



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS BIOLÓGICAS E DA SAÚDE**  
**DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA**  
**CURSO DE PSICOLOGIA**

**ARTHUR VINÍCIUS RAMOS RIBEIRO**

**Transferência: amor e saber; A psicanálise em *Demian***

**CAMPINA GRANDE**

**2022**

ARTHUR VINÍCIUS RAMOS RIBEIRO

**Transferência: amor e saber; A psicanálise em *Demian***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Psicologia, da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Psicologia.

Área de concentração: Psicologia

**Orientadora:** Jailma Belarmino Souto

**CAMPINA GRANDE**

**2022**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

R4841 Ribeiro, Arthur Vinicius Ramos.  
Transferência [manuscrito] : amor e saber; A psicanálise em Demian / Arthur Vinicius Ramos Ribeiro. - 2022.  
53 p.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Biológicas e da Saúde, 2022.

"Orientação : Profa. Dra. Jailma Belarmino Souto , Departamento de Psicologia - CCBS."

1. Psicanálise - literatura. 2. Hermann Hesse. 3. Bellemin-Nôel. I. Título

21. ed. CDD 150.195

ARTHUR VINICIUS RAMOS RIBEIRO

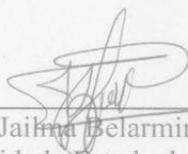
**Transferência: amor e saber; A psicanálise em *Demian***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Coordenação do Curso de Psicologia, da  
Universidade Estadual da Paraíba, como  
requisito parcial à obtenção do título de  
Bacharel em Psicologia

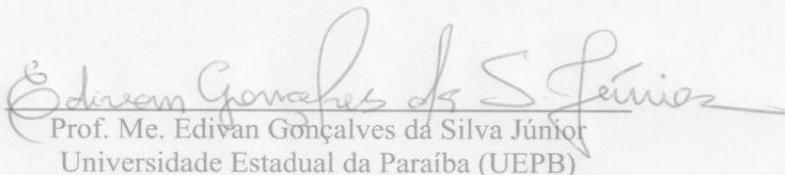
Área de concentração: Psicologia

Aprovada em: 29/11/2022.

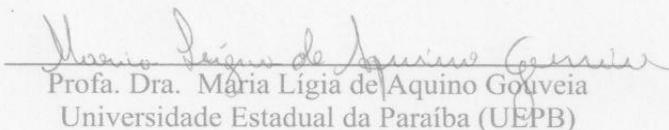
**BANCA EXAMINADORA**



Prof. Dra. Jailma Belarmino Souto (Orientadora)  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Me. Edivan Gonçalves da Silva Júnior  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)



Prof. Dra. Maria Lígia de Aquino Gouveia  
Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)

Dedico aos poetas - das palavras e dos sons-,  
aos pensadores-filósofos, professores e  
analistas, que me deram algo que é  
profundamente já meu.

*“... o próprio poeta gosta de reduzir a distância entre o que lhe é singular e a essência humana em geral; ele nos assegura, com frequência, que em cada um existe, um poeta escondido e que o último poeta deverá morrer junto com o último homem.” (FREUD, 2021a, p. 53-54).*

*O poeta e o fantasiar, 1908.*

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>7</b>
<b>2 LITERATURA E PSICANÁLISE: O POSSÍVEL ENTRE IMPOSSÍVEIS</b> .....	<b>8</b>
<b>3 FANTASIA, DESEJO E TRANSFERÊNCIA</b> .....	<b>14</b>
<b>4 VIDA E OBRA</b> .....	<b>16</b>
4.1 CARACTERÍSTICAS DA NARRATIVA E DO GÊNERO .....	20
4.2 OS ECOS DA GUERRA: DEMIAN, ALÉM DA MASSA O SUJEITO .....	22
<b>5 ANÁLISE E TRANSFERÊNCIA</b> .....	<b>24</b>
5.1 A INFÂNCIA .....	27
5.2 O FLORESCER DO DESEJO.....	33
5.3 O ENCONTRO COM PISTORIUS E ABRAXAS.....	37
5.4 O INÍCIO, EVA, E O FIM, GUERRA.....	43
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>49</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>50</b>

## **Transferência: amor e saber; A psicanálise em *Demian***

### **Transference: love and knowledge; Psychoanalysis in *Demian***

Arthur Vinícius Ramos Ribeiro\*

#### **RESUMO**

O presente trabalho se propõe a um estudo sobre as relações entre a psicanálise e a literatura, com base nessas reflexões procuramos propor uma análise da obra *Demian*, do consagrado escritor alemão, Hermann Hesse. Além de uma análise que busca evidenciar as relações da obra com a psicanálise, escolhemos através da obra também estudarmos as manifestações de um conceito fundamental para a psicanálise, a transferência. A primeira seção do texto é a respeito das relações possíveis e impossíveis entre a psicanálise e a literatura, a segunda parte pauta-se em uma explanação dos conceitos fundamentais da psicanálise. A terceira, dedicada ao autor e sua obra, contexto de publicação e outras considerações gerais que busquem compreender gênero e complexidade da obra, entre outras publicações. Já a quarta e última, trata-se da análise do texto propriamente. Apostamos em uma perspectiva que busca não esgotar o texto literário, mas compreendê-lo em sua ampla capacidade de sentidos e interpretações. Bellemin-Nöel (1978, p.13) nos diz: “o poema sabe mais que o poeta”, através dessa compreensão e outras mais, almejamos não uma psicanálise do texto, mas sim ouvirmos a psicanálise através do texto, deixando-a advir pela arte.

**Palavras-chave:** Psicanálise. Literatura. Transferência.

#### **ABSTRACT**

The present work proposes a study of the relationship between psychoanalysis and literature, based on these reflections, we seek to propose an analysis of the work *Demian*, by the renowned German writer, Hermann Hesse. In addition to an analysis that seeks to highlight the relationships between the work and psychoanalysis, we also chose to study the manifestations of a fundamental concept for psychoanalysis, transference, through the work. The first section of the text is about the possible and impossible relationships between psychoanalysis and literature, the second part is based on an explanation of the fundamental concepts of psychoanalysis. The third, we dedicated to the author and his work, context of publication and other general considerations that seek to understand the genre and complexity of the work, among other publications. The fourth and last part deals with the analysis of the text itself. We bet on a perspective that seeks not to exhaust the literary text, but to understand it in the wide capacity of meanings and interpretations. Bellemin-Nöel (1978, p.13) tells us: “the poem knows more than the poet”, through this understanding and others, we aim not a psychoanalysis of the text, but we rather a listening to psychoanalysis through the text, letting it come about by art.

**Key Words:** Psychoanalysis. Literature. Transference.

\* Graduando do Curso de Psicologia da Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

## 1 INTRODUÇÃO

No diálogo entre dois impossíveis (MANDIL, 2005), o infinito da literatura, o infundo da psicanálise - que como uma colisão nos leva à frente de um rochedo, a castração - traçamos o caminho do que almejamos apresentar neste trabalho. Uma análise de *Demian*, sua crítica, a produção de outro novo discurso sobre seu discurso (BARTHES *apud* BOTOSO, 2009).

Cientes das críticas à problemática de “psicanalisar” o texto literário, como a psicobiografia e a patografia, buscamos seguir as recomendações de Villari (2000) e deixar a psicanálise advir do texto. Através do próprio texto se iluminar aquilo que não conseguimos dizer enquanto psicanalista sobre a transferência.

Buscamos compreender também como a própria obra de Freud entendia o processo da criação artística, e os efeitos que decorrem tanto do fazer do poeta quanto o que se realiza, se satisfaz, em nós enquanto leitor ou observador de uma obra. Sendo esse o mecanismo da fantasia, muito similar ao brincar da criança, presente nesses dois fenômenos. Para Freud [1913] (2012, p. 79), em *Totem e Tabu* a neurose histérica é como uma figura distorcida de uma obra de arte. Nesse sentido, relacionamos os mecanismos sociais e culturais que possibilitam o surgimento da neurose aos fenômenos próprios da criação artística, de forma a tentar sublinhar sua complexidade.

Perpassamos o entendimento sobre literatura na perspectiva estrutural, nos apoiando em Roland Barthes. Bellemin-Nöel (1978, p. 13), nos situa sobre a problemática nos dizendo: “o poema sabe mais que o poeta”. Já Amorim (2017, p. 18) busca em Alfredo Bosi, uma outra concepção muito cara para nós, de que “o poeta é um doador de sentido”, que muito corrobora com a posição do autor anterior.

Nesse sentido, se é desejado não apenas uma compreensão que encerre o sentido da obra, mas apontar justamente para a possibilidade da pluralidade de sentido, a inalterabilidade da forma associado a inesgotabilidade do sentido da imagem (BOSI *apud* AMORIM, 2017). A interpretação é múltipla, o sentido não encerra as possibilidades de significação das palavras, da enunciação, do mistério e das particularidades de uma determinada obra. Aposta-se então em uma leitura que busca, perpassar os três registros delineados por Lacan, enquanto real, simbólico e imaginário, cientes da redução imaginária, da capacidade simbólica e do inefável do real que circunda não só o texto, mas a vida.

Seguimos, ademais, na exploração do conceito de fantasia tanto em Freud quanto em Lacan, destacando sua profunda relação com o desejo e na constituição subjetiva do sujeito. Ao entrarmos no tema do desejo, buscamos compreender onde se instala o processo de transferência, que se divide em amor e suposição de saber.

Na terceira seção, traçamos um percurso biográfico do autor, assim como buscamos explorar o contexto social e histórico de suas produções artísticas, poemas, contos, romances e quadros. Hesse se faz um autor difícil de ser trabalhado na medida em que a proposta é paradoxal. Demais autores sempre apontam a relação íntima de sua vida e obra, aqui procuramos também prescindir isso, mas sem abandonar o que de sua obra e vida podemos retirar para ler *Demian* e o seu discurso de forma a ampliar os sentidos, sem encarcerar ou falsamente fixar um sentido uno.

Há a apresentação de conceitos cruciais para compreendermos a análise de *Demian*, assim como discutir os principais conceitos, a definição e o estatuto da psicanálise enquanto método, clínica e saber-fazer. Por fim, nós nos consagramos propriamente à análise, que separamos por seções específicas para cada um de seus capítulos, para melhor examinarmos e apontar, a pluralidade das imagens, a complexidade dos fios da narrativa e da estilística do autor, a potencialidade de sentidos presentes nos seus textos.

*Demian*, é uma obra profunda, herdeira do romantismo alemão, se trata da busca de um jovem pela própria alma, em direção ao seu próprio desejo e destino. Podemos apontar

diversas dificuldades e, também, possibilidades das relações entre psicanálise e o que Hesse pretendia demonstrar em sua obra. Entretanto, a princípio, se trata da expressão de uma alma sedenta por vida, por desejo, autoafirmação e amor, que transparece em seu personagem e narrador, Sinclair.

O mote do romance, como uma própria chave, é uma das palavras presentes no prólogo do romance: “A vida de todo ser humano é um caminho em direção a si mesmo, a tentativa de um caminho, o seguir de um simples rastro.” (HESSE, 1974, p. 6). Que aqui interpretamos como, em outras palavras, um “encontro consigo mesmo”. Antes de chegar a si, há o encontro. Qual na vivência de Sinclair, perpassa por diversas pessoas, símbolos e imagens, sendo o percurso em direção a si mesmo um caminho de aprendizagem, de trocas de afetos, entre outros personagens e entre partes do seu próprio ser.

Buscamos, através do estudo do fenômeno da transferência na obra, localizar nesses encontros o ponto fulcral, os mecanismos, que se dão o direcionamento de Sinclair a seu próprio destino, de “tornar-se quem ele realmente é”, alterando sua relação íntima com o desejo, o sofrimento e com a vida.

## 2 LITERATURA E PSICANÁLISE: O POSSÍVEL ENTRE IMPOSSÍVEIS

Lacan (2003, p. 464) nos diz em *O aturdido* (1972): “Il n'ya pas de rapport sexuelle”; em tradução direta e como ficou popularmente conhecido, “A relação sexual não existe”. Não se trata da relação dita genital, mas sim, de uma proporção entre os sexos de uma justa-medida. Em outras palavras, para a relação sexual não existe proporção (TEIXEIRA, 2010).

Não por acaso, a citação é trazida em analogia à dicotômica relação: psicanálise e literatura, da qual não há justa medida ou proporção. Não há completude ou facilidade nesse vínculo. Como irmãs, filhas da filosofia e da criticidade científica, não sucumbem ou se reduzem à ambas, e embora se tratando, evidentemente, de objetos distintos - a literatura: o texto escrito, e de certa forma o enunciado; a psicanálise: o próprio sujeito da enunciação - se confluem através de um mesmo “meio”, ou campo, no qual tais objetos são intimamente intrincados, a linguagem. (SILVA, 2007) Por tratar, as duas, da linguagem e de sua subjetividade há aí uma profunda cumplicidade. Na qual já é anunciada por Lacan (1998, p. 882), em sua fórmula: O inconsciente é estruturado como uma linguagem.

Nos situa Silva (2007, p. 166): “A Literatura é uma das formas de expressão do saber mais reiteradamente próxima da Psicanálise. É uma produção singular, mas que toca a singularidade de um outro”. Nos suscita, logo em seguida, a diferenciação do que *se escreve* e do que *se fala*, associando aos dois atos o que nisso diz e se refere ao sujeito, causando-lhe efeitos.

Seja no próprio ato de falar - enquanto o que é trazido como efeito catártico em um primeiro momento por Freud (2016a) em *Estudo sobre Histeria* [1893-1895], também nomeado por uma das pacientes retratadas no texto (Anna O.) como *Talking Cure*, cura pela palavra ou limpeza de chaminé.

Ou no efeito de “desafogar [Austoben] dos próprios afetos”, fazendo referência aqui a ideia, trazida desde Aristóteles, qual a função da Tragédia é a “Purificação dos afetos” ou Catarse. Como nos é escrito, Freud (2021a) em *Personagens Psicopáticos no Palco*, [1905-1906] texto no qual amplifica e aprofunda a noção trazida desde o filósofo.

Aqui, o pai da psicanálise, traça um paralelo entre a vivência do brincar pela criança e a experiência do observador ativo diante uma obra de arte, que é estabelecida pela identificação com o herói protagonista - seja na tragédia, poética, dança ou qualquer expressão artística. Sendo assim, algo se satisfaz ou é mobilizado naquilo que é lido, visto ou

vivenciado, através do olhar; ou no caso do brincar, algo que se satisfaz na encenação de determinada cena (FREUD, 2021a, p. 45).

O efeito não fica restrito apenas ao ato passivo de assistir ou ler. Freud em outro artigo (*O poeta e o fantasiar*), já em 1908, nos traz a própria possibilidade de mobilização dos afetos no autor ao escrever, mais precisamente na ação criadora do poeta (*Dichter*)<sup>1</sup>. Trazendo novamente o paralelo entre o brincar da criança e o fantasiar do poeta:

“Talvez devêssemos dizer: toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada.” (FREUD, 2021a. p.54)

Não é nova a tentativa de união, e até de confusão, entre Literatura e Psicanálise. Algumas tentativas foram frutíferas, outras questionáveis e algumas outras que ressaltam a necessidade de um crivo crítico para se evitar a repetição. Villari (2000), Mandil (2005), Silva (2007), Chaves (2021), entre outros autores da psicanálise, destacam a dificuldade e o cuidado que é demandado ao tratar desse limiar entre campos.

Assim, como os equívocos feitos por diversos autores do meio psicanalítico, por exemplo René Laforgue, Marie Bonaparte, Erich Fromm, Ernest Jones, Otto Rank, no que tange a análise de obras literárias. Nos alertando ao risco de se cair em ora o que foi chamado de psicobiografia (ou só biografismo), ora na patografia, gênero já existente desde o século XIX, como nos aponta Chaves (2021, p. 9-11). Os dois tipos de análise foram duramente criticados tendo em vista a vulgarização e simplificação das ideias freudianas, tratando de reduzir a obra ao autor, ou a sua própria neurose. Nestes termos a autonomia da obra, assim como as possibilidades de sentido, vivência e ressignificação eram podados.

Não obstante, o diálogo entre obra e autor, se abordado de forma crítica e ciente da inesgotabilidade do sentido de um texto e de sua enunciação, como apresenta Silva (2007) essa aproximação, segundo Freud, mesmo destacando que diante do problema do poeta temos de depor as armas<sup>2</sup>, agradecimentos são devidos à psicanálise se, quando aplicada a um grande homem, ela contribui para a compreensão de sua grande realização”. (FREUD, 2021a, p. 283)

Chaves (2021, p. 11) já salienta através de uma colocação do próprio Freud, em uma das reuniões da “Sociedade das Quartas-feiras”, na qual é muito enfático sobre a patografia: “A Psicanálise merece ser colocada acima da patografia, pois ela inquire acerca do processo de criação. Todo escritor pode ser objeto de uma patografia, mas esta não nos ensina nada de novo” (*Minutes... 1976, p. 257 ss.; Wiener..., 2008*)”.

Em seguida, tomando como contraponto a ideia de Pontalis, Chaves (IBID.), trata de que o interesse de Freud não era “descobrir a neurose do autor, mas de considerar que o processo de criação artística segue o modelo de constituição da neurose”. Desta forma, se tratava, para ele, de saber no íntimo do artista que processos são esses que mobilizam e trazem condições para se produzir a obra.

Chaves (2021)<sup>3</sup> destaca que na construção artística, ocorrem processos internos desde a identificação, sublimação, o fantasiar, “a distorção” [*Verzerrung*] e o “equivoco” (que muito lembram o papel do trabalho do sonho realizado através da condensação e o deslocamento -

<sup>1</sup> Fazendo referência aqui ao texto popularmente conhecido, pela versão standard estabelecida pela imago: “Escritores criativos e devaneios”, na qual aqui utilizando uma outra edição, traduzida diretamente do alemão se é escolhido o termo “Poeta” em detrimento a “Escritores criativos” e o termo “fantasiar” por “devaneio”; Em Obras Incompletas de Sigmund Freud, no volume: “Arte, literatura e os artistas”, o título do artigo foi traduzido como “O poeta e o fantasiar”.

<sup>2</sup> Em, *Dostoiévski e o parricídio* (1928).

<sup>3</sup> No seu riquíssimo ensaio de prefácio à nova edição das obras de Freud, traduzidas diretamente do alemão, no volume intitulado de: Arte, Literatura e os Artistas (In.: Obras incompletas de Sigmund Freud)

relidos por Lacan (1998, p. 269)<sup>4</sup> investido de suas considerações linguísticas como metáfora e metonímia. Ressalta que não se trataria de desprezadas as críticas, nem tampouco tomá-las com pertinência absoluta. Nos convida a compreender não só o que está em jogo no interior da teoria freudiana, mas também o diálogo que se estabelece com a tradição dos estudos de estética e com as questões sociais de sua própria época. .

Sendo assim, para Freud, o princípio da “criação artística” é a “transgressão” ou a “metamorfose”, que tem por objetivo distorcer, mas não caricaturizar a imagem que se pretende mimetizar. O que quer dizer que é a própria “criação artística” ela mesma uma imagem distorcida de algo, de uma verdade. Traçando relação com a neurose, compartilhando, comportando, ela mesma essa função de ficção e “criação artística”. Nos aponta, citando o próprio Freud (2021b, p. 91) que “se por um lado as neuroses mostram uma ‘evidente e profundamente rica concordância com as produções sociais da arte, da religião e da filosofia’, por outro, ‘elas são distorções da mesma’” (CHAVES, 2021, p. 34-35).

Desta forma, a histeria corresponderia a uma espécie de imagem distorcida [*Zerrbild*] e não uma caricatura da criação artística. A histeria, de tal maneira, não é uma “imagem distorcida” de uma, diz ele:

“imagem pura, límpida, transparente, tal qual aquela que se apresentava à Narciso todas as vezes que ele se contemplava nas águas do lago. Ao contrário, é uma imagem que duplica a distorção própria de toda imagem, distorção essa da qual a “criação artística” é o mais eloquente testemunho. Esse princípio de “distorção” culmina na ideia que define, nessa passagem, de Totem e Tabu, a própria concepção de neurose, qual seja, a de que as neuroses são “associais”, uma vez que “tratam como se fossem coisas privadas, aquilo que na sociedade resultou do trabalho coletivo”. (IBIDEM).

