

**A LINGUAGEM MELANCÓLICA DE *LUGARES QUE NÃO CONHEÇO*,  
*PESSOAS QUE NUNCA VI*, DE CECÍLIA GIANNETTI**

Clélia Precci Pereira Pachiel (UFJF)<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente trabalho se debruça sobre o romance *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, de Cecília Giannetti, a fim de refletir de que maneira os sujeitos melancólico e contemporâneo se articulam e conjecturar a respeito das potencialidades subversivas dessa conjunção. Para tanto, buscou-se pensar o estado de sítio da consciência da protagonista da obra como autorizador de uma série de recursos estéticos compreendidos enquanto subversivos.

**Palavras-chave:** Melancolia; Contemporaneidade; Subversão; Cecília Giannetti.


### **Introdução**

Uma primeira relação com objeto analisado neste trabalho pode ser dúbia. A saber: *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi* gira em torno da história de um trauma experimentado por uma jovem jornalista que, supostamente conhecedora do estado atingido pela violência na cidade do Rio de Janeiro – dada a familiaridade que detém com os acontecimentos graças à sua profissão – é exposta a um evento inominável: a entrevista que está reportando com uma moradora periférica em uma favela na Ilha do Governador é interrompida pelo brutal assassinato de Doca, um menino negro morador do bairro.

Assim como esse breve resumo sugere, os três primeiros capítulos do romance também parecem anunciar uma narrativa herdeira do realismo – o que Schøllhammer (2012) aponta como tendência contemporânea – focada na experiência da protagonista com sujeitos socialmente abjetos. A impressão imediatamente causada pode ser a de que a trama se desenvolverá a partir de alguma apropriação cínica da violência real, que autorizaria o projeto ficcional. Esse evento traumático, no entanto, marca a primeira ruptura temática do romance e, sucessivamente, a estrutura textual se desintegra e o eixo temático se mostra um mergulho vertical na subjetividade da protagonista que, em consonância com os aspectos formais da narrativa, se afasta da realidade e entra em estado de delírio. O que se desenvolve a partir disso é o desligamento da personagem de todas as coisas que a conectavam ao seu passado e que mediavam sua percepção do mundo, a culminar no abandono da própria identidade através da renúncia de seu nome.

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras (UFJF), mestranda em Estudos Literários (UFJF). Contato: cleliaprecci@gmail.com.




Em Teoria da Literatura, Eagleton disserta sobre a narrativa realista como uma forma “conservadora”: em uma narrativa, alguma coisa precisa estar ausente ou ser perdida, estar fora do lugar; do contrário não haveria história. O que confortaria o leitor da narrativa realista, no entanto, seria a certeza secreta de que, em algum momento, o ausente se faria novamente presente e a trama se reorganizaria (EAGLETON, 2006, p.279). E acrescenta, referenciando-se a Althusser: “Continuamos nas garras da ideologia, conformamo-nos à realidade social como algo natural, sem indagarmos criticamente pelo modo que esta realidade, e nós mesmos, chegou a ser construída, sendo, portanto, passível de ser transformada” (idem, p. 280, grifo nosso).

Em um primeiro momento, o romance em questão parece herdar essa estética da ordem, principalmente por apontar, aparentemente, para alguma urgência contemporânea de falar sobre o real enquanto meio de retomada de projetos de engajamento como recurso de alinhamento com o presente histórico. Entretanto, os rumos assumidos pela trama muito se distanciam de qualquer reordenação que Eagleton tenha atribuído à narrativa realista. Pelo contrário: nenhum conforto diante da estrutura textual é possível, o que torna evidente a necessidade de assumir uma posição diante da ideologia que organiza o mundo, a qual, segundo Adorno (2012), promove uma falsa ideia de totalidade.

É verdade, então, que a urgência contemporânea por uma ancoragem temporal ante o anacronismo em relação ao presente é, sim, manifestada na obra, mas através de outros mecanismos. O enfoque proposto por este trabalho gira em torno da compreensão desses mecanismos enquanto recursos análogos a diferentes abordagens a respeito da melancolia. Para esse fim, foi investigado de que maneira a melancolia se configura nos âmbitos temático e estrutural da narrativa.

