se que o sujeito está em relação com o objeto do desejo.

Já a perversão é o inverso da fantasia, ela é expressa desta forma: $a \langle \rangle \$$. Aqui o sujeito se torna um objeto. O perverso, ao renegar (*Verleugnung*) a realidade da castração, participa de um processo de *reificação*. E é em termos de troca de mercadorias que uma sociedade reificada tenta satisfazer todas as suas necessidades. Assim, o indivíduo é reduzido ao estatuto de objeto, e se comporta perante outros seres humanos como se fossem objetos. Nesse sentido, como nota Žižek (ŽIŽEK, 1992), a formulação linguística típica do perverso é: “sei muito bem que... mas assim mesmo...” Isso é, o perverso ao mesmo tempo que reconhece o Outro como castrado, barrado, incompleto, quer preencher esse buraco (por meio do fetiche). A *Verleugnung* perversa é seu esforço de se livrar da angústia.

A narrativa é, portanto, um ato que predica simbolicamente o real: predicação perversa e reificatória se justifica esse real, ou, simplesmente uma predicação, uma narrativa fantasmática.

3. A MOSCA DE KATHERINE MANSFIELD

A Mosca (“The Fly”) é um conto curto de Katherine Mansfield. O conto foi publicado pela primeira vez em 18 de março de 1922 no semanário inglês *The Nation*.

A história do conto se passa dentro de um escritório, onde Woodfield, um senhor de saúde precária que costuma ser mantido em casa pela mulher e pelas filhas, conversa com seu

amigo, chamado simplesmente de “chefe” (“*boss*”). O chefe, que é cinco anos mais velho que Woodifield, mostra como o escritório foi redecorado e oferece ao visitante um pouco de *whiskey*. Após beberem juntos, Woodifield conta que as duas filhas dele fizeram uma visita ao túmulo do filho de Woodifield, que está enterrado próximo ao do filho do chefe – este jovem morreu na guerra seis anos antes do momento em que se passa a história. Woodifield sai, deixando o chefe à sua escrivania. Ele chama o secretário e afirma que não quer ser interrompido. Sua memória ruma então para lembranças do filho, sem contudo conseguir um choro catártico, até que se concentra na foto que está no escritório. Nesse instante, o chefe nota uma mosca que, após cair na tinta, debate-se e se seca. O chefe começa a brincar com o inseto, derramando mais e mais tinta no animal. Por fim a mosca morre e o chefe descarta o papel e a tinta. O chefe nota, um pouco pasmo, que não consegue se lembrar no que estava pensando antes.

Se nos perguntamos a respeito da angústia nesta história, não parece ser difícil localizá-la. Trata-se da situação do chefe que perdeu seu filho na guerra (a Primeira Grande Guerra, subentendemos). Mesmo que a autora não nos indicasse explicitamente, poderíamos imaginar o sofrimento do homem atrelado à perda do filho. Mas Mansfield é bastante clara ao descrever a reação do chefe exatamente no momento em que Woodifield menciona o túmulo do jovem.

“Tinha sido um choque terrível para ele quando o velho Woodifield fez saltar aquele comentário a respeito do túmulo do garoto. Foi exatamente como se a terra tivesse se aberto e ele tivesse visto o garoto deitado ali com as meninas de Woodifield o encarando. Pois era estranho. Embora seis anos tivessem se passado, o chefe nunca tinha pensando no rapaz exceto como deitado imutável e impecável em seu uniforme, adormecido para sempre.” (MANSFIELD, 1999, p. 65)

Com o comentário de Woodifield, o que era imóvel e repousava (ou como se poderia dizer na expressão dos epitáfios, “jazia em paz”) subitamente é mostrado insepulto. O chefe havia estabelecido um espaço mental bastante claro – e plácido – para a morte de seu filho: um sono eterno. Nesse sentido, o comentário de Woodifield é angustiante porque aproxima o chefe do Real da morte e esgarça o anteparo fantasmático do sono “imutável” ao qual o homem tinha prescrito o significante do filho morto.