O que estaria em jogo não é determinar os motivos da criação de determinada obra nos eventos “históricos”<sup>5</sup> da vida do autor de forma a condicionar o fato ocorrido como a “verdade” por trás do texto. Mas justamente, entender, que a criação do texto, da criação artística, ocorre por movimentos, dinâmicas, que são os mesmos das formações inconsciente, do sonho, da fantasia, do sintoma na neurose. Não na neurose singular, constituída da radical existência individual do Sujeito, mas no fenômeno da própria neurose enquanto produto da cultura, que consiste no movimento de uma “dialética da alteridade, que visam a possibilidade de inscrição da pulsão no campo da cultura” (BIRMAN *apud* CHAVES, 2021 p. 34).

Ou seja, a inserção de um real (a pulsão), enquanto o que escapa a função da linguagem e à significação, no simbólico - registro, que concerne ao próprio campo da cultura e da ambiguidade significante, o lugar do (grande) Outro, marcado tanto pela possibilidade infinita de sentido, significação (o deslizamento do significante), quanto por justamente representar essa “possibilidade” implica no esvaziamento de “um sentido”.

De outro lado, busca-se entender que algo se passa a nível subjetivo na produção de determinada obra, que desde os significantes, a escolha de temas e imagens, se presentifica um sujeito, assujeitado e agente - pela própria ambiguidade do termo - que os “escolhe”, “elege”, mesmo que de forma inconsciente. A obra escrita passa a ter um sentido que se

<sup>4</sup> Em, *Função e Campo da Fala e da Linguagem*, de 1953.

<sup>5</sup> Termo e concepção que é amplamente explorado no ensaio (p. 30-31), no que tangencia o contexto do historicismo no século XIX. Freud ao adotar um vocabulário crítico, no qual são empregados termos como “rastros” (traduzido erroneamente, segundo o autor, como “traço” [*Spur*] ou surgimento [*Entstehung*]), ressalta o posicionamento, à essa perspectiva, ao lado de autores como Nietzsche e, posteriormente, Foucault. Nesse caso, a concepção tomada, é que a partir desses “rastros”, “pegadas”, é que podemos fazer uma construção sobre o que desse passado resultaria no presente, estabelecendo uma relação causal, mas não determinante, pois o direcionamento tomado por Freud é justamente contrário ao ideal historicista.

desdobra muito além das intenções do autor. Assim como também, ultrapassa a própria subjetividade do leitor.

Assim nos fala Junior (2017)<sup>6</sup>:

“Ler é escolher. Este é o sentido primitivo do verbo *lêgo*, *legëre*, seja em grego, seja em latim. A escolha começa com a seleção de um autor ou de um texto entre outros autores e textos, passa pela escolha de determinados parágrafos, frases, estrofes, versos, até chegar à escolha mais complexa - a escolha da leitura analítica.” (JUNIOR, 2017, p. 8)

Aqui recorre a raiz etimológica da palavra Ler, em que desdobra seu sentido, que por sinal é sempre parcial, pois se trata de uma escolha - que perpassa nossas escolhas individuais e se coloca como inconsciente, apoiada no nosso desejo e no que recobre ele, a própria fantasia -, de tal forma que reforça o quanto é vã, a luta contra a tentativa de “encarcerar” a palavra, que se mostra como rebelde à tentativa de “fazê-la retornar ao estado de dicionário”. (IBID.)

Neste ponto, a concepção de Bosi, já comentada, sobre o “Poeta como doador de sentido” reverbera. Assim como também reforça a colocação de Bellemin-Nöel (1978, p.13) em que destaca o lugar do poema como autônomo em relação ao seu criador. Nos termos: “o poema sabe mais que o poeta”. Sendo propriamente isso o que se passa em uma psicanálise, em uma fala direcionado a outro, sob transferência, em que o que o Sujeito diz vai além do seu Eu e de suas ilusões. O enunciado diz mais que o Eu, o sujeito é o sujeito da enunciação, que se insere entre e no deslizar dos significantes, é sempre efêmero, é o sujeito das formações do inconsciente.

No que tange à própria Literatura, ao tratarmos da escola *estruturalista*, começa por se inserir nas conjecturas das ciências humanas à partir de uma mudança epistemológica e metodológica do paradigma tradicional e se colocar como Estruturalismo, seguindo a veia saussuriana e straussiana. Se colocam frente à criação artística como totalmente autônoma ao Sujeito que a produziu. Botoso (2009) sintetiza a abordagem da análise estrutural como: “O que interessa é a obra em particular (o seu discurso) e não a sua gênese, suas fontes ou a biografia do seu autor.”

Segundo Barthes, o trabalho da crítica ou análise seria produzir, falar, sobre o discurso de um outro - no caso, enquanto objeto literário - enquanto a literatura, os poetas, falam do mundo. Destacando, assim, o lugar de duas histórias e duas subjetividades, a do autor e a do crítico. Ou seja, uma análise literária é uma espécie de discurso sobre um outro discurso, trazendo também a dimensão da análise enquanto produção também de uma obra.

A noção de “o grande estrago da linguagem”, proposta por Barthes, se aproxima bastante ao trauma em Lacan, como “condição humana... o encontro com a linguagem e seus efeitos sobre os modos de satisfação do homem, à medida que esse encontro instaura possibilidades e impossibilidades, inclusive ao nível da representação. Ademais, Mandil (2005) ao discorrer sobre a questão de uma “psicanálise aplicada” à literatura nos convida a subverter a relação, devido às críticas - que já foram apresentadas - e ao que está sendo propriamente desenvolvido na sua argumentação. Sendo assim, “pensar a aplicação da Literatura sobre a Psicanálise, naquilo que ela seria capaz de iluminar as questões cruciais da prática analítica, mesmo não sendo este o seu objetivo” (IBIDEM, p. 45-46).

Contribuição valiosa e que vai nessa mesma linha é a de Villari (2000) que nos coloca sem igual simplicidade e objetividade, mas também com humildade:

“A resistência do texto literário à abordagem anterior propiciou o retorno a outra via de relações entre a Literatura e a Psicanálise, aquela que posiciona o sujeito,

<sup>6</sup> Ensaio de prefácio no livro de Amorim (2007): *Estudo com poesia*

enquanto leitor, para o conhecimento, colocando-o no lugar do não sabido, da falta perante o texto. Com isso, propomos que aquilo que pode ser questionado não é o texto literário a partir da Psicanálise, mas seu inverso, a Psicanálise a partir da Literatura. Esse posicionamento acarreta um questionamento do saber da Psicanálise, buscando, através do texto literário aquilo que não alcançamos dizer enquanto psicanalistas.” (VILLARI, 2000)

O dito que ressoa, a psicanálise “...a partir da literatura que nos ilumina com seu dizer”. Desta forma, a literatura se mostra enquanto possibilidade de transmissão do saber psicanalítico, entre outros meios.

Sendo assim o que nos propomos é não uma psicanálise do texto, mas deixar a psicanálise advir do texto. Enquanto o que na psicanálise impera e a marca, como sustentada por uma ética do desejo e da singularidade do sujeito que se cristaliza em sua escuta. Que teve seu ponto de partida lançado pela perspicácia de Freud em silenciar o seu ímpeto e escutar a voz que no ser que desejava por ser ouvida. Nos referindo aqui à conhecida cena com uma das históricas que iniciaram os estudos da psicanálise, Emmy von N, em que ela diz a Freud: “Fique quieto, não diga nada, não me toque!” (FREUD, 2016a, p.).<sup>7</sup> É nesse pequeno ato, de silenciar e de ouvir, que a psicanálise se coloca enquanto saber e *práxis*.

Se essa verdade, que quer ser escutada, não pode ser alcançada, seja por ter sido recalçada, ou por ser o que marca no homem a “castração” - o traço da finitude e limitação da condição humana - como um modo de lidar com isso que é impossível para o sujeito, é necessário a formação de um *sinthome*, tal como o fez James Joyce. (LACAN, 2007)<sup>8</sup> O *sinthome*, é aquilo que permitiu a ele uma saída singular, precisamente um *savoir-y-faire* através de sua escrita, enodar um quarto nó entre os registros do real, simbólico e imaginário. Sendo aquilo que é justamente utilizado como forma de lidar com o real, substancializado em “gozo”, um *savoir-y-faire*, com isso que se satisfaz na pulsão de morte, e que aponta para a castração do sujeito.

A questão que se desenlaça nesse ponto é a relação da necessidade da escuta, em outras palavras também da leitura, da literatura como algo que fundamentalmente fala da *práxis* da psicanálise. Freud já evidenciava isso:

“E os escritores criativos são aliados muito valiosos, cujo testemunho deve ser levado em alta conta, pois costumam conhecer toda uma vasta gama de coisas entre o céu e a terra com as quais a nossa filosofia ainda não nos deixou sonhar. Estão bem adiante de nós, gente comum, no conhecimento da mente, já que se nutrem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.” (FREUD, 1974, p.225).

Vale a pena frisar a importância da “escuta” como um conceito que não só precisa estar presente na clínica mas que conforme dito por Lacan, de que o psicanalista deve estar preparado para ouvir e estar atento a subjetividade de seu tempo (LACAN, 1998, p. 322). De forma inegável o olhar ao texto literário jamais pode ser negligenciado, visto que a literatura não é só um veículo para as coisas que se passam na “alma” de uma pessoa, e que por mais que algo disso seja transmutado em texto e perdido, impossível de se dizer de forma clara, ela condensa algo que grita, mas em silêncio, no seio de toda humanidade.

De forma que o texto é escrito e é “doado” para o leitor, conforme a posição de Bosi, segundo Amorim (2017, p.18), no sentido do poeta “plasmam “significações insuspeitadas, dotando as palavras de significações inéditas e potencializando a vocação plurissignificativa da linguagem”, mas também de doar, no sentido em que estabelece um diálogo com a questão levantada como argumento de Sócrates<sup>9</sup>, “ao falar que a escrita contribui para o esquecimento,

<sup>7</sup> Em *Estudo sobre Histeria* [1893-1895].

<sup>8</sup> Seminário XXIII, O *sinthoma*.

<sup>9</sup> Em Platão no Fedro.

para a atrofia da memória, e sobretudo o apagamento do autor”. Na medida em que o autor não pode estar sempre presente para guiar o rumo que a interpretação ele doa sentidos ao escrever.

Bosi se situa de forma muito interessante e que corrobora com a posição levantada neste trabalho na medida em que para além da noção de “doação” pelo poeta, ele aponta que ao se debruçar sob um texto poético temos de estar ciente de suas: a “inesgotabilidade da imagem” associada a “inalterabilidade da forma”. Uma outra noção importante realçada por Amorim (2017) é de que ao ler e ao se tratar da relação entre recordação e memória, “afirma que a recordação (re-cordis: colocar novamente no coração)” está na essência da criação artística, na poesia.

Cada sujeito ultrapassa a si mesmo, ultrapassa seu eu. “Eu é um outro”, assim nos diz o poeta Rimbaud. (LACAN, 1987, p. 14)<sup>10</sup>. Se o eu é outro, o sujeito trata-se de uma outra coisa. Ressaltamos isso para falar da profundidade do ser e de que mesmo sabendo de um fato ou de todos os eventos de sua vida, ainda assim teremos sempre uma visão parcial deste, da qual, nunca se esgotará, nem do poeta e nem da poesia (sua obra, seja qual for a expressão artística).

Na radicalidade em que algo na escrita se transmite de um real, é provável que algo dessa escolha inconsciente, algo desse sujeito, que vai além de sua personalidade e do seu Eu, se transmita. Algo que se substancializa no seu sangue que corre na escrita, e que fala de si, mas não como um, não como indivíduo, mas como a cultura, como as “multidões”<sup>11</sup> que habitam em um só peito. Algo que é tão íntimo do poeta que vai, como o *infamiliar*, do mais familiar ao desconhecido, o que há em si de inquietante, o que carrega de sua profunda alteridade, diferença e de estranho, sua complexa singularidade.

Retomando a Villari (2000), em seu artigo: *Relações possíveis e impossíveis entre a psicanálise e a literatura*, ele traz certa noção advinda de Bellemin-Noël, chamada de “Autorobra”, sendo aquilo que se insere entre o cruzamento do escritor e o escrito, sem se cair numa psicobiografia, e nos permitindo na leitura de uma grande obra reencontrar algo da teoria psicanalítica, de nós mesmos e da experiência humana.

Lacan (2003, p. 17) coloca algo aproximado, nos mesmos termos, em *Lituraterra* quando diz: “a psicanálise tem muito a receber da literatura, (...) se fizer do recalque, em seu âmbito, uma ideia menos psicobiográfica”. Miller (2007, p. 201) complementa em um excerto, na edição estabelecida por ele do Seminário 23: “A literatura voa para socorrer a psicanálise que quebra a cara”.

O escrito materializa, imprime, algo do real e do mais íntimo do seu poeta na materialidade do texto, na qual é o plano da inalterabilidade de sua forma. Mas isso por ser algo de real, ao ser posto em linguagem se perde em parte, visto que se trata de um “semidizer”. Mesmo a literatura, a palavra poética, sabendo utilizar-se muito bem desse “semidizer” (SILVA, 2007, p. 166), só é possível à ela mitigar e intermediar o real.

O texto (o poema) fala mais do que o poeta, como nos diz Bellemin-Noël (1978). É nesse sentido que o leitor ao ler e em sua trama reconstituir o sentido da narrativa, traduz e interpreta algo além do que pode ser posto em palavras. Pois é imprimido no texto aquém da linguagem, embora encarnado por ela.

O leitor pode ir tão fundo na leitura, na escuta, do texto que não lê apenas o que é aparente, nem tampouco explora apenas a amplitude dos sentidos do texto, mas também tem acesso a algo de indescritível, de impossível de se dizer, que o poeta plasma no texto ao criá-lo. Algo que nem o poeta sabia que carrega em si, mas que ao leitor isso é legado e que compõe o laço entre os homens que comporta a cultura. Algo que é lido, mas que não se traduz, em sentido, mas sim em sentimento.

<sup>10</sup> No seminário 2, de 1954-1955.

<sup>11</sup> Referência a expressão de O Fausto de Goethe, qual Hesse retoma em Lobo da Estepe.

Algo que é escrito com “sangue”<sup>12</sup> mas que o leitor ao recordar em seu coração, tem acesso assim a um real, que ultrapassa o autor, a si e ao próprio texto. Produzindo uma invenção que vai além do sentido (imaginário), vai além da linguagem (simbólico), transmitindo algo daquilo que é indizível de suas vidas (do poeta, do texto e do leitor) - o real, que é escolhido aqui como significante para presentificar e encarnar essa própria negação do sentido.

### 3 FANTASIA, DESEJO E TRANSFERÊNCIA

Desta forma, é importante retomar aqui o que é por Freud (2021a) definido como fantasia, em *O poeta e o fantasiar*. Pois esta imagem distorcida da qual se faz a neurose do sujeito, a que Chaves (2021) se refere, é propriamente a fantasia (ou em outros lugares, realidade psíquica), qual também é fonte e matéria para a criação artística segundo as noções aqui definidas. O autor se utiliza da analogia já citada, entre a Fantasia e o Brincar, na qual a criança consegue através de sua capacidade de simbolização atribuir aos objetos do mundo real algo que se passa em sua subjetividade e que diz respeito a sua vivência afetiva.

Freud trata o fantasiar a algo semelhante ao brincar, mas não apenas isso. A criança cria um mundo de fantasia que também leva muito a sério, e exige grande mobilização de seus afetos de forma inconsciente. Aqui, há uma mudança tênue, enquanto a criança se utiliza de objetos materiais, o poeta se utiliza da linguagem, que também é um objeto, mas puramente simbólico - destacando aqui, se lemos por visão lacaniana, a via do significante, enquanto seu “significado” é justamente o entrelaçar de uma cadeia de outros significantes; só é possível falar de um significante e seu, eventual e pretense, sentido se utilizando de outros significantes. O sentido desliza metonimicamente, se deslocando entre um significante e outro, infinitamente (LACAN, 1998).

Diz Freud (2021, p. 54):

“... a linguagem mantém esta afinidade entre a brincadeira infantil e a criação poética, na medida, em que a disciplina do poeta, que necessita do empréstimo de objetos concretos passíveis de representação, é caracterizada como brincadeira/jogo [*Spiele*]: comédia [*Lustspiel*], tragédia [*Trauerspiel*] e as pessoas que as representam, como atores [*Schauspieler*].”

Sobre a distinção entre significante e significado e a subversão lacaniana do Signo de Saussure, Lacan (1998) [1957], em *A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud*, a formaliza. Para Saussure o signo linguístico é decomposto, dividido, entre significante (s) e Significado (S), enquanto o significante representaria a “imagem acústica” do signo, o conjunto de fonemas, e o significado se refere ao “conceito”, ou sentido. A característica do signo seria que ele é arbitrário e ganha seu valor de forma negativa ao se relacionar com outros signos. (SAUSSURE, 2012).

O que ocorre e justifica a inversão lacaniana do signo, em que o significante ganha a primazia, é em virtude de que o que está em jogo, diferentemente do que era para Saussure, não era a língua - enquanto um ideal de objeto científico -, mas sim a fala, da qual o linguista a coloca em segundo plano, em seu “corte”, para tornar a linguística assim acessível ao discurso da ciência. Ato que fica conhecido dentro da linguística como “corte saussuriano”.

Ao se tratar para a psicanálise não da língua, em si mesma, mas sim do “sujeito da fala”, em que o que é dito por ele vai muito mais além do que ele diz e pode dizer, a máxima lacaniana ganha sentido, justificando assim a definição e primazia do significante. “Nossa

<sup>12</sup> Como dizia Nietzsche, os verdadeiros escritores escrevem com sangue. In \_\_: Assim falou Zaratustra [1883-1885] (2012, p. 45). São Paulo: Martin Claret.

definição do significante (não existe outra) é: um significante é aquilo que representa o sujeito para outro significante”. (LACAN, 1998 [1960] p. 833)<sup>13</sup>

Quando nos indagamos o que é um poeta e o que lhe torna distinto, responde Freud com a voz uníssona com a dos poetas: “em cada um existe um poeta escondido e que o último poeta deverá morrer junto com o último homem” (FREUD, 2021a, 53-54). A diferenciação da fantasia no poeta e nos “não-poetas” se trataria de algo de ordem estética e subjetiva. E, eventualmente, todos nós fantasiámos, entretanto, expressar artisticamente é um esforço para poucos, os assim denominados poetas. Assim, evoca Freud (2021a, p. 64) ao falar da *Ars Poetica* como o segredo íntimo da práxis do poeta. A poesia e a fantasia andam lado a lado. Sendo assim, a fantasia o próprio material para a criação artística.

Ademais, o brincar, a fantasia, assim como o sonho, são realização de um "desejo insatisfeito”, assim nos mostra Freud (IBID. p 57-59). Esse desejo insatisfeito perpassa três tempos, “o passado, presente, futuro se alinham como um cordão percorrido pelo desejo”.

Sendo o próprio sintoma uma solução de compromisso, entre um desejo insatisfeito e uma exigência social internalizada pelo sujeito (DIAS, 2006, p. 400) traz à tona a dialética entre as duas formações, que é representada e ganha um lugar proeminente no ensino de Lacan. Ao tratar que o desejo do homem é sempre “desejo de desejo”, ou que é o “desejo do Outro”, ressalta a ideia de que para a pulsão não há objeto que possa satisfazê-la. Deste modo, o sujeito é marcado por uma “falta” que lhe é constitutiva e que não pode ser suturada. (LACAN, 1998. p.866)

De forma sintética, o sujeito em seu estado primário, como *infans*, antes de ser estruturado pela linguagem, ao nascer entra em contato com o desamparo, a profunda dor de viver, o Outro ao escutar seu choro, interpreta isso - o que chamamos de demanda -, e o amamenta. Além da própria substância do leite materno, ele recebe o significante - ele é falado por um outro, antes mesmo do seu nascimento -, recebe o cheiro, a textura, o olhar. E, isso que lhe é dado pelo outro constitui para ele uma primeira satisfação. Os próximos encontros não são nunca iguais ao primeiro, mas mesmo assim, o bebê busca de forma alucinada essa primeira satisfação, a qual todas as outras a aludem de forma mítica. (NASCIMENTO, 2010)

A isso que foi perdido (*Das ding*, como Lacan irá nomear ao remeter a Freud), e ao que o sujeito busca reencontrar em todas as suas relações de desejo, Lacan nomeia de *objeto a*, situado entre o sujeito e o outro. No *Seminário XXIII, O Sinthoma*, o objeto a é situado entre o real, simbólico e imaginário, após trazer a concepção de nó borromeano. Para Lacan (2013), o objeto a é causa de desejo, e destaca a importância de não confundir com objeto do desejo, o qual, propriamente, foi perdido. Nascimento (2010, p. 8) destaca o objeto a como “ligado ao mais íntimo desejo inconsciente do sujeito”.