### **As faces da melancolia em *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi***

Cristina é o nome da jornalista. Só descobriremos isso ao fim da obra, através dos nomes dos três últimos capítulos: todos intitulados “Cristina”. Seu nome é recuperado logo após o segundo grande marco temporal da narrativa: a “cura” da protagonista através da análise. Tematicamente, portanto, a condição da personagem é patologizada, o que torna pertinente que os primeiros apontamentos da análise sejam feitos a partir dessa perspectiva. Consideremos, com essa finalidade, alguns aspectos da melancolia



como entendidos por Freud, a começar pelos sintomáticos: um doloroso abatimento; cessação de interesse pelo mundo exterior, solidão, inibição de toda a atividade e diminuição da autoestima (FREUD, 2010, p. 172-3). Todas essas debilidades podem ser atribuídas à Cristina, como garantem as passagens: “Tenta contar nos dedos o tempo que passou sem dar ou receber notícia, como se a precisão desse número pudesse corresponder à distância que colocou entre ela e os outros.” (GIANNETTI, 2007, p. 79); “Se olhasse pela antiga janela, seus olhos não chegariam até a rua. Ficariam detidos na grade, presos a um detalhe dos ferros pintados com zarcão.” (idem, p. 79); “Sua cara no espelho do banheiro, quem é que lhe compraria flores?, olheiras, e ela também não ajuda, não é de botar fantasia.” (idem, p. 76) e “Ela olharia em volta e sentiria vergonha de suas coisas fora do lugar, do chão grudento em que jogou os sapatos cheios de terra ao chegar da rua, do chão imundo em que agora suja os pés descalça e molhada.” (idem, p. 80).

Se estes sinais são atestadores do possível estado de melancolia da personagem, mais emblemática ainda é a sua tentativa de suicídio:


Costumava viver atacadada a um excesso de cuidados que, se fossem deixados de lado, sua ausência faria dela uma criatura suspensa. Ela deixaria de estar aqui ou ali, perderia arquivo e história. Uma mulher que não brilha, apaga-se. E a lembrança de sua beleza desaparece mais rápido do que ela pode gastar dinheiro no shopping. **Experimentar essa suspensão era tentador.**

Todo dia a mesma coisa. (...) Começa o controle de qualidade sobre o resultado de seus esforços, que é também um tipo de prêmio pela disciplina com que os aplica constantemente.

Quase sempre tem sido gratificante verificar e aprovar. É cansativo e deprimente, às vezes. **Veze suficientes para que sintavontade constante de se abandonar, de largar-se.** (...)

Nos minutos passados diante do espelho, avalia o histórico repleto dos infinitos cuidados mantidos ao longo dos anos. Desde os mínimos, **aprendidos em idade que não consegue precisar,** passando por sua multiplicação na pré-adolescência e a manutenção no começo da vida adulta. Cada curva e cada traço em sua carne lembra uma etapa do aprimoramento buscado com perseverança, com seriedade, com abnegação. (...)

**Ao sair pela janela e se soltar como um anjo da marquise, não têm dúvidas: o que viu por último no espelho era uma pequena metáfora da perfeição.** (GIANNETTI, 2007, p. 39-41, grifos nossos)



É proveitoso ressaltar, ainda, que apesar de o estopim do “surto” da protagonista ter sido a experiência de extrema violência que presenciou contra um sujeito marginalizado, o capítulo “Descer”, no qual o excerto acima foi selecionado, constrói alguns dos mecanismos de sua própria marginalização. A condição de mulher da personagem, dessa maneira, localiza-a enquanto vítima dos processos de sistematização e a assegura a legitimidade de expressão concedida somente àqueles que experimentam a submissão.


Paralelamente a isso, mostra-se curioso atentarmos para os sinais de que o trauma parece ter simplesmente lembrado à personagem de algo que ela já sabia, mas bloqueava do estado de consciência. Um de seus rituais, antes de sair para reportar os acontecimentos, por exemplo, era reprisar os crimes do dia anterior: “Prefere prevenir-se. Eliminar o mal pensando no mal. Constantemente. Uma, duas, três vezes antes de sair para o trabalho” (GIANNETTI, 2007, p. 16). A manutenção da ideologia que organiza o mundo, afinal, nos termos na psicanálise, exigira um processo de recalque das dívidas simbólicas para com os sujeitos marginalizados, de tal maneira que até mesmo as vítimas da ordem são submetidas a esse processo.

Considerando essa relação que a protagonista passa a estabelecer com o mundo, não é coerente afirmar que ela tenha acessado toda a compreensão a respeito da ordem após o evento, mas parece possível dizer que ela “mantém fixo o olhar no seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62), e Agamben acrescenta a respeito da atividade do sujeito contemporâneo:

[...] perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (idem, p.62)

O mundo não é compreendido por ela no estado de consciência, mas ela começa a vê-lo como que oniricamente. Assim, a protagonista passa a deter algum saber sensível sobre as condições contemporâneas, como admite ser possível a psicanalista Maria Rita Kehl (2015) a respeito dos melancólicos.