O luto, em certa medida, pode ser compreendido como um retorno à ficção (ao *ficcionare* que volta a amarrar um significante nas teias da fantasia); nesse sentido, o comentário de

Woodifield, *traumático* para o chefe, solicita uma nova ficção lutuosa. A perda, isto é, a falta, precisa ser reinscrita em sua subjetividade. Ou melhor dizendo, essa perda corre o risco de ser perdida; há a ameaça de que a falta falte – consequentemente, o espaço designado para o filho se abre, ele precisa ser sepultado novamente.

Podemos também pensar que a narrativa, nesse momento de inflexão angustiante e angustiada sobre o personagem do chefe, revela parte do seu Real e, portanto, daquilo em que o personagem *não* é puramente fictício. Em outras palavras, apenas na ficção há um senhor chamado Woodifield e um “chefe” tomando *whiskey* juntos num escritório com uma nova decoração. Mas um pai que perdeu um filho na guerra – se nos atermos apenas ao século XX, encontraremos milhões de pessoas que compartilham o Real desse personagem. No instante em que a terra se abre nos pensamentos do chefe para revelar o trauma, o núcleo real e traumático do personagem reverbera com a vida humana, com o leitor, com a experiência histórica do mundo: a narrativa realiza aqui um pouco de sua transmissão de *Erfahrung*. Dito em outras palavras, a história adquire contornos reais, para além do que se poderia chamar de simples escapismo da ficção.

A narradora nos descreve o fluxo de pensamentos e da memória do chefe enquanto, sentado à escrivaninha, tem o filho em mente. Ele se debate com a incomensurabilidade de sua perda desde o momento em que perdera o filho único.

“O tempo, ele havia declarado então, ele havia dito a todo mundo, não poderia fazer diferença. Outros homens poderiam talvez se recuperar, talvez amainassem sua perda, porém não ele. Como seria possível? Ele era o filho único. Desde seu nascimento o chefe tinha dado duro para construir seu negócio para ele; não significava mais nada se não fosse para o garoto. A própria vida não tinha outro significado. Como no mundo ele poderia ter se escravizado, ter se negado, ter prosseguido todos aqueles anos sem a promessa sempre à frente dele de que o garoto seguiria em suas pegadas e continuaria de onde ele tinha parado?” (MANSFIELD, 1999, p. 65)

A narradora explicita nesta passagem a impossibilidade do chefe, quando da morte de seu filho, em dimensionar a perda. O chefe não envisiona a possibilidade do luto e, acrescentamos, não envisiona a possibilidade de uma *narrativa* que abarque aquele sofrimento. É um sofrimento sem tamanho e sem espaço, retirando o próprio significado da vida; mais ainda, é um sofrimento sem tempo, impossível de caber no Simbólico. Eles se furta à formulação linguística. Na medida

em que o filho era um forte desejo do chefe e esse filho morre, o pai deixa de saber o que era para o Outro. Ele era um pai. Mas o filho morre, de tal forma que não é mais um pai.

Seis anos se passaram e o chefe, após aquela visita e comentário de Woodifield, avisa o secretário que não quer receber ninguém. Ele acredita que precisará de um momento de reclusão para chorar novamente. “Ele queria, ele intencionava, ele havia feitos preparativos para chorar...” (MANSFIELD, 1999, p. 65). Mas não consegue.

Há outro instante angustiante, que é o da constatação de que a foto do filho, que está no escritório não se parece com o que ele era – ou com o que o chefe se recorda dele. “O garoto nunca tinha se parecido com aquilo.” (MANSFIELD, 1999, p. 66) Este é um climax de angústia porque a foto, esse significante, está deslocada; ela não cabe no Simbólico exatamente onde o chefe gostaria que ela estivesse. Porém esse movimento narrativo recebe uma segunda inflexão (consideramos como primeiro o comentário de Woodifield a respeito do túmulo do filho do chefe): desta vez o chefe encontra uma mosca se debatendo em sua escrivaninha.