Se citamos o objeto a foi para realçar ao que dessa noção se liga intimamente à fantasia. Cita o autor:

“O objeto falta, e o sujeito vai justamente homologar esta perda do objeto formando uma fantasia. Assim, nesse primeiro momento, a fantasia não é mais do que a representação imaginária do objeto perdido. Esse objeto que serve de suporte à fantasia é então o objeto que causa e coloca em movimento o desejo do sujeito. O objeto da fantasia é o objeto a, o que é bem indicado por seu matema:  $\$a$ ”. (NASCIMENTO, 2010, p. 8)

Nesse ponto em que situamos a fantasia e o objeto a, causa de desejo, tocamos em um ponto central e que diz respeito propriamente a uma escolha de temas e de objetos de estudo no trabalho aqui em questão: análise de uma obra, *Demian*, utilizando-se dos atuais diálogos

<sup>13</sup> Em *Escritos: Subversão do sujeito e dialética do desejo*, de 1960.

entre literatura e psicanálise, como forma de elucidação e discussão sobre o conceito de transferência, e o que nela implica de(entre) amor e saber.

A transferência se situa em um lugar privilegiado entre fantasia e desejo. Lacan quando se refere d'*O banquete*, de Platão, evidencia algo que chama do “enigma de sócrates” e então nos pontua da seguinte forma:

“A castração foi a mola absolutamente nova que Freud introduziu no desejo, dando à falta do desejo o sentido que ficara enigmático na dialética de Sócrates, ainda que preservado no relato do Banquete (...) A partir daí, o *agalma do eron* mostra ser o princípio pelo qual o desejo altera a natureza do amante. Em sua busca, Alcibíades revela o segredo da enganação do amor, e de sua baixeza (amar é querer ser amado), na qual estava prestes a consentir” (Grifo nosso) (LACAN, 1998, p. 867)

Ao falar de *agalma* e aludir a *O banquete*, nos remete a pensar sobre a questão do Amor, sendo esse, o próprio texto de base para a discussão sobre o tema do amor na filosofia e no pensamento ocidental. A ligação entre saber e amor, na qual exemplificada por Lacan (2010) [1960-1961], no Seminário VIII, pela figura de Alcibíades que ao devotar o seu amor a Sócrates, remete que além do desejo enquanto um amor sexual, ele também admirava a sua figura (*agalma* - isso que recobre o desejo, tal qual uma fantasia) pelo seu “saber”, embotados pela *Ironia* e *Maiêutica*, um saber que transfigurava sobre o enigma de si mesmo. Sendo assim o *agalma*<sup>14</sup>, o que o amante investe de si na imagem, no receptáculo, do outro que configura seu brilho especial.

Entendemos aqui transferência também não só como a concepção clássica estabelecida por Freud (2021c) [1912]<sup>15</sup>: como os “clichês”, idiossincrasias, que conduzem nossa escolha de objetos amorosos com base nos traços dos antigos objetos que outrora amamos. Mas, apoiando-se com Lacan, aprofundando essa concepção como “suposição de um saber” a um outro. Através dessa suposição advém uma demanda, a de saber sobre si, sobre seu desejo, sobre a sua verdade, E, inevitavelmente, também, uma demanda de amor, de ser desejado e desejar.

O desejo de saber sobre o enigma da própria verdade nos convida a recordar o lugar da curiosidade do saber, que repousa justamente no período da Fase de Latência, entre as fases psicosssexuais - reforçando a ligação da “curiosidade” com um próprio prazer pulsional, como nos aponta o próprio Freud [1905] (2016b)<sup>16</sup>. Entretanto, não nos detemos aí, na medida em que demanda de saber - toda demanda - é demanda de amor (LACAN, 1998, p. 418).

#### 4 VIDA E OBRA

É importante pensar em até que ponto a obra e a vida de Hesse se cruzam, até que ponto a sua escrita foi para ele uma forma de saber-fazer com seu *sinthoma*, com sua singularidade. Destacamos que quando o nosso poeta escreve, não escreve apenas para si, ou para o outro, mas que ao perscrutar nos recônditos cantos da erudição, filosofia, gnose, religião, literatura, poesia, fala para toda a cultura, talvez para a própria linguagem, seus “arquetipos” - imagens -, o seu real inefável.

<sup>14</sup>Que podemos ler como: O “encanto” do ser amado. Lacan, faz uma exploração a respeito do sentido dos usos da palavra no Seminário 8, capítulo X, homônimo. “Agalma” é uma palavra que aparece nos textos gregos e vem ter uma vasta significação, ligado à brilho, adorno, mas de outro lado um invólucro, um simulacro - geralmente de imagens divinas - mas que também conserva em seu vazio um de brilho, algo que constitui um feitiço ou encanto. Para Lacan, seria o enigma que nos faz desejar aquilo que amamos. Que podemos apenas encontrar “num ser quando amamos verdadeiramente” (LACAN, 2010, p. 189). Um termo para se referir ao objeto a, causa de desejo (IBID., p. 248-249).

<sup>15</sup> Em, Sobre a dinâmica da transferência (1912).

<sup>16</sup> Nos “Três ensaios sobre a sexualidade” (1905).

Pelo modo peculiar de sua escrita, na qual busca uma expressão e contemplação do mundo interior de suas personagens, suas visões de mundo e formas de ser, “a perspectiva se intromete na própria vivência autobiográfica e o autor ousa ser ele e proclamar sua mensagem” (BARROSO, 1974, p. xi-xii). O que não quer dizer que pretendemos reduzir sua obra às vivências do autor, mas sim ao abordar como “autorobra”, “o ponto de cruzamento onde o autor encontra-se com sua obra” (VILLARI, 2000).

Hermann, nascido em 2 de julho de 1877 na cidade de Calw (Wurtemberg, Floresta Negra), filho de Johannes Hesse (1847-1916), um missionário báltico de renome. Já sua mãe, Marie Gundert (1842-1902) (BALL, 2008). Não à toa, como destaca Barroso (1974), recai sobre ele uma educação religiosa rigorosa, e que desde muito cedo é destinado a seguir a carreira eclesiástica do seu pai e avô.

Em 1891, ingressa formalmente em sua educação teológica e frequenta cerca de quatro seminários, após 7 meses foge e se afasta do rumo que tomava a sua vida. É por volta desse momento em que se contrapõe à vida religiosa, que se coloca de forma impetuosa ao rumo que sua vida estava tomando, momento esse cristalizado pela sua enunciação enquanto demarcação do conflito que vivenciava: “Serei escritor ou nada, em absoluto”<sup>17</sup>. (BALL, 2008, p. 31)

Ressalta que diferentemente de qualquer outra profissão, até mesmo aquelas que envolvem a arte, todas elas haviam um caminho, uma escola, aprendiz e mestre. Entretanto, para ser escritor não havia nada disso, não tinha escola, tornar-se escritor era impossível. De maneira jocosa Hesse nos apresenta essa citação que aponta aquele momento de sua adolescência em que decidiu ser justamente aquilo que era impossível de vir a ser; nem por isso tampouco cessou o seu desejo e nos legou suas palavras, marcas que ecoaram e ecoam profundamente na nossa literatura, na nossa cultura.

Ball (2008) associa isso de forma muito interessante à relação que o jovem tinha com a sua mãe, como aponta nosso tradutor, Barroso (1974, p. xiii), na medida em que isso se relacionava com uma “fixação pela poderosa personalidade de sua mãe, contista de sensibilidade, cuja figura (“bela voz clara e sonora”) imprime-se na alma do jovem de maneira tão marcante quanto a imagem da mulher ideal”. O amor aos livros e ao mundo das palavras também vieram “auridos da intimidade da biblioteca do avô materno”, Hermann Gundert, na qual sua vasta coleção possuía obras de ciências antigas, herméticas, e sabedorias orientais, que veio influenciar consideravelmente o tema e os elementos de suas obras.

Sua primeira publicação em forma de livro foi em 1898, a sua obra *Romantische Lieder* (Cantos Românticos), entretanto já havia publicado alguns poemas avulsos anos antes. Somente em 1904, dois anos após a morte de sua mãe, que publica *Peter Kamenzind*. Esse romance e alguns outros marcam uma certa fase, um paradigma da produção Hessiana, marcado por um olhar distante contemplativo, já a produção que advém à partir de *Demian*, em 1919, denota uma outra posição do autor, assim como sua implicação com o que observa ou vivencia. Entretanto, mesmo nessa primeira época, vemos que um dos seus eixos temáticos, o questionamento dos valores, a revolta contra a educação germânica da época, a saber coercitiva, está presente. No que diz respeito à essa transformação por qual passa sua obra, após *Demian*, Barroso (1974, xii) descreve de forma muito perspicaz: “de estilista requintado, mas restrito, se torna um dos valores mais originais e profundamente humanos da literatura alemã da primeira metade do século”.

Já o ano 1916, assume para ele um caráter melancólico, perdendo o seu pai, a enfermidade severa que tiveram sua esposa e filho mais novo, a desilusão com a Alemanha,

---

<sup>17</sup>A edição utilizada da biografia de Ball é uma tradução do alemão para o espanhol, de Carlos Fortea. Aqui traduzimos em paralelo à citação presente em sua “Nota do Tradutor” de Barroso, na obra *Demian*, onde opta por utilizar poeta. Na tradução, em espanhol, o trecho completo é: “Desde mis trece años tuve claro que quería ser o escritor o nada en absoluto”.

todos esses fatores influenciaram o seu adoecimento psíquico, vindo a desenvolver uma neurastenia. É a partir disso que busca a psicanálise, se consultando com J. B. Lang, discípulo de Jung. Inevitavelmente tanto a obra jungiana quanto a freudiana, tiveram não só influência em sua vida pessoal como também refletiram diretamente em sua obra.

Como aponta Barroso (1974), Hesse era apaixonado estudioso e visava introduzir na literatura a doutrina freudiana. A começar quando já em sua própria escrita incorpora de uma certa maneira a ideia de “livre associação”, na qual consiste a regra fundamental da psicanálise, dizer tudo o que vier à mente, sem restrição, deixando de lado o pudor e a crítica (FREUD, 2021c, p. 136)<sup>18</sup>. Procedendo dessa mesma maneira com sua pena, nos apresenta um estilo de escrita semelhante ao fluxo de consciência, em que nos narra os acontecimentos e palavras tal qual vem à “mente” do narrador. Da mesma forma qual nós falamos para um analista em que trazemos cenas infantis e materiais desses eventos da arqueologia de nossa história, Hesse, incorporando seu personagem Sinclair (protagonista de *Demian*), narra desse mesmo modo sua jornada, história, redenção e formação (*bildung*). Sem nos poupar os detalhes sórdidos, mas sem ser vulgar, nós acompanhamos a interioridade da personagem, a suas experiências, os seus medos, anseios, culpas, depressões, amores e devaneios.

“Encontra-se radicada na obra, e pelo modo que se constitui, não uma relação imediata com fatos biográficos do autor, mas sim a expressão de sua experiência advinda de sua própria existência.” (GONÇALVES, 2019a, p. 65). Vale salientar também que para Hesse, Emil Sinclair era mais que apenas nome de um de seus personagens, sendo utilizado por ele como pseudônimo na publicação do próprio romance e em alguns artigos em periódicos e revistas, por volta de 1917, após sofrer censura pelo Ministério da Guerra. (BALL, 2008)

Nessas narrações que parecem direcionadas a um analista, mas qual já foi desbancado, no sentido do próprio personagem ali falar e ali interpretar algo daquilo. Traz nessa escrita algo da oralidade que perpassa uma situação analítica, os atos falhos, correções. No sentido de que em algumas situações aquilo que é narrado portar já mesmo no dito uma contradição que é inconsciente.

Quando, por exemplo, enuncia: “Nada mais me fala a recordação, e é mesmo possível que alguma parte do evocado provenha de impressões posteriores.” (HESSE, 1974, p. 52); ou, “Ao reler as últimas palavras escritas — “uma plena seriedade” — volta-me repentinamente à memória outra cena” (IBID. p. 63). Sem mencionar o lugar e o contexto dos sonhos nas personagens que possuem um papel efetivo de simbolizar os conflitos quais o personagem passa, assim como sua posição diante disso e suas possíveis elaborações.

A questão do sonho não para aí, talvez merecendo uma análise específica desse elemento como recurso estilístico de Hesse. Gonçalves (2019a, p. 104) nos aponta, rememorando a análise de Blanchot (2016), o “estilo quase onírico” com qual Hesse tece a figura de Demian (personagem encoberto de misterioso na obra, que carrega o seu mesmo nome), aparecendo e desaparecendo repentinamente, a relação especular e imaginária qual Sinclair tem com ele, assim como a sua identificação e idealização de sua imagem. O onírico não fica só nessa personagem, como está presente em toda obra, como aponta Barroso (1974).

Mileck (1997) tem uma leitura que em muito nos agrega, a entender o personagem Demian como representação do *Daimon* socrático de Sinclair, uma parte de si inconsciente mas também como uma espécie de ideal de eu, uma imagem que representa a possibilidade de vir a ser o seu verdadeiro eu, conforme também o que vem nos trazer Gonçalves (2019b, p. 105).

Lacan (2010, p. 204) no Seminário 8, em sua leitura do *Banquete* evoca uma das muitas interpretações, elogios (*épainos*), do amor ali presentes. No momento do discurso de Sócrates, em que alude à Diotima, diferentemente dos outros comentadores ela não traz *Eros*, o amor, como Deus, ou mito, mas sim como demônio, no sentido também desse *Daimon* ou

<sup>18</sup> Em, Sobre o início do tratamento de 1913.

*daimonion* grego. De forma muito peculiar os sentidos se entrelaçam nesse ponto. O *Daimon* é visto como um mensageiro dos deuses, como um epifenômeno e não como a expressão direta de uma essência numinosa: “quem envia aos mortais a mensagem que os deuses têm a lhe dar”, porta uma mensagem vinda de outro lugar, mas que também é um enigma.

O *Daimon* que aparece no discurso de Sócrates, se presentifica no *Banquete* com a presença de Alcibiades. É nesse exato ponto de entrecruzamento entre *Daimon*, enquanto amor, e uma figura que porta algo de agalmático que fale para o sujeito algo desse amor, que Lacan vai tecer suas considerações sobre a transferência. E é nesse mesmo ponto, entre o sujeito, o seu objeto, os seus significantes e o amor que pretendemos extrair algo de Demian. No que se passa de possível nessa relação transferencial, que representa um tipo de relação do sujeito com o amor que estruturalmente é simbólica visto se tratar da inserção do lugar de um outro que faz vacilar posições. Lugar possível para o analista, que se insere exatamente no âmbito da divisão do sujeito para o pôr a desejar, a ser sujeito.

Voltando ao âmbito da análise do texto, Barroso (1974, p. xiv) complementa apontando Demian como “talvez Hesse ideal, o que gostaria de ter sido, decisivo, homem do destino, marcado pelo sinal de Caim”. Nessa esteira de pensamento, vai interpretar a obra e os personagens, Sinclair, Demian, Pistorius - com esses dois últimos, Sinclair trava a mais profunda transferência - como possibilidades de sínteses ou projeções do autor. Sendo Sinclair, o lugar do seu próprio eu, com qual se reconhece, identifica - que por ser esse eu um outro, é lugar também de equívoco, mas a porta para a fala - teve a mesma criação, infância, ambiente parental, os mesmos primeiros conflitos com o mundo. E, Pistorius, personagem com qual cruza na metade do texto, de forma “contingente”, se mostra como o músico organista, filho de um teólogo, tal qual ele foi, que em até certo ponto foi seu guia mas inapto a poder seguir o próprio caminho. Por fim, um outro personagem singularíssimo, de encanto e mistério implacável, Eva, o próprio início, que o comentador traça a semelhança com a mãe do nosso poeta.

Em 1919, vai morar nos Alpes e descobre a Colina D.Oro. Hesse também se interessa por pintura, aquarelas, e sua relação com as cores vai refletir profundamente na sua obra. É nesse mesmo ano que publica nosso querido *Demian: História da juventude de Emil Sinclair*, obra que constitui o ponto de virada em sua produção, como um “quebra-diques” nas palavras de Barroso (1974), que reinventa a escrita de Hesse, em sua profundidade e intimidade. Já em 1922, publica *Sidarta: Um conto indiano*, continuando o legado inaugurado por Sinclair. Um ano antes, em meio a produção dessa obra, teve uma crise de improdutividade com sua escrita, foi nessa mesma época que fez análise diretamente com C. G. Jung em Küsnacht, perto de Zurique. Entre esse período e 1927, publica diversos artigos e livros, mas é apenas nesse ano que publica *O lobo da estepe (Der Steppenwolf)*, sua sublime obra-prima. É nesse mesmo ano que simultaneamente Hugo Ball escreve a sua primeira biografia. (BALL, 2008)

Conforme explicita Barroso (1974, p. xi): “*Demian...* é o primeiro grande livro de Hermann Hesse no caminho que o conduz a *Der Steppenwolf (O Lobo da Estepe)* - sua indiscutível obra prima de 1927 - e do qual *Sidarta...* constitui etapa intermediária. Pode-se dizer que o Harry Haller, de *O Lobo da Estepe*, é o Emil Sinclair, de *Demian*, na maturidade”. Desta forma, como já apontamos a relação direta, que transparece na escrita de Hesse, com as personagens, em que ambos se mesclam, o próprio escritor busca declamar a mensagem do personagem, encarnando em si a vivência do personagem e, conforme, o próprio personagem também vivencia aspectos da sua existência.

Entre os anos de 1932 à 1943 compõe sua *Magnum Opus, Das Glasperlenspiel (O jogo das contas de vidro)*, que também foi seu último romance. Ganha no mesmo ano de sua publicação, 1946, o prêmio Goethe e o prêmio Nobel de literatura, haja vista sua longa produção poética e seus romances atemporais. Passa seus últimos anos a escrever contos,

poemas e também alguns ensaios, assim como também dedicando-se à pintura que causa um efeito dominante. Falece aos 85 anos de idade, no ano 1962, em Montagnola.

#### 4.1 CARACTERÍSTICAS DA NARRATIVA E DO GÊNERO

Carpeux (2013), nos apresenta a obra de Hesse dentro da tradição expressionista alemã. Esta tradição se caracterizaria como uma experiência que busca através de uma projeção da imagem do homem moderno expressar os seus traços existenciais profundos e fundamentais. Há uma busca por parte dos artistas por expressar algo de profundo da vivência subjetiva, as emoções, algo interno ou inconsciente. “Com temas como miséria e solidão, o Expressionismo refletia as angústias e amarguras do indivíduo isolado na sociedade industrializada moderna”. (REIS, 2010, p. 119)

Segundo Gonçalves (2019a), em *Demian*, Hesse constrói personagens que, além de cativarem o leitor, o impele em uma busca e um questionamento de sua posição subjetiva no mundo, aprofunda a problemática do lugar do sujeito ante si mesmo, assim como diante dos saberes e temas que nos atravessam e nos constituem, “a saber: a religião, a família, a moral e, num esfera ampliada, a própria cultura”. Destaca que no jogo das relações e das vivências entre os personagens esses “conceitos ou estruturas”, que são tomados nas particulares perspectivas e representações dos personagens, são problematizados e relativizados, ou seja sofrem mudanças, desmoronamentos e reconstruções.

*Demian*, entre tantas outras obras do autor, se situa em um gênero e em uma tradição da literatura alemã denominada de “romance de formação”, no alemão: *Bildung*, formação, ou *Bildungsroman*. É um conceito que se pode traduzir como “educação ou formação”, mas também no sentido de “aprimoramento da existência”, “uma prática de cultivo de si”, adquirida por meio de aprendizados sobre a vida, a individualidade, a sociedade, a vivência em coletividade, “a dinâmica entre sujeito e os valores que nela se encontram inseridos” e que ressalta o conflito presente entre o eu e esse mundo que o antecede (GONÇALVES, 2019b, p. 63).

Esses aprendizados são advindos de vivências pessoais estéticas, relações com outros personagens ou leituras impactantes, que ressignificam o que trazia consigo como bagagem intelectual, valores, verdades. Segundo Gonçalves (2019b, p. 63), que aponta de forma muito pertinente: “Hesse imprime sua marca própria ao gênero *Bildungsroman* ao propor uma formação negativa”. Justamente no ponto em que sua pena perpassa a reflexão sobre a moral vigente e conceitos fundamentais como verdade e vontade. É a partir da ruptura da tradição e da cultura ocidental, herdeira do pensamento judaico-cristão, que resultará sua *Bildung*.