A melancolia percebida na personagem, portanto, não é a tipicamente freudiana, que mais adequadamente seria chamada de depressão, mas se aproxima também da




percepção de Benjamin. Enquanto para Freud a melancolia é estagnante – uma vez que a pulsão está ligada ao objeto e não pode se desligar dele – para Benjamin “são os melancólicos que melhor sabem decifrar o mundo” (SONTAG, 1986, p. 92). Apesar de a personagem, por um lado, apresentar as características da patologia, isso não significa que ela esteja passiva ou paralisada, como uma percepção puramente clínica poderia fazer parecer, mas o avesso disso:

Posso esclarecer não o que foi o porco de Silício, mas como ele nos acuou. Porco de Silício é como chamo o que uma vez sacudiu as paredes do sobrado, o nome do ruído que começou zumbindo quase imperceptivelmente e cresceu cada vez mais intenso, como patadas e passos largos de um animal obeso, imenso, feito de silício, o som grave que estava sempre mais alto e mais real, até se tornar a certeza de que se aproximava de duas pessoas reféns de uma alucinação partilhada – ou o quê?

Lembro que, num esboço de depoimento feito no meu caderno de sonhos, cheguei a explicar que tinha decidido escrever a história do Porco de Silício como ficção porque era absolutamente inacreditável. [...] E, no entanto, nós que estávamos lá, nada vimos. Testemunhamos uma coisa que não estava presentemas chegava perto aos poucos, esmagando meu peito com uma força fenomenal, tirando nosso ar, fazendo o concreto zumbir feito uma casa de máquinas. Do chão até o teto. Era o Porco de Silício. (GIANNETTI, 2007, p. 124)


Se é verdade que a trama faz uso de inúmeras alegorias pictóricas como recurso, ou até mesmo afirmações teóricas atribuídas à personagem – o que acaba se estabelecendo ainda a nível temático – é verdade, também, que essas alegorias não vêm desarticuladas da própria estrutura da obra, que assimila na sua forma toda a relativização da ordem. Assim, enquanto a personagem deseja que o vento arranque todas as placas das ruas, para que todos se esqueçam dos nomes dos bairros, e que embaralhe as fronteiras dos estados para que ninguém mais pronuncie seus nomes (GIANNETTI, 2007, p. 35) a narrativa é construída de capítulos praticamente independentes, fragmentos da trama frouxamente articulados e muitas vezes em fluxo de consciência, recortada, sintática e semanticamente subvertida, sem uma ordem cronológica evidente, com uma narradora oscilante, além de intrincada por ilustrações, manuscritos e recortes adequados aos formatos da reportagem.

Em meio às considerações que Eagleton faz a respeito da psicanálise em *Teoria da Literatura*, o autor aponta as ideias de Julia Kristeva a respeito do que ela chama de



“semiótico”, que contempla essas vacilações de linguagem sob as quais a trama se articula. Por semiótico, a filósofa entende “um padrão ou jogo de forças que pode ser percebido em cada linguagem, e que representa uma espécie de resíduo da fase pré-edipiana” (EAGLETON, 2006, p. 282). Apesar de a criança, a essa altura, ainda não ter acesso à linguagem, Kristeva defende que seu corpo seria atravessado por “pulsões” relativamente desorganizadas. Esse padrão – que poderia ser considerado uma linguagem, embora ainda não dotado de significação – seria reprimido uma vez que a criança ingressasse na ordem simbólica. No entanto essa repressão não seria absoluta, já que o semiótico poderia ser distinguido nas características concretas da linguagem (como tom e ritmo), mas também “em contradições, falta de significação, silêncio e ausência”. (idem, p.282). Levando em conta que a “linguagem” do semiótico precede a ordem simbólica, Kristeva a considera um meio de enfraquecer essa ordem. Segundo Eagleton: “o semiótico é fluido e parcial, uma espécie de agradável excesso criativo em relação ao significado preciso, e experimenta um prazer sádico em destruir e negar tais signos” (idem, p. 283). Não parece coincidência que, considerando a proximidade entre as ideias, em *Sol negro: depressão e melancolia*, a mesma autora defina a linguagem do melancólico como repetitiva, com dificuldade de encadeamento e com sequências lógicas quebradas.

Se para Freud o melancólico se fixa em um objeto perdido e sofre um bloqueio pulsional, e para Benjamin a fixação no objeto ocorre, mas essa fixação é uma maneira de conhecer o mundo através do objeto, Kristeva vai além. Para a autora, as limitações na comunicação do depressivo estariam relacionadas aos procedimentos de tradução da língua: o processo de dar nome (equivalente ao signo linguístico) pressuporia o luto relativo à Coisa arcaica (o equivalente ao significado), uma *denegação* da perda: perde-se o objeto indispensável, mas, porque o encontra nos signos, ou seja, porque se recusa a perdê-lo, não o perde: o recupera na linguagem (KRISTEVA, 1989, p.47). O melancólico, no entanto, nega a denegação: não aceita perder a Coisa, mas fixa-se a ela. E, fixo à Coisa arcaica e carregando-a de afeto, ele procura uma palavra-total, nova e estranha à língua, a fim de captar o não nomeável. O excesso de afeto não tem, portanto, outro meio de se manifestar senão produzindo novas linguagens – encadeamentos estranhos, ideoletos, poéticas. Até que o peso da Coisa originária o vença, e que



qualquer tradutibilidade se torne impossível. A melancolia termina então na assimbolia, a perda de sentido (idem, p.46).