A narradora caracteriza a mosca claramente numa situação de desespero. “Socorro! Socorro! Diziam aquelas perninhas lutando.” (MANSFIELD, 1999, p. 66). A mosca é descrita com realismo à medida que luta para escapar da tinta na qual tinha caído. O chefe se interessa pela situação e começa a brincar com o inseto, num misto de curiosidade e um certo sadismo. A mosca por fim morre.

A mosca consiste na entrada de um novo significante na narrativa, significante que desperta a curiosidade do chefe. A mosca é inicialmente um “outro” com “o” minúsculo. Mas o que é uma mosca para o chefe[†]? Nada, quase nada. Um passatempo. O que ascende o significado da mosca *na narrativa* é a posição que, para nós leitores, ocupa em relação à cadeia de associações do filho morto. O chefe *não* é perverso, ele não fetichiza o seu ato de matar a mosca, ele não faz isso com o propósito de tampar a falta no Outro. Mas ao matar o inseto, entretém-se a ponto de esquecer do Real angustiante da morte do filho. A ficção, assim, parece-nos ainda mais angustiante do que uma simples narrativa perversa.

[†] Vale notar que o próprio fato da autora ter se furtado a dar um nome próprio a esse personagem mas, ao contrário, tratá-lo por “chefe” acrescenta uma camada alegórica à história. Mansfield parece sugerir que são os chefes do mundo que esmagam as moscas. Uma mosca não é nada para ninguém. Para um “chefe” então, é menos do que nada. Parece-nos que a opção da autora por chamar o personagem assim ao invés de por um nome próprio concorre para essa sensação de um abismo intransponível entre os dois seres.

A maneira como Mansfield combina o trágico e o trivial já foi notado por outros comentadores (HILLMAN; PHILLIPS, 2007). O que queremos salientar é a posição que a mosca ocupa dentro da narrativa.

No começo, acompanhávamos uma trajetória crescente daquilo que, num instante se mostrou insepulto e que vai adquirindo uma espécie de *momentum* angustiante, até que a cadeia de associações do chefe esbarra, cume de sua *Sturm und Drang* interna, no retrato do filho falecido: o filho que não pode ser enterrado nos pensamentos também não pode sê-lo na realidade, no mundo exterior, na tranquilidade da decoração (o retrato).

Este *crescendo* é interrompido: a descrição detalhada e realista feita da mosca pela narradora insere um significante fálico naquele ponto da narrativa. A mosca salta à vista do personagem principal e do leitor na própria textura da obra. Isso fica claro numa abordagem puramente quantitativa: das 2175 palavras do conto, cerca de 520 são dedicadas à descrição da mosca se debatendo. Talvez isso não pareça muito do ponto de vista absoluto, mas se compreendermos que 24% do conto é dedicado à descrição de uma mosca se debatendo (e um homem brincando com isso), podemos perceber que o detalhismo é proposital. Isto é, ele desempenha uma função narrativa. Para efeitos de comparação, a descrição da cadeia de associações do filho morto ocupa apenas 470 palavras (22% do conto)[‡].

No terceiro momento, a história releva (*aufheben*) o *crescendo* e a interrupção na obliteração da angústia. Mas será mesmo? Porque parece haver uma transferência. O chefe não se angustia mais (na verdade, nem consegue mais se lembrar do que se ocupava), mas resta a angústia para o leitor. Um pergunta poderia ser: “após seis anos de luto, uma simples distração é capaz de tirar da mente de um homem a morte de seu filho único?”; ou outra ainda: “o que se passa na mente e no coração desse chefe que o torna capaz de esquecer algo tão traumático com um entretenimento tão tosco?”; ou então: “a morte e o sofrimento são iguais para todos do ponto de vista de um plano cósmico, homem ou mosca?”