Há também uma profunda intertextualidade com os elementos narrativos da Bíblia. As referências são explícitas em sua grande maioria, como a personagem que é mãe de *Demian*, e uma profunda paixão para Sinclair, Eva. A própria “marca de Caim”, a parábola do “mau ladrão”, “a luta de Jacó”, que são título dos capítulos. Não podemos recuar em dizer que esse diálogo muito enriquece e colore a própria obra, como corrobora com a sensação estética de estarmos em um sonho mesclado de uma história muito antiga.

Além disso, podemos apontar uma sobreposição de tempos, sendo o primeiro o “presente” em que Sinclair narra sua história, já se trata para nós de um passado, o pós-primeira guerra. E o passado de sua história, tanto na narrativa quanto na visão do leitor ganha um caráter ainda mais nebuloso, visto que quando tratamos das recordações, principalmente aquelas mais distantes, quase sempre são acompanhadas de um sentimento de “tempo perdido”, um caráter quase mítico. Os elementos intertextuais bíblicos em muito também influenciam nessa experiência estética, como acabamos de desenvolver, presentificando, quase que de forma onírica - condensando - aquela época em que se passam os relatos bíblicos, a atmosfera mitológica das narrativas que compunham um modo de

conceber a origem do mundo, do homem e da cultura. Essas mesmas narrativas que dialogam com as formações sociais que instituem valores morais, formas de se relacionar e modos de sofrimento.

Por outro lado, é importante destacar que centralizamos na formação da *bildung* e nas relações, que permitem ela acontecer, os esforços de compreensão e interpretação de nosso texto elegido, *Demian*. Sendo o nosso objetivo interpretar como essas relações, sejam consigo mesmo - uma parte de si -, com o outro, com um autor ou texto, uma obra de arte, faz mover algo da vivência intrasubjetiva do personagem, ocasionando sua mudança, uma “formação”, uma outra forma de aprimorar e cultivar a si mesmo e sua existência. Para compreender esse processo, trazemos o conceito de “Transferência” da psicanálise, que Lacan (2010) localiza e aprofunda no seminário 8 (A Transferência).

Transferência ou amor de transferência é um fenômeno que ocorre não só na experiência analítica, mas em qualquer relação com um “outro”, uma alteridade, na medida em que a elegemos e a colocamos em um determinado lugar de nossa vivência subjetiva, em que ela é alvo de nosso afeto, amor, ou de nosso ódio, ou indiferença. Estando presente em todas as relações, a transferência é o que de arcaico, que diz respeito ao sujeito e o que do outro foi marcado em si nessa convivência, que incessantemente transportamos para o outro com qual nos relacionamos no presente. Seja um afeto, seja a curiosidade, o enigma do outro, o amor, um brilho (*agalma*), o que nos captura, nos apaga do lugar de sujeito<sup>19</sup>, mas que ao nos mostrar um signo da nossa própria falta, nos faz também nos mover e nos pôr a desejar (LACAN, 2010 p. 194). Seja na via do simbólico, os significantes do outro que nos enfeitiça - como o feitiço do sátiro, a qual Sócrates é comparado -; pela via do imaginário, a suposição de alguma coisa, saber, amor; ou do real, que nos cala, nos afeta, angústia e que goza.

Nosso objetivo seria pensar, na narrativa, o papel do amor e da transferência, como mola na mudança subjetiva dos personagens. O lugar das relações interpessoais, mas também em sua dimensão intrapessoal, em uma retificação subjetiva, em uma *Bildung*, onde o sujeito assume posição ativa e afirmativa sobre sua existência, seus sintomas, suas formas de sofrer. Desta forma, a destacar e refletir a presença do amor, da libido, da pulsão e do desejo, no que movimenta e vivifica o sujeito.

Em como esse amor se substancializa e preenche, as representações de certas figuras, como no próprio *Demian*. Como esse amor faz algo da intimidade, do desejo, do personagem se mover em direção a si, em direção a sua própria verdade. Como algo no objeto captura o desejo do sujeito, ressaltando o que foi perdido, como uma própria parte desse sujeito que compõe o objeto. O que torna um objeto como objeto elegido do amor, uma exceção, nada além do que o mais íntimo do sujeito que deseja.

A esse mistério do amor que denuncia o furo do saber, a impossibilidade de dizer tudo, de apreender todos os sentidos e segredos, é que aqui o amor e seu papel na transferência ganha sua ênfase, como eixo central para análise e interpretação da obra de Hesse.

De outro lado, do ponto de vista da análise textual propriamente, ao pensarmos sobre a escolha do narrador em primeira pessoa, na qual se dá a obra, conforme a proposta de Brait (2017), é importante destacar o seu efeito no leitor e na constituição dos personagens:

“se essa forma de caracterização e criação de personagens for encarada do ponto de vista da dificuldade representada para um ser humano de conhecer-se e exprimir para outrem esse conhecimento, então seremos levados a pensar que esse recurso resulta sempre em personagens densas, complexas e mais próximas dos abismos insondáveis do ser humano”. (GONÇALVES, 2017a, p.99)

<sup>19</sup> Referência a um trecho do capítulo: XI, Entre Sócrates e Alcibiade. “Mas Alcibiades deseja sempre a mesma coisa. O que ele busca em Agatão, não duvidem, é este mesmo ponto supremo onde o sujeito é abolido na fantasia, seus *agalmas*”. (p. 203)

Desta forma, essa narração em primeira pessoa é um elemento essencial para se compreender como o protagonista vivencia e desenvolve sua “filosofia de vida”. Por exemplo, as ideias de Deus, Natureza, Bem, “mundo claro” e “mundo escuro” que Sinclair apresenta no início de sua narração.

#### 4.2 OS ECOS DA GUERRA: DEMIAN, ALÉM DA MASSA O SUJEITO

De outro lado, não podemos deixar de citar o contexto histórico e social no qual *Demian* foi escrito e em como isso implica não só no texto, mas também na figura pública de Hesse, enquanto opositor às guerras, defensor da individualidade e crítico aos fenômenos de massa. Escrito em 1917, mas apenas publicado em 1919, escreve todo o livro em apenas 1 mês, de setembro para outubro (BALL, 2008, p. 126).

O período histórico no qual se passara a escrita, foi exatamente como bem sabemos, da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), qual o mundo, a história e a cultura guarda profundas marcas que ressoam, ecoam muitas vezes, como palavras silenciadas, mudas, e que sobretudo também implicaram a escrita, o tema de grande autores relevantes, por exemplo Freud e Thomas Mann. Sendo exposto por muitas vezes de forma explícita, a citar o exemplo, no próprio *Demian*: no final da história, Sinclair é convocado à guerra, onde se passa o clímax, que põe um ponto final na história, e uma vírgula para os leitores.

A questão de Hesse com a “comunidade”, ao “grupo”, em detrimento do indivíduo, é justamente no que toca aos movimentos de massa, que cresciam naquela época - não podemos dizer que ainda hoje não estão presentes - e que levaram a resultados já conhecidos, desembocando no fascismo e no nazismo. O que realmente Hesse ataca não é a união do povo e nem tampouco o poder popular, a coletividade, mas sim:

“a aceitação do rebanho, permeável a influências externas, capazes de ser levado à guerra na ilusão de estar praticando um ato heróico. A atitude não está certamente isenta de alguma aristocracia intelectual, mas formulado antes no sentido do culto do individualismo enquanto útil, capaz de encontrar o destino (...) Hesse rebelar-se contra a uniformização; não é a massa que o impressiona, mas os processos de submissão, de standardização a que ela se submete. Ergue um canto de glorificação ao indivíduo consciente de si mesmo e de seu próprio caminho e execra o morticínio capaz de destruir com uma simples bala esse experimento único e insubstituível da natureza: o homem” (BARROSO, 1974, p. xiv-xv)

Essa colocação ilustra a conversa que Sinclair tem com um certo personagem, da qual podemos tomar alguma lição: “...vivo em meus sonhos e você percebeu isto. A maioria das pessoas vive também em sonhos, mas não os próprios, eis aí a diferença.” (HESSE, 1974, p. 114) Lendo-se além do contexto que se apresenta na narrativa, é na medida em que os homens vivem esses outros sonhos, esses ideais, esses desejos, que não são deles mesmos, em tal ponto que se perde a dimensão desse desejo do sujeito.

Lembramos aqui de uma certa colocação de Lacan (2010, p.216): “O equívoco do termo individualidade não é de que sejamos algo único como este corpo, que é este aqui e não um outro. A individualidade consiste inteiramente na relação privilegiada em que culminamos como sujeito no desejo”. Ao tomar individualidade, o tornar-se si, que Hesse fala, enquanto o caminho do sujeito em direção ao próprio desejo e não da negação, rejeição do outro, nos abre uma possibilidade interessante de diálogos.

A relação do homem com a cultura é de um profundo mal-estar incurável, é seguindo esses termos que Freud irá postular que “cada indivíduo é virtualmente um inimigo da cultura, que supostamente deve ser um interesse humano em geral” (FREUD, 2021b, p.234) sendo esse um dos pontos que torna a relação dos dois lados não independentes um do outro.

Na carta a Einstein ele nos coloca:

“O que penso é o seguinte: desde tempos imemoriais, ocorre na humanidade o processo de desenvolvimento da cultura. (Sei que outros preferem chamá-lo de civilização.) É a esse processo que devemos o melhor do que nos tornamos e uma boa parte daquilo que sofremos” (IBIDEM, p. 440).

A questão da dicotomia “*Kultur/Zivilisation*” como nos aponta Iannini e Tavares (2021), vai além da querela de uma tradução, trazendo sobre a recusa freudiana em separar os dois termos que dizem à respeito a uma possível tomada de posição política em relação a certos pensamentos que já eram cultivados desde as primeiras décadas do século XX.

Indo direto ao ponto central dessa discussão: a razão da recusa freudiana em separar os dois termos seria se afastar do sentimento, o “*pathos*” (como nos coloca os autores), nacionalista, que parava no espírito alemão, em sua grande maioria, na época. E que serviu de combustível, à primeira grande guerra, e posteriormente, seria justamente o fogo que impulsionava a violência latente, que se presentificou no Terceiro Reich, no antissemitismo, em genocídio e calamidade. Recusar essa dicotomia é tomar um lado político contra a ilusão da afirmação de que apenas “os indo-germânicos seriam a única raça humana apta a cultura” (FREUD, 2021b, p.263)

A palavra *Kultur* evocava, para os nacionalistas, esse sentimento íntimo alemão, associado à uma tradição filosófica e literária, inspirado pela música, que diria respeito a uma “expressão do espírito nacional” (IANNINI e TAVARES, 2021, p. 19). Enquanto civilização (*Zivilisation*) ganhara um sentido supranacional, associado aos valores expressados pelos franceses e ingleses. Concluem eles: “Freud não se deixa seduzir nem pela exclusiva aptidão alemã para a cultura, nem pela alegada universalidade abstrata da palavra civilização.

Ao adotar uma concepção de *Kultur* que englobaria os dois sentidos, recusa a forma instrumental com a qual o mundo ocidental abordava os dois termos, sendo para eles - principalmente para Alemanha - combustível da guerra. Segundo Iannini e Tavares (2021, p. 24-25) ao fazer isso Freud estaria “civilizando a cultura”, no sentido de:

“desativar na *Kultur* tudo aquilo que, ao ser instrumentalizado, pudesse reativar fantasmas totalitários adormecidos”, mas também englobando “aspectos ausentes do campo semântico imediato de *Zivilisation*, como as ideias abstratas, a ciência, a arte e religião”.

Nos mostra Enne (2005, p. 95), que nas palavras do próprio Thomas Mann, amigo e colega escritor, reconhece a produção de Hermann como herdeira legítima da tradição romântica alemã e de suas raízes, passando por Schiller, Goethe. E é exatamente nesse contexto histórico, de 1937, em que a Alemanha, a terra mãe de ambos, está a beira do colapso, poucos anos antes de começar a segunda guerra, que alude dizendo que a sua pátria é aquilo que lê em Hesse, o que está presente na intimidade, no humanismo, na profundidade de sua escrita. “Hesse é, pois, um ícone de uma Alemanha não mais existente, uma oportunidade rara de preservação de valores, propósitos e símbolos aparentemente perdidos no caos instaurado nas primeiras décadas deste século”.

Nesse sentido, a obra de Hesse refletiria justamente esse valor esquecido, em detrimento da visão dicotômica entre *Kultur e Zivilisation*. Que falaria em seu texto, em seu âmago e intimidade, de algo além, presente não só como tradição literária dos grandes poetas germânicos, mas presente no seio de toda cultura, além da divisão instrumental - do ódio à diferença presente no nacionalismo alemão - que só virou fogo na guerra.

Falar da pátria enquanto conteúdo da escrita nos implica muita coisa, nos recorda do que foi perdido traduzido em valores, mas também do tempo perdido, como Mann ilustra perfeitamente com a magia da ilusão do tempo em *A montanha mágica* (o seu monumental romance, de 1924). A obra de Hesse, assim como a do próprio Freud, queimada sob o

Terceiro Reich, reflete um valor, um sonho, uma pátria, uma casa, *heimlich*, algo da vivência crítica, literária, estética, mas intimista do mundo, uma relação do sujeito consigo mesmo, que segundo Mann foi perdido no frenesi, sob a fúria que subsidiava o Terceiro Reich.

Hesse, ao longo de diversos anos, desde sua maturidade escreveu não só poemas e romances, mas também ensaios e artigos críticos ao contexto social em que viveu, os valores tradicionais preponderantes na época, os fenômenos de massa. Com isso ficou conhecido pelo seu posicionamento anti-guerra que em muito desagradou algumas figuras imponentes de sua época, sofrendo censura do Ministério da Guerra, durante a primeira guerra, em 1917. Assim como em 1939 à 1945, suas obras são proibidas na Alemanha e o seu editor em 44 é detido pela *Gestapo*, nesse mesmo período da guerra acolhe refugiados do regime nazista.

Conforme Gonçalves (2019b, p. 67) aponta: “Hesse tem êxito ao reconhecer a urgência de uma escrita que amplie a voz de sua própria época.” Isso fala da profunda implicação de suas obras com o que se passa no íntimo do humano. Da vivência do assombro e da sombra da guerra, de quantos gritos silenciosos, frases adormecidas, que escondiam tantos desejos em tantas pessoas, nunca foram ouvidas. Porque estava-se alheio, quantos desses e quantos de nós ainda, alienados à massa, à demanda de um outro, e o desejo sufocado metamorfoseado em muitas vezes ideal heróico de guerra, no fundo desejo vazio, nada mais faz que mascarar o rumo de uma sociedade norteadada pelo medo, pela própria recusa da vida, pelo apequenamento das formas de ser, desejar e dizer - a violência surge quando as palavras faltam.

## 5 ANÁLISE E TRANSFERÊNCIA

“Queria apenas tentar viver aquilo que brotava de mim mesmo.  
Por que isso me era tão difícil?” (HESSE, 1974, p. 95)

Procuraremos abordar o fenômeno da transferência que aparece tanto de forma implícita quanto explícita, nos contatos, nas relações, nas vivências conjuntas entre os personagens de *Demian*. Para Freud [1912] (2021c, p. 108) a transferência seria um mecanismo não só presente na situação analítica, mas em outros meios e até em instituições. De forma simples ele sintetiza esse fenômeno no neurótico: “Aquele cuja necessidade de amor não é satisfeita plenamente pela realidade terá de se aproximar de cada nova pessoa que se avizinha com representações de expectativas libidinosas”.

Em suma, a transferência seria essa expectativa amorosa (libidinal no sentido lato) que nos segue em cada um de nossos encontros. Essa expectativa para com a completude, o desejo de encontrar a metade perdida, a parte que falta, evocando o mito do andrógino de Aristófanes em o *Banquete*. O desejo de encontrar o objeto que representaria a própria hiância, a falta do ser.

Mas basta pensarmos um pouco e veremos que não nos colocamos da mesma maneira em relações diferentes e que essas expectativas variam de acordo com o que nos captura no outro, os traços, os significantes, de seu *agalma*, que representam o objeto situado entre a intersecção do real, simbólico e imaginário. Essa posição está em constante mudança, ora nos colocamos com mais expectativa, ou supostamente com nenhuma, ora nos colocamos como tendo afetos negativos, tanto em diferentes relações quanto até na mesma relação.

Não procuraremos expandir toda a problemática diante das pulsões e suas vicissitudes, basta termos em mente que a depender da posição que ocupamos, ou que o objeto amoroso ocupe, podemos “transferir” à ele amor ou ódio. Para Freud [1915] (2021d), libido ou pulsão, é aquilo que move o sujeito, o seu desejo que o impulsiona, a motivação inconsciente, a libido, é aquilo que nos mantém de pé, com qual caminhamos, fazemos nossos sintomas e nossas criações. Basta apenas um passo, para entendermos que tudo o que Freud (2021b, p. 438) denomina de sexual ou libidinal pode também ser lido em seu amplo sentido pela palavra

amor. Basta lembrarmos de sua carta a Einstein, em que nos diz que é o Amor, *Eros*, aquilo que talvez possa aplacar o furor da guerra.

“A vida de todo ser humano é um caminho em direção a si mesmo, a tentativa de um caminho, o seguir de um simples rastro” (HESSE, 1974, p. 6), assim nos diz nosso protagonista.

Algo que podemos ler como simplesmente a vida é como um encontro consigo mesmo, com o desejo. Salientamos a construção da frase, que antes de haver um encontro “consigo mesmo”, ou com o que quer que seja, é necessário haver um “encontro”. Qual nós chamamos de Transferência. Sendo a maior resistência e maior motor da análise, podemos ler também, fora dela, como aquilo que nos impulsiona a ir atrás do que nós amamos. Os encontros nos quais investimos no outro, e somos investidos, de um determinado lugar.

Dizer que a transferência está em toda parte, não equivale dizer que então não precisaríamos de psicanálise, já que qualquer um poderia estar nesse lugar. Embora possamos encontrar o próprio ato analítico em outros lugares que não na análise, há uma diferença gritante entre eficiência através do engodo, uma ação que chega lá por engano ou por sorte, e ser avisado das posições dessa gramática do amor. A diferença radical é que o analista sabe de sua função e o lugar de seu desejo, e está lá para conduzir o sujeito além de sua própria alienação, além de sua fantasia.

Porquanto, Lacan (2010, p. 236) nos diz: “jamais somos iguais à nossa função”. Ser analista é estar ciente de sua função e de seu próprio desejo. Ser analista é estar analista. É ocupar uma posição, assim como a do sujeito, evanescente.

Já no prólogo, Emil Sinclair, nosso protagonista e narrador, começa a sua história em tom epistolar, como um diálogo direto com o leitor. Evocando assim uma proximidade e intimidade conosco. A referenciação em primeira pessoa dá o ar de confiança à sua fala e, como nos aponta Gonçalves (2019a, p. 99), é um recurso que permite tornar as personagens mais densas, “mais próximas dos abismos insondáveis do ser humano”.

Nas primeiras linhas de abertura, como um prelúdio, alude à necessidade de que para contar sua história é necessário, “retroceder”, voltar ao seu tempo perdido, da primeira infância, ou ao tempo mítico, dos primórdios de sua ascendência. A escolha do tempo da narrativa é um elemento significativo no sentido em que nos conduz a um ritmo, mas também nos orienta como imaginariamente compor a cena.

O tempo nos fala da experiência radical do sujeito com sua história, e com a própria história que o antecede e a que fantasia. No caso de *Demian*, a escolha presente de remontarmos a um passado de sua história, mas da forma como aponta mais parecer um passado mítico tão distante, antes de comparecer como sujeito (antes de sua "ascendência") (HESSE, 1974, p. 5) nos dá um tom onírico para sua narração. Nesse sentido, o ato de trazer esse passado para o presente não acontece sem haver distorções, tal como os mecanismos inconscientes que encobrem o conteúdo latente do sonho.

A obra assume em si mesmo um lugar possível para congregar realidade e sonho, em que um não prescinde do outro. A riqueza simbólica do texto, seu apelo para imagens e símbolos é tão frequente que não é possível saber onde acaba o sonho e onde começa a realidade. Ambos tão entremeados, a sensação é de que do começo ao final da obra estamos vivenciando um sonho. A linha da realidade é tênue, em momentos há sonhos dentro desse sonho que é esculpido por Hesse como texto. A beleza da obra talvez não esteja em delimitar o que é real, símbolo ou sonho, mas justamente que essas camadas se sobrepõem de forma contínua fazem parte do mistério e do profundo sentido incomunicável do texto.

Já nesse primeiro momento de sua escrita Hesse tange diversos pontos fulcrais da existência humana. Trazendo que a sua história, diferentemente como escrevem os outros poetas, a história de Emil Sinclair, como não sobre um “personagem inventado possível ou inexistente em qualquer outra forma, mas a de um homem real, único e vivo” (HESSE, 1974,

p. 5). Além de evocar a singularidade e individualidade do ser, nos questiona até que ponto a ficção pode dizer a verdade.