Um livro que mais parece um caleidoscópio, onde tudo aparece como em *flashes*, revelando, inclusive, uma dificuldade de estabelecer um fio condutor para a narrativa, e que, além disso, constrói uma série de imagens surreais – como buracos que se abrem no chão do Rio de Janeiro para coletar lixo e gente, um homem sem cabeça ou um menino morto que acompanha a protagonista – pode ter sua linguagem facilmente comparada com a linguagem de um sonho. A comparação com o sonho não é vã: *para* Freud, o sonho de que nos recordamos – e que é chamado por ele de conteúdo manifesto – é produzido através de um trabalho do inconsciente para reproduzir, de forma inteligível, a matéria-prima do sonho, os desejos inconscientes – chamados de conteúdo latente (EAGLETON, 2006, p. 271). Acontece que o sonho de que nos recordamos tem deformações, ambiguidades, omissões e elisões. E é assim nosso acesso ao inconsciente: intermediado.

Ilustrativamente, ainda, é produtivo que acrescentemos a essas conclusões a máxima alegoria da obra: depois de presenciar a assassinato de Doca, o fantasma do menino – que simbolicamente não existia para a protagonista antes de sua morte – passa a acompanhá-la, até que ela se propõe a auxiliá-lo em sua nova pretensão: torna-se Erê. No Candomblé, o Erê é o ponto exato entre a consciência da pessoa e a inconsciência do Orixá, seu intermediário.

Análogos ao sonho e ao Erê, que se encontram na fronteira da ordem simbólica, estão também em uma espécie de interstício o melancólico benjaminiano e o sujeito contemporâneo de Agamben: todos localizados em uma fissura entre o dentro e o fora; o significante e o significado; Coisa arcaica e nome; inconsciente e consciente: os únicos lugares que permitem a desarticulação do dogmatismo de dentro, que é o único meio possível, já que só existe possibilidade de expressão através da ordem.

### **Considerações finais**

*Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi* apresenta duas grandes marcas temporais: o evento traumático e a *cura* da protagonista pela análise. Após o processo de cura, a personagem parece ter a ordem reestabelecida, recuperando, então, os signos perdidos. Se antes do trauma ela estava inerte em relação ao mundo e após o trauma ela



passa a agir e resistir a esse mundo, no momento posterior à “cura” a protagonista surge absolutamente alienada, como se estivesse medicada ou, mais gravemente e simbolicamente, lobotomizada:

Fui até a sala para deixar operar a mágica que ferve o leite quando não tomamos conta dele. Acertei a antena da TV procurando qualquer coisa; os dois primeiros canais eram só chiado e estática, não que fizesse diferença pra mim. Já desisti de ler jornal, não consigo me interessar nem pelas figuras nas revistas, e literatura exige uma concentração que não tenho mais. [...] Lembro de algumas pessoas ou do grau de intimidade que tinha com elas (GIANNETTI, 2007, p. 5).

Apesar de o desfecho da obra apontar para um posicionamento pessimista – uma vez que a ordem, por fim, encontra uma maneira de sobrepujar a resistência – o apego da estrutura da narrativa à esperança de subversão desmascara esse aparente pessimismo: Cecilia Giannetti insiste na busca incessante pelo escuro especial das trevas da contemporaneidade. Dessa forma, *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*, apesar de se mostrar uma narrativa angustiada, guarda algum positivismo – ironicamente associado à melancolia – a respeito da resistência ao regime vigente, garantindo alguma utopia à, tão carente dela, literatura contemporânea.

## Referências


ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: 34, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*. Tradução Jacqueline Cruz. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia e Instituto de la Mujer, 2010.

EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.





FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Tradução P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010. (Original publicado em 1917[1915]).

GIANNETTI, Cecília. *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e Freud. In J.C.E. Machado, R.J. Organização M. Vedda. *Walter Benjamin. Experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Para uma crítica do realismo traumático*. Revista Solettras. [on-line]. Edição 23. Rio de Janeiro: UERJ, 2012. Disponível em: < <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/3801/2634> > ISSN 2316 8838

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Tradução Albino Poli. São Paulo: L&PM Editores Ltd, 1986.