Aproximamo-nos aqui do Real da narrativa. A ausência de explicação psicológica e psicologizante inscreve a força dessa história na memória de seu leitor. Mansfield pertence, ao

[‡] A igualdade quantitativa não deixa de ser uma violência narrativa, uma maneira da narradora igualar homem e mosca.

menos neste conto, ao grupo dos *narradores*, desses que tecem uma história sem fornecer todas as *informações*.

Toda narrativa contém *nonsense*. Este não é simplesmente um sentido que o narrador conhece e embaralha para seu receptor. Isso é Real a todo ser humano. O narrador não abarca seu enredo.

Podemos agora formular a tese central deste artigo: *a angústia está na origem da narrativa*.

Corolário: *toda narrativa contém uma alegoria*.

4. DISCUSSÃO

Para discutirmos proficuamente os principais pontos levantados neste artigo, precisaremos apresentar os conceitos de *alegoria* e de *origem*.

A *alegoria* vem do grego *allos* (outro) e *agourein* (falar). É uma expressão e/ou interpretação que diz outra coisa do que o que está explícito. Entre o externo e o estrutural, a alegoria pode significar qualquer outra coisa.

“As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas.” (BENJAMIN, 2004, p. 193) Em outras palavras, a alegoria é a atribuição de um conceito a um significante qualquer – atribuir à cena da morte da mosca no conto de Mansfield a representação alegórica da morte do homem sob a crueldade da guerra, por exemplo –; nesse sentido é uma *ruína* porque o conceito é uma mutilação da ideia. Schopenhauer, que defende a propriedade da alegoria na poesia mas não na pintura, esclarece em apta analogia:

“(...) o conceito é semelhante a um recipiente morto, no qual aquilo que se colocou permanece, efetivamente, lado a lado; o que se colocou pela reflexão sintética se deixa também de novo retirar por juízos analíticos, não mais. As Idéias, ao contrário, naquele que as apreendeu, desenvolvem representações que, em relação a seu conceito de mesmo nome, são novas; por isso são comparáveis ao organismo vivo, o qual desenvolve a si mesmo, dotado de força de reprodução, que produz o que nele não estava contido.” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 177).

Quanto à origem (*Ursprung*), não devemos compreendê-la como uma gênese (*Entsehung*), um “começo”. Para Walter Benjamin, num *locus* clássico:

“ ‘Origem’ não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenómeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com sua pré- e pós-história. Na dialéctica inerente à origem encontra a observação filosófica o registo das suas linhas-mestras.” (BENJAMIN, 2004, p. 32)

Com isso ficam mais claras nossas proposições quando da análise do objeto.

Podemos dizer que a angústia é origem da narrativa no sentido que Benjamin já nos apontava: “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar.” (BENJAMIN, 1994, p. 208) A esse respeito, vale recordarmos do clássico árabe *As Mil e Uma Noites*, onde a narrativa é explicitamente um meio de escapar à morte. Como Scheherazade, o narrador se encontra na dialéctica *originária* entre contar seu conto e chegar ao ponto final, e, por outro lado, continuar narrando, continuar contando, continuar sem interrupção. Esses são os extremos da narrativa, que se fundem em sua origem. Essa origem é real. Ela desperta angústia. Logo, a angústia está na origem da narrativa.

Podemos dizer, consoantemente, que toda narrativa contém um momento alegórico. Vimos logo acima que toda narrativa contém uma origem angustiante, um coração real. Se ele é real, ele não pode ser imaginado (já que o Real é tudo que está antes e além da linguagem). Se ele não pode ser imaginado, ao se mostrar significante numa narrativa, ele solicitará um conceito, um pensamento abstrato (de natureza racional). O conceito passa a ser material da exposição. A narrativa passa a conter o conceito. O conceito é interpretado alegoricamente. A narrativa contém uma alegoria.

5. CONCLUSÃO

No que concerne o conto *A Mosca*, concluímos que a obra contém um momento alegórico: a mosca que se debate e é morta. Este trecho alegórico (posto que cravado no Real) possui, por definição, uma multiplicidade de leituras que não a literal. Apontamos aqui o instante em que a interpretação ficará difusa e os intérpretes proporão leituras díspares – tal é a natureza da alegoria.