Um dito de Lacan (2003, p. 508), em *Televisão*, que nos ecoa e resume um pouco sobre o que a psicanálise tem, ou não tem a dizer, sobre isso se apresenta como: “Sempre digo a verdade: não toda, porque dizê-la toda não se consegue. Dizê-la toda é impossível, materialmente: faltam palavras. É por esse impossível, inclusive, que a verdade tem a ver com o real.”.

Sinclair, ao falar da individualidade de sua história, do seu ser, e da vida, não tarda a apontar a banalização da guerra e do ódio, que vem de forma devastadora aniquilar o homem, “milhares de homem cada um dos quais constitui um ensaio único e precioso da natureza”. (HESSE, 1974, p. 5). A frase nos lembra muito uma pronunciada por Da Vinci, da qual nos sublinha Freud (2021a, p. 162)<sup>20</sup>:

“A natureza (...)”, diz ele, “é plena de infinitas razões que jamais se dão a nossa experiência” (*La natura è piena d'infinita ragioni che no furono mai in isperienza*. M. Herzfeld, op. cit., p. ii). Cada um de vós, seres humanos, corresponde a um dos inúmeros experimentos, nos quais essas *ragioni* da natureza penetram na experiência.”

Na medida em que o narrador situa a individualidade do ser, de forma dicotômica aponta que “cada homem não é apenas ele mesmo; é também um ponto único singularíssimo (...) no qual os fenômenos do mundo se cruzam daquela forma uma só vez e nunca mais (...) Em cada um de nós seres humanos o espírito adquiriu forma, em cada um deles a criatura padece, em cada qual é crucificado um redentor.” (HESSE, 1974, p. 6).

É logo após essa pequena introdução que Sinclair nos lega a principal chave da leitura de sua obra, segundo Gonçalves (2019a, p. 100): “A vida de todo ser humano é um caminho em direção a si mesmo, a tentativa de um caminho, o seguir de um simples rastro.” (HESSE, 1974, p. 6)

Antes, nosso narrador nos fala enfaticamente:

“(...) começo a ouvir os ensinamentos que meu sangue murmura em mim. Não é agradável a minha história, não é suave e harmoniosa como as histórias inventadas; sabe a insensatez e a confusão, a loucura e o sonho, como a vida de todos os homens que já não querem mais mentir a si mesmos.” (IBID.)

Sobre o lugar específico da locução que traduzimos pelo verbete antigo, que perpassa de Píndaro indo à Nietzsche, “torna-te quem tu és”, a vida como uma necessidade de encontro consigo mesmo, se abordamos do ponto de vista do que Lacan nos enuncia como a dialética entre sujeito e desejo, sua noção de individualidade - “A individualidade consiste inteiramente na relação privilegiada em que culminamos como sujeito no desejo” (LACAN, 2010, p. 216) - temos muito que tirar proveito disso.

Entendendo “consigo mesmo” por um encontro com a singularidade radical do ser, o seu próprio real, aquilo que o faz pulsar, sua relação profunda com o desejo, além das possibilidades simbólicas infinitas, que marca o sujeito e o sentido como sempre evanescentes, um efeito do significante. O simbólico, como aquilo que marca profundamente o sujeito, em sua constituição, como advento, um produto da cultura, do Outro, da linguagem.

O “encontro” que antecede o “consigo mesmo”, e situamos ele como o que costumeiramente chamamos na experiência analítica como Transferência. O encontro com um outro, investido por uma expectativa de completude, em que supomos um outro que sabe algo do enigma de nossa existência, o saber suposto em sua intrínseca relação com o amor que

<sup>20</sup> E que para ele muito lembra uma frase de *Hamlet*, que alguns acreditam ser (ato I, cena 5): “There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy”.

falta, o amor que faltaria para a completude do sujeito. A esse encontro podemos aludir aos personagens que aparecem na história de Sinclair e que indiscutivelmente causam algum efeito nele.

## 5.1 A INFÂNCIA

Sinclair, começa a narrar o primeiro capítulo: Dois mundos, a partir de um fato peculiar que lhe ocorrera, um encontro com uma pessoa inesperada, que lhe causava tanto medo, quanto receio. Era um pouco mais velha que ele, se tratava de um garoto “corpulento e grosseiro”, a família não gozava de boa reputação, possuía já ares de um homem feito e falava e andava como os aprendizes de fábrica. (HESSE, 1974, p. 12-13)

“Mandava e nós o obedecíamos, como se isso fosse um hábito antigo ou alguma obrigação” (IBID.), era essa a expressão que repetia a ele nesse primeiro momento como um mote, *leitmotiv*, de uma música. Apontava exatamente para a questão do seu lugar em relação ao Outro, também símbolo, sintoma, de algo que não ia bem, algo que já estava prestes a se desençar. Sua infância, os valores e os ideais que recebeu de sua amada família e de sua educação.

Ao falar de seu verdugo e rival Franz Kromer, nosso narrador, o situa de forma bastante pertinente com base em sua filosofia, teoria, dos dois mundos que vivia, habitava e se exalavam, em sua infância: “Em seus olhos havia um brilho perverso; sorriu com malignidade e a face irradiava crueldade e domínio”, e mais à frente, “pertencia a outro mundo” (IBID. p. 15).

Kromer exalava para ele algo desse “mundo escuro”, enigmático e desconhecido, que aparecia a ele como uma espécie de sombra de um “mundo claro”. Para isso citemos as próprias palavras de Hesse, que nenhuma análise ou crítica consegue encontrar e traduzir, pois cada uma delas não é senão um convite ao próprio romance:

“Desses dois mundos, um se reduzia à casa paterna, e nem mesmo a abarcava toda; na verdade, compreendia apenas as pessoas de meus pais. Esse mundo era-me perfeitamente conhecido em sua maior parte; suas principais palavras eram papai e mamãe, amor e severidade, exemplo e educação. (...) Nesse mundo devia-se permanecer para que a vida fosse clara e limpa, bela e ordenada.” (IBID. p. 9-10)

A respeito desse outro mundo obscuro, diferente, inapreensível, incompatível com o “seu” mundo podemos designar o seguinte:

“começava — curioso — em meio à nossa própria casa, mas era completamente diferente (...) Nesse segundo universo havia criadas e aprendizes, histórias de fantasmas e rumores de escândalo; havia uma onda multiforme de coisas monstruosas, atraentes, terríveis e enigmáticas, coisas como o matadouro e a prisão, homens embriagados e mulheres escandalosas, vacas que pariam e cavalos que tombavam ao solo; histórias de roubos, assassinatos e suicídios. (...) por todo lado brotava e fluía esse outro mundo impetuoso, em todo lado, menos em nossos aposentos, ali onde estavam meu pai e minha mãe (...) O mais curioso é que ambos os universos se confinavam em estreita intimidade. (IBID. p. 10)

O “lado escuro” só se fomentava como uma sombra desse outro “lado claro”, como aquilo que escapava à lógica, que sobrava, da operação educacional, dos valores e ideais transmitidos por seus pais, seu lar, lugar de tranquilidade, consolo, perdão e paz.

De forma interessante, tudo que parecia escapar desse primeiro mundo, que podemos até situá-lo como infantil, era delegado ao outro lado, o lado do mal, do medo, mas de um profundo aturdido, estupefação, ao sujeito. Que lhe chamava e lhe apresentava o desejo da carne, a profanação um mundo do “real”, que escapava ao pequeno imaginário do sujeito e a

lei do Outro que o inteditava. Um mundo que lhe parecia como vindo do pecado, uma perversão, um profundo incompreendido e desconhecido inquietante (*unheimliche*). Este mundo parece advir como mau ou obscuro, na medida em que o primeiro se estabelece no sujeito como o lugar do bem e da verdade.

O lugar que era então reservado ao mistério da vida, ao desconhecido, ao “real” em termos lacanianos, aquilo do inefável que escapa ao encarceramento significativo, recebe não só um significante, mas um sentido, o lugar do mal, que é punido, se lermos nas entrelinhas do texto, com “a expulsão do paraíso”, com a separação do Outro - a isso é tão insuportável à Sinclair, que prefere ele mesmo punir-se, ou através da si mesmo sua consciência, ou através da figura de Kromer como expressões dos traços do seu Supereu. Ou seja, um outro, um pouco “maior”, a quem delega a incumbência de punir o seu desvio da lei.

Freud (2021e) designa *O infamiliar (Das Unheimliche)* como um conceito para falar de um sentimento, uma experiência estética, que suscita o horror, o inquietante, que coincide com algo de angustiante, mas que em seu núcleo porta algo de extremo e intimamente familiar, uma dimensão daquilo que pode ser recordado, mas que não conseguimos situar muito bem o que é.

O elemento que faltaria para designar o infamiliar nessa descrição seria a angústia, mais precisamente o que a causaria. Ele prossegue: “O infamiliar seria propriamente algo do qual sempre, por assim dizer, nada se sabe” (FREUD, 2021e, p. 33). Ora, isso muito recorda a descrição do real para Lacan (1985, p. 127) [1972-1973], enquanto formula como: “O que não cessa de não se escrever”.

E que portanto sua fascinação e assombro diante dela pode ser devido isso. De se tratar evidentemente do que no seu íntimo foi negado e que resplandece nesse outro mundo que lhe parece totalmente alheio e diferente do seu. Como o profundo oposto, mas que também brotava, exalava, de si mesmo. O lugar do infamiliar se apresenta tanto no que Kromer lhe aponta como na própria figura de Demian.

“Chegou a haver temporadas inteiras em que eu preferia viver naquele mundo proibido (...) o caminho seguia sempre bordejando aquele outro mundo mais escuro e às vezes nele penetrava, não sendo de todo impossível que nele alguém permanecesse e sumisse em suas sombras proibidas.” (HESSE, 1974, p. 11)

O conflito entre os opostos, muito lembram características da arte barroca. A significação da palavra já traz em si a conotação que permeia esse estilo: pérola imperfeita. Indicativa de uma forma de pensar, desde a idade média, na qual confundia o falso e o verdadeiro, fala de uma predominância da emoção sobre a razão, há um forte contraste de luz e sombra, que buscava explorar os efeitos visuais e a ilusão da profundidade. Tanto na música, quanto na pintura, o enfrentamento entre luz e sombras, a “guerra” entre duas melodias simultâneas, a técnica contrapontística qual J. S. Bach explorou tão profundamente na suas tocatas e fugas, parecem servir de inspiração na estilística que Hesse elabora ao tratar dos dois mundos. (REIS, 2010)

Kromer vai despertar nele, por assim dizer, seu sintoma - sua profunda angústia, sua visceral culpa - sua expulsão do paraíso, que era o seu lar - o mundo claro. Porque deu sua mão ao diabo, porque mentira dizendo haver roubado, nada mais, nada menos, que maçãs. Pelo pecado, pela maçã, fora expulso do paraíso<sup>21</sup>.

Para ele aquele ato foi mais do que uma mentira, no que alimentava a posição de culpado, tinha além da própria ajuda agora de Kromer para sofrer. O seu ato foi a expressão da impossibilidade de se manter no “mundo claro”, o impasse de estar submetido a uma lei castradora que tirava ao sujeito suas possibilidades de ser. É para além de uma anedota que se

<sup>21</sup> Algo que pode passar despercebido, mas que pode nos soar de forma interessante, ao nos atermos à simbologia e à intertextualidade que a obra possui com o texto bíblico.

tratava seu ato, a realidade é que se constituiu simbolicamente um parricídio, que mudaria sua vida, como um trauma.

“Foi a primeira falha que percebi na perfeição de meu pai, a primeira rachadura nos fundamentos sobre os quais descansara a minha infância e que o homem tem que destruir para poder chegar a si mesmo (...)” (HESSE, 1974, p. 20)

Diz ele: “Pela primeira vez saboreei a morte. Tinha um gosto amargo. Pois a morte é nascimento, é angústia e medo ante uma renovação aterradora.” (IBID.) E aqui podemos interpretar talvez tanto a morte de si, quanto a do Pai, enquanto lei inflexível, Outro absoluto. Um preço a se pagar para ir em direção a si mesmo e ao próprio desejo. Mais tarde no texto ele afirma: “ a atmosfera do lar causava-me às vezes uma nostalgia infinita, como a de um paraíso perdido.” (IBID. p. 36).

A culpa parecia vir e ser nutrida por ele mesmo, como uma auto-penitência. Em termos que podemos pensar sobre o papel do Supereu como essa instância castradora, que goza do sintoma e do próprio lugar em que ele mesmo se coloca diante do Outro. Uma parte de si, que é a internalização da pura violência, da lei, e que põe o Eu em completa submissão. Anteriormente apontamos Kromer justamente como tendo características que poderíamos interpretar como o Supereu de Sinclair. Se considerarmos a leitura psicológica, que Barroso (1974) nos insere, de forma muito interessante, nós poderíamos destacar esse lugar para Kromer.

Kromer assume uma função, que é delegada pelo próprio Sinclair. E isso é expresso no próprio texto, nas palavras de Demian: “Quando temos medo a alguém é porque demos a esse alguém algum poder sobre nós” (HESSE, 1974, p. 39).

Sinclair não sofria no fim das contas, como aparente, porque mentiu, porque fez algo de errado. Mas sim porque negou a si mesmo, o seu “lado escuro”. O medo e o receio que o fizera mentir para Kromer era justamente porque seu verdugo evoca sentimentos conflitantes, ele vinha do outro lado e lhe apontava sem falar, de forma invertida, “você não é isto, é uma outra coisa”. Sinclair respondia como “não quero nada saber disso”. Esse outro lhe dividia e lhe tirava do lugar. Apontava que a supressão de seu outro lado por esse “lado claro” já não era mais possível de aguentar. A forma como se agarrou ao lado “mundo claro”, foi pelo seu sintoma, mas foi uma solução paradoxal. De modo que nós podemos chegar a conclusão que o sujeito é o próprio responsável pela constituição das formas de seu sofrer. Não se trata de culpar o sujeito, o que ele já faz e goza bastante sobre isso, mas sim de reconhecer em outras palavras: “Por nossa posição de sujeito, sempre somos responsáveis. Que chamem a isso como quiserem (...)” (LACAN, 1998, p. 873).

A forma como Sinclair se entrega, se submete, à Kromer é a mesma que ele se entrega aos seus pais, de forma absoluta e inquestionável, se submete a lei, se cala. Há algo que faz ele se agarrar ao “lado claro” ao Outro, que podemos então supor como o seu desamparo diante do Outro. O medo de estar a sós consigo mesmo. Por qualquer problema, sempre fugia para o colo materno. O Outro sempre estava lá para dar suporte ao seu ser, à sua “felicidade”, lhe dá a certeza, a tranquilidade e uma ilusão sobre si, lhe alienando.

A relação com o Kromer foi a primeira dessas relações que pretendemos aqui tomar como transferências, apreendê-las no texto e aprender sobre elas na medida em que possam nos enunciar algo de essencial sobre a subjetividade, o amor, a existência. Por se tratar de uma relação que envolve um afeto: amor, ódio, medo, angústia, desejo; uma relação que comporta posições entre o sujeito e Outro, entre o sujeito e o objeto, que comporta algo do laço do amor, que investe, libidiniza, esse sujeito ou esse Outro. E, por conseguinte, tiram o sujeito do lugar, o angustiam, o deixam confortável, fazem ele andar, escolher, viver, dar. Que comporta algo da experiência que resulta em um aprendizado essencial sobre sua própria existência,

resultando em sua formação, *Bildung*. Seu amadurecimento, uma aproximação a si mesmo, à sua autenticidade, à sua singularidade.

Lacan nos diz: “(...) o amor é dar o que não se tem”. (LACAN, 2010, p. 49) No que isso convoca ao analista é justamente em sua função, dar à não ser outra coisa que não à própria falta, o seu próprio Eu em suspenso. Se pôr ali como objeto a, para o sujeito. Para que ele possa desejar, amar, sonhar. Utiliza-se do seu semblante, de sua imagem, de sua posição, no que captura esse outro, para enfim dizer que seu desejo na verdade está em outro lugar, mas que, antes disso mesmo, assegura que há desejo. E que é o que Sócrates acaba por dizer indiretamente à Alcibiades: “*amarás, antes de tudo em tua alma, aquilo que te é mais essencial.*” (IBID. p. 199). Porque antes disso sou pura falta, eu nada sei, só sei de uma coisa e essa coisa é sobre o amor. O exemplo socrático em muito diz da *práxis* analítica e da posição do analista.

Sendo assim, não almejamos apontar algum personagem como analista, ou dizermos que ele se comportou como analista. Mas compreender de fato o que é o ato analítico, em que comporta essa dimensão, o que disso tem a ver com a transferência. Esse ato que implica o sujeito consigo mesmo, com o que lhe escapa, com o seu destino do qual foge e tropeça sobre os próprios pés. Como acaba de fazer nosso querido Sinclair, e como faz nosso conhecido Édipo.

O próximo personagem a aparecer na história que causa algo à Sinclair, impelindo ele a sair do lugar em que se colocou diante Kromer, é Demian. É um encontro que o coloca em causa, em ligação e implicação com seus desejos, com uma parte de si. Se Hesse nos diz que “A vida de todo ser humano é um caminho em direção a si mesmo, a tentativa de um caminho, o seguir de um simples rastro.” (HESSE, 1974, p. 6), podemos dizer que essa máxima se expressa, na narrativa, pela a imagem do encontro de Sinclair com Demian, que também guardava algo de um mistério insolúvel sobre si mesmo e que apontava a outros enigmas, sobre os outros, sobre a verdade e sobre a vida, que talvez o soubesse.

Esse é o encontro que leva por toda sua história que expressa na narrativa. E o que mais exerceu influência sobre a sua personalidade. Demian era um garoto recém chegado em sua escola, um pouco mais velho, portanto frequentava alguma série acima, que como Kromer já tinha ares de adulto. Trazia em volta do seu braço “uma tarja negra de luto” (IBID. p. 29). Descreve Sinclair sobre seu amigo:

“Um jovem estranho; parecia muito mais velho do que na realidade; a ninguém dava a impressão de ser um garoto (...) Entre nós, crianças ainda, movia-se isolado e seguro como os homens feitos (...) A única coisa que o tornava simpático aos olhos de todos era a maneira decidida com que respondia aos professores, o que demonstrava confiança em si mesmo. Chamava-se Max Demian.” (IBID.)

Impossível não destacarmos a presença do próprio imaginário de Sinclair que ao encontrar os caracteres, os significantes no outro, que o capturam, lhe dizem de algo que não sabe muito bem situar o que é, mas que descreve de forma a bordejar-los, tocando-os sem esgotar. Por meio de um semidizer que através das belas metáforas tocam algo do real sem o escrevê-lo, naturalmente. Mas ao falar tanto, e até supôr tanto do outro, ele coloca algo de si, algo completamente seu nessa descrição. Naquele momento encontra uma parte de si em Demian, após olhá-lo tão fixamente. Uma parte que desejava e supunha que o colega tivesse. Talvez através disso possamos compreender sua vergonha e o lugar que se colocava diante esse outro: “não conseguia deixar de fitá-lo constantemente; mas, assim que ele voltava a vista para mim, eu baixava os meus olhos assustado” (IBID.)

Sinclair descreve como quem analisa uma obra de arte, uma pintura. Destaca as suas profundas impressões, o que cada traço que busca delimitar lhe traz, lhe traduz da sua alma, ou do mundo. A fisionomia, a expressão do rosto, o semblante, a marca que o outro traz

implícita, ao seu olhar impecável todos esses elementos e alguns outros ganham voz. A poesia, o enigma, o mistério, que vê no mundo, nas pessoas tudo isso se traduz em sua narração. Marca que lhe é essencial para pensarmos o estilo de Hesse dentro da tradição literária do expressionismo alemão que se fomentava naquela época (CARPEUX, 2013).

Nesse mesmo dia, após o término das aulas se encontram. Ao conversarem sobre o assunto da aula, Demian sugere uma interpretação diferente da habitual para a história de Caim e Abel. O foco da história não estaria no assassinato ao irmão, mas sim na marca de Caim - o próprio título do segundo capítulo. Para Demian, Caim realmente existiu, mas não foi por conta do fratricídio que ganhou sua marca. Isso era algo que já possuía, uma marca no rosto que atemorizava a maioria das pessoas, sinal esse que não era na carne, não era material.

“Aquele homem era poderoso e esparzia inquietude. ‘Tinha um sinal’ (...) Os filhos de Caim, marcados com o "sinal", atemorizavam os demais, e aquele sinal passou a ser explicado não como a distinção que realmente era, mas exatamente como o contrário (...) Pois os homens corajosos, as pessoas de caráter, sempre inquietaram os demais. Tornava-se, portanto, francamente incômoda a existência de uma raça especial de homens sem medo e capazes de infundir medo aos demais, e então lhes atribuíram um apodo e uma lenda amarga para se vingarem daquela raça e justificarem de certo modo os temores sofridos (...)” (HESSE, 1974, p. 32)

Ao subverter a história bíblica, a interpretação e a verdade inquestionável da palavra bíblica, Demian causava certos efeitos em Emil. É nesse ponto que diz a si mesmo que talvez ele seja na verdade não mais o Abel, mas agora o Caim. Em torno de Demian também maquinava os pensamentos da mesma forma:

“Como brilhava o seu olhar, seu estranho olhar de adulto, enquanto ia falando! De súbito, ocorreu-me uma idéia confusa: o próprio Demian não era, de certa forma, uma espécie de Caim, já que possuía aquele estranho poder no olhar? Por que Max defendia Caim daquela maneira? Não teria feito se não se sentisse igual a ele.” (IBID. p. 34)

Podemos destacar que na alegoria de Demian, Caim era culpado por um crime que não cometeu. Eram os outros, os “medrosos”, os “pequenos”, que inventaram certa história de modo covarde para se vingar de Caim, aquele que possuía a marca. E que talvez pudéssemos ler como aquele que portava um significante em seu semblante de quem tem o “falo”, quem tinha vontade, seguia seus desejos.

Pondo nesses termos podemos ler que esse pequeno excerto sobre os irmãos fala de algo semelhante ao que opera no mito da horda primitiva presente em Totem e Tabu (1913), e que é retomado ao longo de várias obras de Freud (2012) para narrar a constituição da “cultura” e da “lei”, enquanto laço que existe entre as pessoas, a liga que faz existir o social.

A cultura se fundaria na interdição do incesto. Logo um ser que possui o falo, que não é castrado, sendo a castração o preço para se entrar na própria cultura, é o senhor dos seus próprios desejos, não tem inconsciente, ele é a si mesmo - um indivíduo. Podemos dizer enfaticamente que do ponto de vista do ensino de Lacan, esse ser não existe. A operação se dá em termos lacanianos na medida em que é esse o preço para ele mesmo ser Sujeito, esse é o preço para estar na linguagem, desejar, ser no mundo, ser para o Outro e ser para si.

A descoberta Freudiana, a ferida narcísica que nos evidencia a sua experiência, é essa de que não há uma completude, não há indivíduo, na medida em que para se assumirmos como sujeitos da linguagem e falarmos precisamos estar divididos. Lacan (1998, p. 521) sintetiza isso em termos do cogito: “Penso onde não sou, logo sou onde não penso”. Sendo assim, a infelicidade, o sintoma, o inconsciente, são pré-requisitos para o sujeito se estabelecer, se estruturar.

Deste modo, a interpretação de aproximação entre a história de Caim e Abel e a do mito da horda primitiva, cremos que aborde de maneira muito interessante algo para além da imagem assumida pelo Caim que pinta Demian. Se tratando justamente de um mito que nos desenha a história social, da renúncia pulsional em detrimento a fundação da cultura, que representa os papéis respectivos de Caim - o sujeito da pulsão e do gozo, o senhor - e Abel - escravo, assujeitado pela vontade do outro. Da punição e da culpa do primeiro e da morte do segundo - ou se lermos pelo mito da horda, as ordens se invertem, Caim que “morre”, vira um totem, um símbolo, para que os outros possam advir. Advindo como totem, símbolo é ele o próprio sinal, um significante que marca a relação do desejo e da cultura. Nesse encontro com Demian algo se põe a mover no ser de Sinclair.

Kromer apontava para sua verdade, a posição que ocupava diante dos outros, de submissão e medo, a verdade de que ele também não era tão bom, tão pertencente ao mundo “claro” como acreditava. Porque ele desejava, porque em si mesmo e no mundo aparecia diante dele um enigma, que a sua moral, o “mundo claro”, dos seus pais e de Deus, não comportava. Kromer não o obrigava a nada, Sinclair se permitia e fazia as coisas que no seu íntimo desejava, roubar, desdenhar da lei - mas não sem um preço. Disso fazia um sintoma, que sobrevoava sua vida como propriamente um fantasma.

Antes de finalmente conseguir se livrar de Kromer, Sinclair cita que teve alguns sonhos. Um deles se repetia frequentemente, narra ele:

“Kromer me batia, cuspiam em mim, ajoelhava sobre meu peito e me obrigava com sua poderosa influência a cometer graves delitos (...) O mais pavoroso desses sonhos de crimes (...) consistia na tentativa de assassinar meu próprio pai (...)” (IBID. p. 35)

Já apontamos a correlação entre o parricídio que Sinclair comete de forma simbólica, assim como o lugar que se deixava colocar diante seu carrasco. No sonho, talvez possamos interpretar que Kromer ocupava a sua própria posição, de Supereu, enquanto aquele que lhe agredia, ajoelhava sobre seu peito, tornando-o completamente submisso à sua vontade. Essa vontade que era na verdade o seu desejo retorcido, vontade de uma parte de si. Na medida em que não poderia voltar as pulsões agressivas à seu pai, que lhe impõe a lei, ele volta a si mesmo.

A vontade que Kromer representa não é a derradeira de Sinclair, mas sim a vontade internalizada de seus pais, da cultura. É usado por Sinclair como intermediário entre uma parte de si mesmo, a herança recebida de seus pais e de sua educação. Mas Kromer só encarna essa posição porque, ele mesmo, aponta para algo do outro mundo, porque funciona como um retorno do recalcado, o fantasma, de Sinclair que volta para assombrá-lo, que sabe de sua verdade, de que no fundo é vil. Verdade essa que não gostaria de revelar para os seus pais. Antes disso, para si. A verdade de si que ele mesmo não aceitava.

O mesmo sonho se repete diversas vezes. Em uma certa ocasião assume um caráter especial, nos narra da seguinte forma:

“Sonhei outra vez que alguém me maltratava com violência; mas desta vez quem se ajoelhava sobre mim era Demian em vez de Kromer (...) tudo o que padecera por (...) vindo de Demian me causava prazer e uma sensação em que se entreviam a alegria e o temor.” (IBID. p. 36)

Na medida em que é Demian que se encontra na posição de autoridade, Sinclair frui e sente. Demian, seria sua parte não apenas enquanto um ideal a ser seguido, o que desejaria ser, mas sim o que propriamente ele deseja. Demian aponta seu próprio desejo. E que podia seguir o caminho até ele sem ser queimado em uma fogueira, sem ser “crucificado”. Demian representa a parte que desejava ocultar, mas que era inegavelmente a parte mais “ex-cêntrica”,

essencial de sua individualidade, que consistia na sua “relação privilegiada em que culmina como sujeito no desejo” (LACAN, 2010, p. 216)

Como a antitética frase que nos pronunciou Freud, em diversos lugares: *Wo Es war, soll Ich werden*. Que podemos lê-la como: Onde Isso era, devo Eu advir. Lacan [1965] (1998, p. 878) a lê justamente como: “lá onde isso estava, lá, como sujeito, devo [eu] advir”. É esse o mesmo movimento que acontece, tanto no sonho - se submeter a Demian é se submeter a si mesmo, ao seu desejo, seguir seu caminho - quanto no momento onde Kromer e Sinclair se desenlaçam.

## 5.2 O FLORESCER DO DESEJO

Do mesmo modo que ocorreu no capítulo anterior, há aqui neste momento na vida de Sinclair a presença de outra história bíblica (Gólgota, a história do mau ladrão). Como o título já indica se trata de uma reinterpretação feita por nosso provocante Demian a respeito da parábola dos ladrões que foram crucificados junto ao Cristo.

Após um certo distanciamento depois do ocorrido com Kromer, o contato entre os dois jovens foi se aproximando devagar. Logo quando finalmente voltam a conversar, há um diálogo que nos chama a atenção. Demian faz uma brincadeira que muito surpreende, ele diz poder ler os pensamentos, influenciar as pessoas, ou fazer as coisas, através de sua vontade. É sobre esclarecimento desses “poderes” que se trata o diálogo.

O tema da vontade, livre-arbítrio, escolha, essência, instinto - ou, preferindo-se a pulsão - estão constantemente presentes não só implicitamente, mas explicitamente presentes nos diálogos, e monólogos, do texto. Não nos interessa nesse ponto, o quão místico é o conceito de “vontade”, “sincronicidade” e “pensamento mágico”, mas sim a sua função na narrativa, e o quanto isso pode ajudar-nos a compreender as profundas possibilidades de sentido que o texto hessiano pode ter.

O papel desse diálogo, podemos interpretar como uma apologia de Demian à nos aproximarmos mais daquilo que seria no fundo a nossa pulsão, o nosso desejo. Mas veremos no decorrer da exposição que a posição de Demian não é uma apologia à “imoralidade” ou a perversão, mas sim à “natureza humana”, do desejo radical, da singularidade. Uma posição muito próxima ao que delineamos como Ética do Desejo, na psicanálise. Além, aquém, do bem e do mal, entre eles.

Diz ele:

“O "proibido" não é, pois, eterno, e sim sujeito a mudanças (...) há outros que sentem em si mesmos sua própria lei, e consideram proibidas certas coisas que os homens de bem perpetraram a todo instante e permitem outras sobre as quais recai uma geral interdição. Cada qual tem que responder por si mesmo.” (HESSE, 1974, p. 62)

A questão, muito nos lembra a fala de Lacan (2003, p. 542), em *Televisão*, que citamos novamente: “isso nos faria sentir a que preço de neurose se mantém o que Freud nos recorda: que não é o mal, e sim o bem, que gera a culpa”. É a moralidade, a acusação contra o mais natural no indivíduo, que nutre a culpa, o seu carrasco: o Supereu, que nos aprisiona tão fortemente e goza do sintoma de forma negativa.

Em outra conversa Demian faz uma interpretação do que foi exposto na aula de forma ainda mais ousada que a primeira. O tema se tratava do “Gólgota”, mais precisamente a sua interpretação recaia sobre a história do mau ladrão.

Então, incita-o Demian, comentando primeiro sobre o “bom ladrão”, que durante a vida toda foi criminoso, mas naquele último momento se arrependia: “Podes dizer-me que sentido existe nesse arrependimento a dois passos do sepulcro?” (IBID. p. 59-60) Diz que tal

história não passava de um caso falso. E logo, põe seu amigo a pensar: Se entre os dois ladrões, tivesse que escolher um, para depositar a confiança, qual escolheria? Responde, de forma retórica, “decerto não o bom”, “o choramingas”.

O outro indivíduo, o ladrão mau, este sim seria “de caráter” visto que “segue seu caminho até o fim e não abandona covardemente, no último instante, do Diabo, que o vinha ajudando até então. Talvez tenha sido também um descendente de Caim. Não achas?” (IBIDEM). A reflexão é como um golpe para Sinclair, abre uma profunda ferida, que o faz questionar as suas bases, as suas verdades.

Continua, Demian:

“Esse Deus da antiga e da nova Aliança é, antes de tudo, uma figura extraordinária, mas não o que realmente deveria ser. Representa o bom, o nobre, o paternal, o belo e também o elevado e o sentimental... está bem! Mas o mundo se compõe também de outras coisas. E todas essas coisas são simplesmente atribuídas ao Diabo; toda essa parte do mundo, toda essa outra metade é encoberta e silenciada. Glorifica-se a Deus como o Pai de toda a vida, ao mesmo tempo em que se oculta e se silencia a vida sexual, fonte e substrato da própria vida, declarando-a pecado e obra do Demônio. (...) Portanto, ao lado do culto de Deus devíamos celebrar o culto do Demônio (...) Ou mesmo criar um deus que integrasse em si também o demônio e diante do qual não tivéssemos que cerrar os olhos para não ver as coisas mais naturais do mundo.” (IBID. 60-61)

De forma tão clara e sintática, o texto e o personagem, se o estamos atentos a escutar, a ler, nos dá a própria chave do que nós buscamos aludir. O que Demian situa e circunda é uma crítica ao pensamento e a moral ocidental enraizada no cristianismo, que, em parte, não deixa de ter uma profunda influência nas nossas formas de sofrer, nossas “gramáticas sociais de reconhecimento”, “sistemas de valores”, os “esquemas narrativos de sofrimento”, pois é algo cultural e socialmente instituído (IANNINI e TAVARES, 2021).

Mas, não podemos deixar de demarcar isso também possui suas causas além da religião, se tratando justamente do mecanismo inconsciente que geram as religiões, o sintoma obsessivo e os seus rituais, remonta justamente ao conflito, que apontamos como seu produto o mal-estar, o essencial impasse entre a natureza e a cultura. A luta da lei e contra a vontade.

Nesse sentido, qual seria o lugar que poderíamos pensar o novo Deus, posteriormente denominado de Abraxas? Poderíamos entender, que essa entidade, enquanto imagem e símbolo, para Sinclair, ocuparia um lugar de Outro absoluto, mas que diferentemente do Deus cristão, incorporaria também os elementos que escapam em sua cisão enquanto bem absoluto. Para ele representaria a possibilidade de erigir assim como, nos aponta Demian, uma lei para si mesmo, em concordância com o seu íntimo desejo. (HESSE, 1974, p. 62) Uma lei que não pode ser prescindida, pois aí estaríamos no campo da perversão, mas da qual ele poderia desejar algo sem sucumbir, ser queimado vivo, pela sua culpa.

Sinclair o questiona, defendendo a necessidade da proibição de certas coisas, por exemplo o assassinato e os vícios. Demian, argumenta, em favor da lei que deve ser erigida pelo desejo singular, “cada qual tem que responder por si mesmo”:

“cada um de nós tem que encontrar por si mesmo o "permitido" e o "proibido" relativamente à sua própria pessoa... o que é proibido a cada um de nós. Podemos deixar de fazer tudo o que for proibido e sermos, a despeito disso, um ressumado patife. E vice-versa” (IBID. p. 62)

Em uma das aulas de religião, acompanhado de uma certa sensação de perda, angústia, frieza e vazio, decide olhar para o lado onde sentava Demian. Encontra o amigo como que uma estátua, paralisado. Como uma escultura, uma imagem ou um ídolo. Uma mosca chegou

a pousar em seu rosto. Estava ensimesmado, os olhos pareciam estar voltados para o seu próprio interior. Diz ele:

“A visão me fez tremer. "Está morto! (...) sabia muito bem que não estava (...) Meus olhos permaneceram fixos naquele rosto, naquela pálida máscara de pedra, e senti que tinha então diante de mim o verdadeiro Demian (...) o verdadeiro Demian era assim; pétreo e primor dial, belo e frio, morto e cheio de uma vida inaudita. E em torno dele aquele vazio silencioso, aquele espaço etéreo e sideral, aquela morte emudecida!” (IBID. p. 64)

O simbolismo presente na cena é claro, o lugar que Demian ocupa para Sinclair, de ídolo, de imagem. E o da sua verdadeira natureza, contemplativa.

O capítulo chega ao seu final. Justamente no ponto em que a infância de Sinclair chega às ruínas, é tomado por um profundo desânimo, o mundo assumia para ele um tom depressivo e melancólico. A natureza, o bosque, a música e os livros perderam para ele o sentido o seu valor. Em terna mas mórbida metáfora nos traduz:

“Exatamente como a árvore do outono ao perder suas folhas que lhe caem ao redor, sem senti-lo e quando a chuva, a geada e o sol lhe resvalam pelo tronco, enquanto a vida se retira para o mais íntimo e recôndito de si mesma. Não morre. Espera.” (IBID. p. 65)

Conclui: “Demian havia partido em viagem. Eu estava só.” (IBID. p. 66)

No início do quarto capítulo: Beatrice, Sinclair é enviado para estudar em outra cidade, “X.”. Se antes desse período sentia que se encontrava como quem em um outono, agora esse seria o inverno de sua vida. Devido à áspera solidão tinha com frequência em seu íntimo violentos ataques de melancolia e desespero. Como espécie de hobby, desenvolveu o hábito de caminhar, esse era um dos poucos momentos que sentia alguma felicidade - “uma singular felicidade, uma felicidade cheia de melancolia, de desprezo pelo mundo e por mim mesmo” (HESSE, 1974, p. 70). A vida parecia insípida.

Em um desses passeios encontra um colega, um pouco mais velho, chamado Afonso Beck. Era “famoso” no pensionato, herói de muitas aventuras escolares, digamos. Após uma breve conversa, tanto agradável, em que o jovem Beck pergunta se por acaso Sinclair não está só e caminhando, porque está pensando em escrever versos como os de Heinrich Heine - sobre a transitoriedade e a juventude perdida -, logo o convida para beber.

O personagem Beck não chega a ser tão significativo quanto tantos outros, no quesito de sua relação em impulsionar Sinclair mais profundamente em direção a si, ou de causar-lhe alguma uma mudança, mas de forma muito interessante esse primeiro encontro dos dois, nos mostra o poder de uma fala direcionada a um outro, que mesmo de forma leviana nos causa efeitos. Naquele breve encontro, Sinclair se abre, o simplesmente ato de ter se encontrado com Beck e terem tido uma conversa, algum tipo de contato e intimidade, desafogou algo do que havia pretendo tão profundamente em si. Nos narra: “O mundo ardia em cores novas, as idéias se me acorriam de mil atrevidas fontes ignotas, o engenho e o fogo chamejavam em mim” (IBID. p. 72).

Continuou a ter noites como essa e logo se dispôs ao vício. “Pertencia novamente e por completo ao mundo sombrio, ao demoníaco, e nele ocupava um lugar de destaque.” (IBID. 74). Apesar de tudo, para si mesmo sentia-se como um miserável. Sentia ainda falta da pureza, da inocência da infância da qual não conseguia se desagarrar.

Sinclair conservava seus sonhos de amor, seus ideais e sua pureza. Além de tudo isso, desejava um amigo - era o que mais lhe faltava. Para ele tudo aquilo era como um sonho mau, mas que de alguma forma, interpretava, aquela solidão era um caminho que levaria para si mesmo. A luta contra o mundo era sua forma de protesto, nos diz (IBID. p. 76). Mas com isso

aniquilava-se. Naquele ponto não reconhecia a si mesmo, nem seu lugar, nem seu desejo, nem seus sonhos. Encontrava-se completamente perdido.

O que o faz mudar novamente, o impulsionar, assegurar-se de si, é também um novo encontro. Beatrice, a nomeia. E, assim como se iniciam os versos de Dante [1304] (1979): “Ao meio da jornada da vida/ tendo perdido o caminho verdadeiro /achei-me embrenhado em selva tenebrosa”, de modo similar se encontrava a vida de Sinclair. Agora, através da figura emblemática que surge, consegue desnudar novos caminhos.

Nos narra Sinclair:

“Naquela tarde de primavera encontrei no parque uma jovem (...) Era alta e esbelta, vestia-se com elegância e tinha feições de menino, inteligentemente expressivas. Fiquei imediatamente encantado por ela (...) Diante de mim se erguia novamente uma imagem querida e venerada. Nenhum impulso, nenhuma necessidade pulsava tão profunda e violentamente em meu ser como a ânsia de adoração e de entrega!” (IBID. p. 78)

Segundo ele o nome “Beatrice”, não foi por conta de Dante, pois na época ainda não havia lido. Mas sim por conta de uma pintura inglesa. “Jamais troquei com Beatrice uma palavra”. O amor que sentia por ela, era algo próximo do que chamamos no senso comum do amor platônico, entretanto mesmo sem esse contato direto a sua figura exerceu nele a mais profunda influência, assim como Demian. Logo parou de frequentar os bares e tavernas. Como um devoto, a quem uma imagem divina abre as portas de seu santuário, se ajoelhava diante dela e do templo. O gosto pela leitura e a solidão pareceu reavivar-se dentro dele.

Beatrice, foi uma forma de conseguir novamente voltar ao “mundo luminoso”, mas a um novo, um próprio, criado por ele mesmo, das cinzas do antigo. Ao prostrar-se diante dessa imagem tentava purificar-se de tudo aquilo que vivera e deixara no “mundo escuro”, seus impulsos e desejos, sexuais e seus vícios, agora para ele não devia subsistir nada disso, nada desse mundo. Apenas a pura devoção a Beatrice, como que entregue em um profundo amor, no qual fazia sua vida novamente valer algo para si. Sentia que deveria se entregar a esse sentimento de adoração no qual mostrava uma outra possibilidade de ser, uma lei que ele mesmo tentava erigir de acordo com seu desejo.