Ainda no que diz respeito ao conto de Mansfield, concluímos que a perda do filho (a angústia) e o assassinato de uma mísera mosca (a narrativa) estão um para o outro assim como o trauma está para a ficção. O chefe é convidado a ficcionar o luto ao redor de sua perda, para que essa perda não se perca.

O homem é um ser-para-a-morte. Ele é na medida em que o tempo passa por ele. E na angústia daí decorrente, nós, seres humanos, narramos. Somos conduzidos a narrar na esperança de vencer de alguma maneira nosso destino mortal. E quem poderá dizer que não conseguimos? Pois nas narrativas que o homem deposita na história, o tempo é sobrepujado por um instante e a angústia de ser-para-a-morte se resolve. Ao defendermos que a angústia está na origem da narrativa, não postulamos uma determinação simples (há outras coisas na origem narrativa) e certamente não o fazemos como um princípio pessimista ou “negativo”: conceder a alguém a possibilidade de narrar é restituir-lhe sua dignidade humana. Este último ponto (político, crítico, pragmático) é fundamental e está no bojo do momento mais revolucionário da visão de Benjamin a respeito do narrador, à qual subscrevemos. Privar o homem da nobreza de narrar a si mesmo é reduzi-lo à dimensão de uma mosca.

Por fim, como toda conclusão é também uma abertura para esforços posteriores, queremos salientar alguns pontos que merecem pesquisas ulteriores com base no projeto aqui delineado.

Em primeiro lugar, essa dignidade do narrar a que aludimos pode ser pesquisada, dentro da matriz lacaniana à qual subscrevemos, com base na teoria dos discursos e suas quatro expressões fundamentais (Mestre, Histórica, Universitário, Analista) (LACAN, 1992). Caberia compreender como, no discurso, a narrativa, tendo por origem a angústia, constitui um constructo semiótico.

Em segundo lugar, constatando que toda narrativa possui uma alegoria, seria o caso de pesquisar essa situação em casos-limites: que alegoria se pode encontrar numa canção de *rap*? qual o momento alegórico de um jogo de *videogame*? E mais do que isso: as alegorias se organizam conforme cortes paradigmáticos? Quais eram os instantes alegóricos nas novelas da década de 1980 em comparação com as de 1990, por exemplo? Ou ainda, em situações localizáveis de narrativas políticas (uma determinação um pouco difícil, mas não impossível), qual a natureza de sua alegoria? Essas são algumas perguntas, a título de ilustração, das possibilidades de pesquisa envolvendo os resultados e os paradigmas da presente investigação no que concerne o tema da alegoria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- DEAN, Jodi. *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*. Cambridge: Polity Press, 2010.
- DEBORD, Guy. *The Society of the Spectacle*. Rebel Press: 1983.
- EVANS, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge. 1996.
- GONDEK, Hans-Dieter. “From the Protective Shield against Stimuli to the Fantasm” In: STEWART, Elizabeth; JAANUS, Marie; FELDSTEIN, Richard. *Lacan in the German speaking world*. New York: SUNY Press, 2004.
- HILLMAN, David; PHILLIPS, Adam. *The Book of Interruptions*. Bern: Peter Lang, 2007.
- KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à Leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- LACAN, Jacques. *O Seminário Livro XVII – O avesso da psicanálise*. Jorge Zahar Editor, 1992.
- MANSFIELD, Katherine. “The Fly” In: SHELDON, Sayre P. *Her war story: twentieth-century women write about war*. Carbondale: SIU Press, 1999.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SKARE, N. G. . U-Topia em 'O Continente' de Gustavo Scheffer. OuvirOUver (Uberlândia. Impresso), v. 6, p. 362-373, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. *Lacan: the silent partners*. London: Verso, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge: MIT Press, 1992.

Recebido em 15 de novembro de 2011.

Aceito em 21 de novembro de 2011.