Começou a tentar pintar um retrato de sua adorada Beatrice, pois a gravura inglesa não era suficiente para expressar sua beleza e o que ele mesmo sentia. Ao longo de várias tentativas, entregando-se como que a um sonho, e ao seu próprio inconsciente, começa a pintá-la sem se preocupar com a reprodução de sua realidade. Por fim, ao concluir mais expressivo que as tentativas anteriores, nos narra:

“Não era a da jovem e nem mesmo a lembrava. Era algo diverso, irreal, mas não menos valioso. Parecia antes a cabeça de um adolescente do que a de uma jovem; o cabelo não era louro claro como o de Beatrice, mas castanho, com um leve matiz avermelhado; o queixo, enérgico e firme, contrastava com a boca rósea, e o conjunto, um pouco rígido, quase máscara, mostrava-se contudo impressionante e cheio de secreta vida” (IBID. p. 80-81)

A figura pintada lhe despertava contemplação e mistério. “Aquele rosto tinha algo a dizer me, pertencia-me, indagava algo de mim. E se parecia com alguém, que eu não conseguia atinar quem era” (IBID.). Como que tomado por uma sensação infamiliar. Dedicava sobre a imagem, e salientamos o simbolismo do ato, os seus pensamentos e sua vida. De dia, passava-o inteiro a pensar na imagem, e à noite dormia olhando-a, ao despertar era a primeira coisa a ver.

Aquela imagem assumia para si, tanto um caminho para seu desejo, o causava, ao mesmo tempo o capturava, prendendo-o nessa fantasia. Algo que podemos, talvez, delimitar como função de um determinado objeto, denominado de objeto a, mas apenas parcialmente,

na medida em que o estacionava passava a ser um objeto de gozo (mais-de-gozar), que o elidia como sujeito, embora fosse essa sua escolha inconsciente, como sujeito, naquele momento.

Ele deixava-se enfeitiçar pela imagem, na medida em que também era consumido pelo enigma que ela o indagava. Após algum tempo nessa “relação” singela com sua imagem, ao despertar de um sonho consegue reconhecer quem aquela imagem tanto recordava. Nos escreve: “De repente, aquele olho vibrou, palpitou breve e sutilmente, mas de maneira perceptível, e naquele mover de pálpebra identifiquei por fim o retrato...” (IBID. p. 81). Era a Demian, aparentemente. Os traços não pareciam os mesmos, havia algo de diferente, mas havia algo de inquestionavelmente parecido.

Certo dia resolve colocar o retrato contra o ocaso, deixando transpassar-se pelos raios poentes do sol. Faz uma nova descoberta em meio às suas contemplações da imagem:

“Não se parecia (...) comigo; mas era o que representava a minha vida, meu ser interior, meu destino ou meu demônio. Assim haveria de ser o amigo, se algum dia viesse a encontrar algum. Assim seria a minha amante (...) Assim seria minha vida e assim seria minha morte; tais eram o som e o ritmo do meu destino.” (IBID. p. 82)

Em uma de suas leituras, hábito que voltara a ter nesse momento de sua vida, encontra uma frase que muito o impressionou. Era do poeta Novalis, de “cartas e sentenças”, muitas dessas frases não conseguia entender mas o atraíam e o envolviam. A frase escolhida foi escrita ao pé do retrato: “Destino e Espírito são nomes de um mesmo conceito” (IBID. p. 82). Ora, uma beleza sentença que podemos interpretar nos nossos termos como caminho (para si, ou para o próprio sonho) e o ser, a alma, sua psique, são a mesma coisa. Desejar e ouvir o desejo, segui-lo é o caminho autêntico para a própria morada, o ser, o sujeito está aí.

Aos poucos a Beatrice “real” perde o seu lugar de objeto amado para Sinclair: “Já não sentia emoção ao vê-la, mas uma suave simpatia, uma intuição sensível: “Estás ligada a mim, mas não tu mesma e sim apenas tua imagem; és uma parte de meu destino” (IBID. p. 82).

Muito nos faz refletir, a que ponto, ao contemplar um certo traço da imagem - um significante - daquela jovem, se apaixonou perdidamente. Esse amor, foi como que uma transferência, de algo de si, de seu amigo, e desses outros que amou, foi algo que lhe instigou, encheu de gosto pela vida. Como se o investimento do amor, de sua libido, que estava ensimesmada melancolicamente, - como que tivesse perdido um objeto vital da qual ele não se sabia o que era (FREUD, 2021f)<sup>22</sup> -, ao ser transposto no objeto, que tem algo que o captura, não só é restabelecido a sua capacidade de amar, mas de amar a si e também o mundo.

Em um sonho, via Demian e o escudo em forma de ave do portal da sua casa. Demian o obrigava a comer o pássaro, após engoli-lo, subitamente cria vida e começa a devorar suas entranhas. Uma parte de si impelia-o para se reconciliar com uma outra parte, o seu desejo e seu ímpeto, o desejo e sua herança, sua tradição, que parecia devorá-lo por dentro, mas que também representava algo que queria sair dele mesmo, como que se expressar, renascer e viver. Havia chuva lá fora, e porque a janela estava aberta entrava água no seu quarto, acabando por molhar sua pintura. Após secar, a figura era exatamente Max Demian.

Por fim, começou um novo desenho. Uma ave, com cabeça de gavião, saindo de um ovo gigante que lembrava a esfera terrestre. Decide enviar a pintura à Demian.

### 5.3 O ENCONTRO COM PISTORIUS E ABRAXAS

<sup>22</sup> Assim nos fala Freud em seu texto “Luto e Melancolia” (1917).

No quinto capítulo, após o envio da imagem, recebeu uma resposta de seu amigo, de maneira bem misteriosa apareceu em seu caderno um bilhete dobrado. O seu conteúdo era: “A ave sai do ovo. O ovo é o mundo. Quem quiser nascer tem que destruir um mundo. A ave voa para Deus. E o deus se chama Abraxas” (HESSE, 1974, p. 91).

Da indagação, o mistério, que pertencia a sua pintura e que enviou para Demian, recebia uma resposta, um outro enigma, que mais fazia abrir mais perguntas e mistérios. Recebia nesse momento, do Outro, a sua própria mensagem invertida, que o instigava para descer ainda mais às profundezas de si.

Nunca havia ouvido ou lido esse nome, Abraxas. Em uma certa aula, na qual estudavam sobre o pai da história, Heródoto, escutou de seu jovem professor as palavras “Abraxas”. Antes perdido em seus devaneios, desperta subitamente.

Entre as várias seitas e comunidades que possuíam doutrinas místicas, no período da antiguidade, havia entre elas a doutrina de Abraxas. O nome parecia em algumas fórmulas mágicas da antiga Grécia, e era de se supôr que tratava-se de uma entidade maligna. Entretanto, segundo alguns outros Abraxas tinha uma maior importância, sendo ele uma divindade dotada de função simbólica capaz de acolher, reunir em si o demoníaco e o divino.

Mencionamos o seu nome nas considerações sobre o capítulo 3, se trataria justamente dessa possibilidade em Sinclair de encontrar uma representação, imagem, ou símbolo que fosse capaz de ajudá-lo a agregar os lados que cindia tão fortemente o mundo, de um lado o “mundo luminoso”, belo mas fonte primária da culpa, e do outro o “mundo escuro”, que acolhia o desconhecido, mas também a perversão, o proibido que colocara a si mesmo.

Tomado pelo enigma de Abraxas, a imagem de Beatrice começa pouco a pouco a desvanecer para ele. “Já não bastava à minha alma” (HESSE, 1974, p. 94).

Como que tomado por uma nova primavera, iniciou em seu ser uma nova floração. O que era de sexual, pulsional, banido no tempo de adoração à Beatrice voltava à tona, mas sem se devastar. Nesse alvorecer, voltava a sonhar plenamente, agora mais durante ao dia que à noite.

Nesse período, tem um outro sonho, uma fantasia, que tinha para ele a “máxima significação”. Segundo ele, o sonho mais importante de toda a sua vida. Descreve-o:

“eu regressava ao lar paterno — sobre a soleira resplandecia o pássaro heráldico, amarelo sobre fundo azul — e mamãe saía de casa ao meu encontro; mas, quando eu chegava e me dispunha a abraçá-la, já não era ela, e sim uma figura nunca vista, alta e majestosa, parecida com Max Demian e com meu primeiro desenho, e ao mesmo tempo diversa, e apesar de sua arrogância, completamente feminina. Essa figura puxava-me para si e me apertava num abraço profundo, amoroso e ardente, que me provocava delícia e espanto, que era um culto divino e ao mesmo tempo um delito” (IBID.)

A figura em questão mais tarde se revelará como Eva, a mãe de Demian. A mãe, a origem, a fonte, do seu ideal, daquilo que aponta para seu desejo, do que o faz querer ter e desejar.

O lugar dessas pessoas, dessas imagens, que implicam Sinclair com seu destino, a sua sina, de tornar-se quem é, desliza de forma simbólica, metonimicamente. Alguns ocupam um lugar mais paralisantes, outros menos, outros passageiros, mas que esses poucos contatos, esses encontros com outro, e com Outro, e também com a sua alteridade radical, inevitavelmente o faz seguir adiante. De forma não linear, às vezes, regressa, outras vezes corre, o que Sinclair busca é um contato íntimo com aquilo que já lhe é mais íntimo, mas que esquece como ouvir. Como tantos outros, como nós, esquecemos de nos ouvir.

Associa também à imagem dupla de seu sonho com o Deus que acabara de conhecer, Abraxas. O amor que começava a sentir por aquela nova imagem, aquele novo sonho, era ambíguo. Não só pretensamente puro, como o de Beatrice, nem apenas animal,

pulsionalmente cego. Abraxas aparecia como uma síntese, propunha um esforço dialético para se fazer existir, um esforço de agregar bem e mal, que Sinclair o empenhava, e para além disso, apaixonadamente entregava seu amor a esse símbolo da sua possibilidade de ser sujeito desejante. No momento, não se via em sua evanescência, mas via a isso que buscava, a possibilidade de ser sujeito de si, ainda delegada ao Outro, sob forma de Abraxas. Isso já lhe apontava o próprio percurso vindouro.

Aproximava-se cada vez mais de sua maturidade, na idade. Porém, continuava em seu anseio de buscar e rebuscar, o objetivo oculto e sombrio, para por fim projetá-lo para fora de si. Buscava se encontrar e encontrar o seu desejo, o seu sonho. Diz-nos: “Queria apenas tentar viver aquilo que brotava espontaneamente de mim. Por que isso me era tão difícil?” (IBID. p. 95).

Nesse ponto de sua vida, voltava a vagar sem rumo, angustiado e melancólico. Mas ciente que chegava mais próximo de seu caminho: “Vivia agora num contínuo ardor de anseios não realizados, numa espera incessante e tensa que chegava amiúde a enlouquecer-me” (IBID. p. 96). Os sonhos e imagens nos quais vivia pareciam na verdade habitá-lo, nenhum desses pensamentos o obedecia, não pareciam genuinamente seus sonhos, seus verdadeiros desejos.

Vagando pela cidade, em frente a uma capela, escuta o som de órgão, a música, a interpretação, o toca profundamente, o captura. Escuta-o tocar inúmeras vezes. Em uma dessas está disposto a seguir o jovem organicista, que futuramente criariam um forte laço de amizade, para conhecê-lo. Ele o acompanha até um bar, onde têm uma conversa singela. A aparência e a imagem do organicista parece em certa medida com o que supunha. Diz Sinclair: “O que mais me agradava eram os olhos, cheios de orgulho e de hostilidade” (IBID. 98).

O breve diálogo inicial entre ambos foi sobre a natureza da música, para Sinclair o que na música o encantava era porque ela era completamente amoral, era destituída de moralidade. Buscava refúgio justamente na música, onde podia viver parte de seus impulsos sem se acusar, sem moralmente se criticar.

Após isso, dispõe-se a falar sobre o motivo de ter o buscado. Sinclair indaga ao músico, se conhece algum deus que seja divino e demônio ao mesmo tempo. Como se fosse uma amizade predeterminada, Pistorius, o jovem músico, é também um erudito e pesquisador das religiões, seu interesse maior é a história e o simbolismo delas.

A amizade de ambos ganha uma tonalidade pedagógica, inicialmente Pistorius ocupa uma função de professor, de mestre, para Sinclair. Responsável por fazê-lo iniciar no conhecimento profundo do simbolismo das religiões, assim como no que isso implica do desejo singular e da subjetividade de cada um. Embora na posição de mestre, encarnava de forma caricata a posição do analista, que interpreta os sonhos, os ditos livres e impensados do jovem, e que o faz interrogar constantemente sobre seu sonho, sobre seu desejo. Para Sinclair, a posição ocupada por seu novo amigo, era de um sujeito suposto saber. Pistorius se confundia nessa função, parte dele acreditava de fato saber, ele se perdia no seu semblante, motivo da separação futura entre ambos.

As reuniões entre os dois ocorriam ora na capela, enquanto Sinclair o ouvia tocar. Ora, na casa de Pistorius, em seu quarto que aparentava ser de um pesquisador e erudito. Nesse segundo encontro, em que Pistorius o conduziu a sua casa, ele propõe a Sinclair que pratiquem um pouco de filosofia. Em silêncio observavam o fogo da lareira, Sinclair via dele e da fumaça saírem figuras, e formas nas cinzas. Dentro das chamas via o pássaro de seu desenho.

Nesses primeiros momentos falavam pouco, o vínculo que tinham parecia ser como a música que falava através de sentimentos e sensações, além das palavras. A contemplação e a nova amizade foi para Sinclair satisfatória e o berço de muitos diálogos, ideias e jornadas.

Conseguia agora ver o mundo como via em sua infância novamente, cheio de encanto e mistério. Buscava observar a natureza não como um pesquisador, mas sim, nos diz ele:

“abandonando-me apenas ao seu encanto peculiar, à sua profunda e complexa linguagem. As longas raízes das árvores, os veios coloridos das pedras, as manchas de óleo sobrenadando na água, as fendas dos cristais, todas as coisas desse gênero tiveram desde muito para mim um singular encanto, como também a água e o fogo, a fumaça, as nuvens, o pó, e sobretudo as luminosas máculas que via movendo-se ao fechar os olhos” (IBID. p. 102)

Algo que foi um profundo aprendizado para ele naquele momento, e que podemos delinear como o desenvolvimento de seu olhar contemplativo, para o mundo, para a natureza, cheia de mistérios e de suas estranhezas. Através de sua contemplação da natureza, como na fruição de uma arte, conseguia recuperar algo de si.

Em uma certo diálogo, Pistorius delimita seu ponto de vista, questionando a noção comum que temos da nossa personalidade como individual. Enuncia palestrantemente:

“cada um de nós é um ser total do mundo, e da mesma forma como o corpo integra toda a trajetória da evolução, remontando ao peixe e mesmo a antes, levamos em nossa alma tudo o quanto desde o princípio está vivendo na alma dos homens. Todos os deuses e todos os demônios que já existiram, quer entre os gregos, os chineses ou os cafres, todos estão conosco, todos estão presentes, como possibilidades, desejos ou caminhos.” (IBID.)

O recorte aponta para uma perspectiva muito próxima do que nos é tratado por Jung, enquanto inconsciente coletivo, as possibilidades de imagens que são integradas ao ser. O equívoco desta visão é a confusão entre simbólico e imaginário, o genético e o social, a visão delineada é bela, e o resultado das conjecturas em muito nos são pertinentes, o que podemos nos afastar criticamente são os pressupostos. Decerto, todos os deuses e demônios remontam a nós mesmos, são nossas criações íntimas, inconscientes, nossas próprias quimeras, ideais e sonhos. Mas isso não implica na crença no inatismo, tão pouco que a alma do mundo se resuma à nossa própria alma.

Nas palavras de Lacan [1959] (1998, p. 708): “a alma, cega lúcida, lê sua própria natureza nos arquétipos que o mundo lhe reverbera: como não acabaria por se acreditar a alma do mundo?”. Um pouco antes disso, nos enuncia em 1956:

“o arquétipo equivale a fazer do símbolo o florescimento da alma, e é só: o fato de o inconsciente ser individual e coletivo pouco importa para o homem que, explicitamente em seu Moisés, implicitamente em Totem e tabu, admite que um drama esquecido atravessa as eras no inconsciente. Mas o que é preciso dizer, e de conformidade com Aristóteles, é que não é a alma que fala, e sim o homem que fala com sua alma, desde que se acrescente que essa linguagem, ele a recebe, e que, para sustentá-la, mergulha nela muito mais do que sua alma: seus próprios instintos, cuja base só ressoa nas profundezas por repercutir o eco do significante” (IBID. p. 471-472)

Fazemos de suas palavras as nossas, o que constitui e inscreve o “instinto”, a pulsão é justamente o significante, ou seja o elemento simbólico no qual o sujeito pode se significar e fazer suas próprias significações. Portanto o arquétipo, a imagem, não seria estático, inato, ou imprescindivelmente coletivo. Assim como o próprio inconsciente, ele é transindividual. O arquétipo ganharia sentido não como símbolo histórico, transcendente ao sujeito, mas naquilo que o sujeito significa de si nele - o que esse significante o representa para outro significante - nunca estático e sempre evanescente.

Sinclair, nos reconta que os encontros com Pistorius eram sempre nesses mesmos gêneros, raramente havia algo de novo. Mas em todos esses encontros sempre feriam algo

nele, “com suave martelar incessante”. Todos de alguma forma ajudavam-no a romper sua casca, a quebrar o mundo, suas crenças, suas verdades, em direção a si, para construir novas verdades, novas possibilidades de ser.

Uma vez, Pistorius, interpretou um de seus sonhos em que voava como um pássaro, lançado como por um impulso que não reconhecia como seu, no ar. Em primeiro momento a sensação foi bom, mas logo que sentiu perder o controle lhe invadiu a angústia. Por fim descobria uma forma de controlar esse vôo, esse impulso, como que a própria respiração, expirando e inspirando, regulava a descida e a subida.

O sonho marcava a nova aquisição de Sinclair, um passo mais longo no seu próprio caminho, em sua própria luta, em direção ao seu íntimo desejo. Ainda não o conhecia, mas supunha que tivesse algo a ver com a Abraxas, ou a imagem de seu sonho.

O título do 6º capítulo, se refere a uma passagem bíblica. “Eram palavras da luta de Jacó contra o anjo: “Não te soltarei enquanto não me abençoares”.” (HESSE, 1974, p. 117). Sinclair repetia para si mesmo, diante de uma nova imagem que havia desenhado, do qual intimamente associava à Abraxas. O rosto era análogo ao da pintura anterior, muito se parecia com o próprio Demian e haviam muitos traços de si. Um dos dois olhos ficava acima do outro, e parecia olhar fixamente, de forma perdida, através dele.

Disse Pistorius uma vez a ele, que ainda se arrogava em culpa e sempre se comparava aos seus demais semelhantes:

“Abraxas nada tem a opor a qualquer de teus pensamentos e a qualquer de teus sonhos. Não te esqueças disso. Mas abandonar-te-á quando chegares a ser normal ou irrepreensível. Abandonar-te-á em busca de outro cadinho onde possa cozer seus pensamentos.” (IBID. p. 110)

O sonho que havia desenhado, jamais foi dito à Pistorius, o guardava para si, era o seu canto secreto e refúgio. Ele o sabia disso, para ele o que importava era colocar Sinclair em seu próprio caminho, diante de seu próprio sonho e desejo: “Principalmente quando se conhece Abraxas. Não devemos temer nem julgar ilícito nada do que nossa alma deseja em nós mesmos.” (IBID. p. 112)

Seria, portanto, possível tratar com amor e tolerância esses impulsos ao invés de covardemente nos escondermos sobre a culpa. Pistorius convida-o a pensar que quando se sente esses impulsos, o ódio, o verdadeiramente insensato e o pecaminoso, deve-se imaginar que é Abraxas, que contempla e observa o interior, o verdadeiro desejo e a verdade do ser ainda não dita. Continua em sua argumentação:

“O homem a quem quiseres matar nunca será este ou aquele; esses não passam de disfarces. Quando odiamos um homem, odiamos em sua imagem algo que trazemos em nós mesmos. Também o que não está em nós mesmos nos deixa indiferentes.” (IBID.)

Abraxas é, como um símbolo, a capacidade de contemplarmos a nós mesmos, em nossa humana divindade, mas também no que há mais de demoníaco e perturbador, a nossa “natureza” imprescindível, de que Lacan nos aponta que é a própria falta-a-ser. Abraxas, é um significante para falarmos, antes, dessa possibilidade de nos ouvirmos sem sucumbirmos e sermos incendiados pela própria culpa, um guia para a vivência de nossa interioridade de forma amoral, além do bem e do mal. Mas não de forma imoral ou sem lei; em profunda relação com nosso desejo, que assim como o lugar de sujeito, é evanescente. Lacan, ao delinear o objeto a, nos aponta que não é o objeto, mas sim a busca, a sua causa; não é o

destino final, mas sim o caminho, que desejamos. “O desejo é desejo de desejo”<sup>23</sup>, nos diz (LACAN, 1998, p. 866).

Ademais, contemplava e se prostrava diante da imagem que desenhara de Abraxas, como que indagando uma resposta sobre seu enigma, sobre o mistério de sua vida e de seu desejo. E assim repetia aquelas palavras de Jacó. O desenho tinha forma ambígua, andrógina, e parecia, às vezes, sequer ser humana. Aquela figura parecia tão interiorizada que já não podia separar de si, agora era como se fosse uma parte sua. Em meio a essa contemplação e apelo à imagem, adormece à sua vista.

Em meio ao seu sono é tomado por uma súbita indescritível sensação de angústia e temerosa espera. Narra-nos sobre a experiência do seu sonho, como que fosse uma epifania, passado, o de sua vida, mas também algo além disso, o presente e o futuro, as infinitas possibilidades, novas formas de ser e de vida.

Ao acordar se depara com a sensação de incerteza, não recorda se havia queimado seu desenho. Como que convocado por um chamado põe-se a andar pela cidade, em busca de alguma coisa que não sabe bem o que. Chega até uma casa inacabada, em construção, similar a que o Kromer o havia levado uma vez. Como que em um sonho, é levado por um caminho e o próprio sonho trata de compor aquela próxima cena. Sentia uma atração que impelia a entrar naquela casa.

Ao chegar no local, encontra Knauer. Um recém-conhecido colega, qual o primeiro encontro não causou uma boa impressão, resultando em um certo mal-estar de ambas as partes. Knauer se encontrava naquela casa, inacabada, e pensava em pôr um fim à própria vida.

Este personagem, muito se assemelhava ao Sinclair de pouco tempos atrás, era tomado por um desejo profundo de pureza, de expurgo de sua sexualidade, dos desejos obscuros e íntimos, em detrimento à uma ideia, a um sonho, que provavelmente não era seu. O personagem nos faz pensar, e talvez simbolizar, na narrativa o percurso que o próprio Sinclair tomaria, caso não chegasse a se aproximar mais de si, de sua intimidade e de seu inconsciente desejo.

Como que em um sonho, a casa representa Knauer, da mesma forma que lembrava a Sinclair, o local onde Kromer o havia levado, o lugar onde o seu carrasco estava disposto a atormentá-lo e finalmente, puni-lo. Desta forma, nos põe a pensar o símbolo e a imagem nesse trecho narrado, a casa como uma representação típica da própria psique como um todo, ainda em construção, inacabada, em um caminho onde se tem muito a aprender, no qual o supereu inflado, em profundo gozo, busca servir a pulsão de morte, resolvendo, aniquilando completamente o Eu.

A própria situação nos faz também lembrar o lugar em que antes Sinclair se encontrava e até que ponto estava disposto a sucumbir ante sua própria vida. Uma vez ele mesmo já foi o Knauer, e a imagem de Abraxas desenhada parecia mostrar, implicitamente isso a ele, o caminho que tomava, a reconstrução que conseguiu até o momento fazer de sua vida.

Depois de acolher o jovem, Sinclair o diz:

“Volta agora à tua casa e não contes nada a ninguém. Tu perdeste o caminho, Knauer, e andaste extraviado e sem norte. Não somos uns porcos, como disseste. Somos homens. Criamos deuses e lutamos com eles e eles nos abençoam.” (IBID. p. 119).

A amizade com Knauer perdurou, mas não por muito tempo. Embora rica para os dois, logo ele desaparecia de forma abrupta de sua vida. Com Pistorius, foi bem diferente, a despedida de ambos foi sensível, dolorosa e angustiante. O mestre foi deposto de seu lugar,

<sup>23</sup> Em: Do "Trieb" de Freud e do desejo do psicanalista - 1964

Sinclair apontava-lhe, inconscientemente sem querer, para onde seu discurso, seu saber, era furado. O ponto onde sua teoria e sua vida, seu desejo, se congregavam.

Pistorius, não havia dado esse passo em direção a si, mesmo firmemente pregando a sua sabedoria. Não vivia o próprio sonho, seu sonho não era sua vocação e não conseguia prescindir deste lugar, desse sofrimento, disse que constituía como sintoma e o apregoava à sua insatisfação.

Se o destino do homem é seguir o próprio rastro, como nos narra Sinclair, nas primeiras páginas, a ferida de Pistorius era de que justamente não almejava seguir o seu caminho, se encontrava preso nos símbolos e nas histórias que contava. Seu percurso se intensifica na sua solidão, havia perdido um amigo e um mestre. Entretanto, agora, a dor era possível de suportar e a marca de Caim se destacava ainda mais em sua frente. Pistorius foi um guia em direção a si próprio, agora encontrava-se sozinho.

#### 5.4 O INÍCIO, EVA, E O FIM, GUERRA

Sinclair chamava por Demian, em seu coração, e seu amigo o atendeu. Apareceu para ele de forma misteriosa e inesperada assim como o primeiro encontro. Sinclair andava pelas ruas de sua nova cidade, e de repente ouviu uma conversa entre dois jovens, que falavam sobre as novas tendências da juventude moderna. Dizia um deles: “Em toda a parte são poucos os indivíduos que não seguem o rebanho. Também aqui há alguns” (HESSE, 1974, p. 133). Reconheceu que um deles era o Demian. Assim inicia-se o 7º capítulo, o de seu reencontro, cujo nome é Eva.

Um pouco antes de ingressar na universidade e se mudar para a nova cidade, visitou os seus pais e sua cidade natal. Foi até a antiga residência de Demian, e lá, encontrou a dona do lugar. Ela não sabia para onde eles tinham se mudado, mas mostrou uma foto da mãe de Demian para ele, de um álbum antigo que havia guardado.

A imagem que ele via era a mesma de seu sonho. A mãe de Demian era a figura de Abraxas. Ficou estupefato ao saber que havia alguém como o seu sonho, com os traços de seu destino. Após esse breve encontro, buscava a imagem dessa mulher em todos os lugares, em cada esquina, em cada vão do trem que viajou até a sua nova cidade. Algumas vezes a confundia com alguém. Ela representa o seu destino, o seu desejo, era o seu próprio sonho materializado, a imagem que representa uma parte essencial sua.

A busca de si, é representada na narrativa como a busca do profundo amor que Sinclair sentia por aquela imagem, era também a força que o reconduzia a si mesmo.

Nessas andanças pela nova cidade pensava sobre sua solidão, mas também o que o tornava diferente dos demais que o cercam, dos jovens com a idade próxima a sua. Observava em quase todos os lugares a presença de certas comunidades, o instinto gregário, que compreendia como uma repulsa ao destino, um “refúgio no recolhimento do rebanho” (IBID. p. 133).

Compreendia que em parte a agregação não era apenas um vínculo puro entre sujeitos, mas sim que havia algo íntimo, da covardia e do medo, que fazia com que as pessoas se juntassem, como forma de calar a si mesmo, os seus mistérios, a sua solidão, que lhes falavam alguma coisa.

Esse é um dos temas da conversa que tem com Demian ao achá-lo inesperadamente na noite. Demian o aponta que logo lhe reconheceu devido a sua marca, a marca de Caim, sendo esse o motivo de tentar começar uma amizade com ele, naqueles tempos de escola.

O diálogo gira em torno de uma crítica sobre as “massas”. Para Demian também este era o signo da época, o espírito da época - “reinava a comunidade e o instinto gregário, mas em nenhum (lugar) a liberdade e o amor” (IBID. p. 134). Na sua argumentação, essas agregações eram produtos de certa obsessão doentia.

A verdadeira comunidade, para Demian, viria através do reconhecimento das nossas diferenças, do que nos torna completamente diferentes um dos outros, nossas singularidades, na aceitação disso que nos é completamente essencial e íntimo. A essa comunidade utópica que Demian tenta nos situar é o inverso daquela que parece brotar dos fenômenos da massa, que Freud (2021b) nos descreve tão bem em *Psicologia das Massas e Análise do Eu* (1921), produto da identificação, dos nossos preconceitos, dos medos, da covardia, da frustração. Uma comunidade constituída por medo, ódio e a covardia contra o novo, contra o diferente, o desconhecido que levam em si e no outro.

Demian vê já nesses pequenos signos dos fenômenos das massas uma semente, do caos, do ódio, da destruição que levaria à mais ódio, à uma grande guerra. Também, não podemos negar que certas ideias que derivam disso, ainda esteja presente até na nossa época, em certos discursos políticos. Movidos por certa hipocrisia que, no fundo, ferem a si próprios, fundamentados por uma lógica oca, por uma fantasia obsessiva como a de Sinclair em sua infância. Resultando em uma recusa da vida, de uma parte dela, do “mundo escuro”, como se apenas a falsa pureza e uma precária ideia de bem, de Deus, fosse um refúgio para aquilo que tentam esconder de si mesmos.

Demian, não só o próprio personagem mas toda a obra, nos convida a pensarmos sobre isso e o lugar que ocupamos diante da vida, diante dos nossos símbolos, das nossas verdades, da nossa solidão. E, nos provoca, perguntando como o “diabo” de Cazotte que Lacan (1998, p. 829) cita: “Che vuoi?”. “Que queres?” que vira “o que o outro quer de mim”, Sinclair demonstra bem esse percurso lógico em sua relação com a mãe de Demian, Eva.

O desejo da humanidade, Demian, interpreta como que sufocado pelo “Estado”, pelo grupo, a massa, pelo Outro. O sujeito em sua radical singularidade, sua relação única com o desejo, é calado, suprimido pela demanda do Estado, do que o outro quer para ele, os sonhos se tornam os do Outro. Essa perspectiva desenhada por Hesse, cremos que se aproxima, mesmo que indiretamente, do conceito de desejo proposto por Lacan [1960] (1998, p. 828), nos termos de que o desejo do neurótico é sempre o desejo do Outro, desejo de desejo.

Nos diz um pouco mais a frente, Sinclair, corroborando com o que tentamos mostrar:

“Antes me havia perguntado muitas vezes por que eram tão poucos os homens que conseguiam viver por um ideal. Agora percebia que todos os homens eram capazes de morrer por um ideal. Mas não por um ideal seu, livremente escolhido, mas por um ideal comum e transmitido.” (IBID. p. 159)

Sinclair começa a frequentar a casa de Demian, onde conhece sua mãe, por quem já estava perdidamente apaixonado. Ela o reconhece e lhe diz o seu nome: Eva. A relação deles é peculiar, beirando o onírico. Há um certo encorajamento da parte dela, ela o instiga, provoca, para que busque mais a si, mais de seu profundo desejo. Só assim, na medida em que ele realmente tiver consciência de seu desejo, ela poderá também o amor lhe corresponder.

Lacan (2010, p. 72-73) para materializar a metáfora que gera a significação de amor, nos aborda com um mito:

“Esta mão que se estende para o fruto, para a rosa, para a acha que se inflama de repente, seu gesto de pegar, de atrair, de atíçar é estreitamente solidário à maturação do fruto, à beleza da flor, ao flamejar da acha. Mas quando, nesse movimento de pegar, de atrair, de atíçar, a mão foi longe o bastante em direção ao objeto, se do fruto, da flor, da acha, sai uma mão que se estende ao encontro da mão que é a de vocês, e neste momento é a sua mão que se detém fixa na plenitude fechada do fruto, aberta da flor, na explosão de uma mão em chamas - então, o que aí se produz é o amor.”

A metáfora elaborada por Lacan é muito próxima ao próprio movimento que Eva tenta ensinar a Sinclair. Reparemos além disso no simbolismo que implica o uso do próprio nome

Eva, a mãe de todos, e que para além disso trata-se essencialmente da mãe de Demian, da mãe daquilo que está por vir em Sinclair, de seu desejo, a mãe de seu caminho. Eva é a mãe do desejo. Sinclair apaixonou-se ferrenhamente pela mãe, a origem, do seu desejo, de seu próprio caminho. Além de qualquer julgamento de cunho moral, almeja viver o que brotava naturalmente de si mesmo. Aqui a referência edípica é mais do que latente, mas não para em sua superfície.

A forma como Hesse narra a condução do caminho de Sinclair, como a passagem de uma pessoa a outra, no lugar de objeto amado para ele, nos faz pensar no papel do investimento libidinal, como metáfora teórica para o amor. E de que nessas transições de objeto, de imagens, em que ele se aproxima a si o lugar que cada figura é colocado por ele e o que elas causam nele tem uma profunda implicação em como vai reagir, se portar diante da vida, e de sua existência.

A questão do amor que pontuamos aqui é a mesma que se opera na transferência. Em meio a questão da suposição do saber, sobre “meu” enigma, sobre “minha” verdade, alguém disso se opera um movimento do amor, em suas diversas possibilidades, a admiração pueril, a adoração, o erotismo, o afeto terno da amizade. Para Sinclair, cada um desses contatos tiveram condições e resultados únicos, e que o colocavam mais perto de si, diante de seu próprio destino, do seu próprio desejo se preferimos ler assim.

A casa de Demian, onde podia encontrar-se, encontrar Eva (a mãe do desejo) e Demian, é para ele como um Teatro Mágico - fazendo uma referência intertextual com o outro romance de Hesse, *O lobo da estepe* (1927) - onde várias tramas inconscientes, e implícitas, simbolicamente ocorrem por baixo da narração desse penúltimo capítulo. Esta casa também é frequentada por outras pessoas, de todos os tipos, religiões, perspectivas, místicos, professores, entretanto para Demian, Eva e Sinclair, tudo que lhes eram apresentados como religião, divindades, magia, eram visto por eles como símbolo, do que já traziam consigo, dessas verdades encerradas no próprio peito. Interpretavam o movimento da Europa atual, da modernidade, da civilização como: “ganhara o mundo inteiro para com isso perder a alma”.

Em um dos diálogos Demian elucida muito bem o que entende por “portador da marca de Caim, nos diz:

“Todos os homens estão prontos a fazer o impossível quando seus ideais estão ameaçados; mas quando se anuncia um novo ideal, um novo impulso de crescimento, inquietante e talvez perigoso, todos se acovardam. Nós seremos então aqueles poucos que avançaram entregues sem temor. Para isso levamos o sinal, como Caim o trazia para infundir medo e ódio e arrancar a humanidade de então de um mundo idílico e limitado, conduzindo-a a horizontes mais amplos e perigosos” (IBID. p. 144)

Ademais, Eva apontava para Sinclair sobre seu desejo e seu lugar de sujeito, que nunca é fixo, sempre se acha em movimento. Quando Sinclair pensava que tudo se cindia sobre “Ser escolhido ou recusado por ela: tal era o destino”, ela dizia-lhe: “O sonho não acaba aí, Sinclair. Você se esqueceu do melhor...” (IBID. p. 145). Algo que é muito próximo da nossa compreensão, a de que o desejo é sempre desejo de uma outra coisa. Nunca fixo, sempre em mudanças, apontando não para o objeto, mas para o caminhar, pois o que realmente desejamos não está em lugar algum, é para sempre perdido, como o paraíso perdido, no próprio mito de Adão e Eva. Em que somos expulsos daquele primeiro paraíso, devido o pecado, a sabedoria, o conhecimento do bem e do mal. Da mesma forma se constrói o mito de *Das Ding*, o objeto mítico de Freud, da completude, do paraíso perdido do sujeito.

O que Freud descobre e Lacan nos relembra, é de que o sujeito se constitui pelo trauma, é fruto dessa própria expulsão, da perda, de sua saída do paraíso. Enquanto miramos nesse lugar de totalidade e perfeição jamais seremos satisfeitos, não é possível satisfazemos a pulsão, o desejo, completamente, mas na medida em que fazemos as pazes com essa

imperfeição constitutiva, com nossa condição de ser castrado, que nós põe em movimento, em sincronia, com a linguagem, com a cultura, com aquilo que nos estrutura, enquanto seres falantes, sujeitos do desejo, sujeitos do inconsciente, podemos ter alguma solução, alguma possibilidade de saber-fazer com nosso sintoma, produto do mal-estar constitutivo, resíduo do trauma.

Em suas conversas íntimas, Eva lhe conta duas histórias. Uma era sobre um jovem apaixonado por uma estrela e a segunda era sobre um homem que aprendera a amar. A primeira história, o adolescente apaixonado desejava ardentemente a estrela impossível, imaginava que esse fosse seu destino, até que um momento no alto de uma escarpa decide pular na direção de sua amada estrela, assim esse foi o seu fim. Diz Eva que este não sabia amar. Se tivesse realmente desejado, com toda força de sua alma, teria voado aos céus e encontrado sua estrela.

Complementa ela:

“O amor não deve pedir — continuou — nem tampouco exigir. Há de ter a força de chegar em si mesmo à certeza e então passa a atrair em vez de ser atraído. Sinclair, seu amor é agora atraído por mim. Quando chegar a atrair-me, então atenderei. Não quero ser uma dádiva, mas uma conquista” (IBID. p. 146)

A outra história era sobre um homem que amava sem esperanças, chegou a consumir a si próprio e o mundo todo na chama de seu amor. Diz-no brilhantemente:

“Preferiu consumir-se e morrer em sua fogueira do que renunciar à posse daquela mulher (...) sua paixão devorava em si tudo aquilo que não fosse amor (...) mas quando abriu os braços para recebê-la, achou-a transformada, e viu e sentiu, surpreendido, que atraía para si todo o mundo perdido. Lá estava o mundo diante dele, ofertando-se por completo; céu, bosque e regato voltavam a ele com novas cores, cheios de vida e de luz, pertenciam-no e falavam sua linguagem. E em vez de ganhar apenas uma mulher, tinha o mundo inteiro em seu coração e cada uma das estrelas do céu resplandecia nele e irradiava prazer em toda sua alma... Havia amado, e amando encontrara a si mesmo. Mas a maioria dos homens amam para se perder em seu amor” (IBIDEM)

Nessas pequenas historietas, apontava para Sinclair algo sobre a verdade do amor, sobre o desejo, e no fundo o que se ama enquanto se ama para além do objeto amado. O que o homem demandava não era o outro amado, mas o próprio amor de si mesmo, que após tanto amar e compreender a natureza do amor, conseguia se reencontrar e ao próprio mundo todo antes perdido. De forma bela, nos descreve o fenômeno do investimento libidinal como que em um melancólico ao perder uma própria parte de si, como que em um luto que não o que se perdeu, o eu é desinvestido e o mundo também. Como que num gozo cíclico o sujeito se perde em meio ao objeto ao qual liga sua libido, e só consegue sair disso mediante a descoberta de como verdadeiramente se ama.

Aos poucos Sinclair internaliza os ensinamentos e também o que havia de símbolo na figura de Eva, a ponto de conseguir senti-la e ouvi-la à distância. A imagem voltava a se tornar uma própria parte de si. Nos narra Sinclair:

As conversas, os diálogos, entre si e Eva, Demian, eram como propriamente as partes de sua psique, do seu ser, que conversavam entre si belamente. Não era mais como inicialmente sua relação com Kromer, mas agora eram-lhe suaves, calmas, dando a certeza a ele de estar no caminho certo.

Uma vez ao chegar na casa de Demian, encontra-o novamente naquela posição inerte, como se fosse um boneco de cera, uma estátua ou escultura - como se tivesse entrado em um profundo estado de meditação. Era essa a verdadeira natureza de Demian, a de um ídolo, algo

que apenas aparentava ser, não uma pessoa ou uma vida, mas antes imagem. Uma imagem, um ideal de si, do seu eu, que apontava para Sinclair o lugar de seu desejo, seu caminho.

No último capítulo: O princípio do fim, Sinclair e Demian, já interpretavam os signos do que estavam por vir, a primeira grande guerra. Foi declarada, e Demian se prepara para ser enviado ao fronte, um pouco depois era a vez de Sinclair. Nosso protagonista já pressentia uma separação de sua bela paz que vivenciava naquele momento, já sentia antes da guerra ser declarada, a solidão e a saudade de Demian, de Eva, das horas juntas, dos sonhos, os símbolos partilhados entre todos.

O que parecia a Sinclair tão estranha nessa situação era algo que lhe fazia interrogar não só sobre seu destino, mas de todos os outros. Como um evento, como um guerra, podia reunir tantos destinos, sonhos e desejos. Sonhos que para muitos dos que foram convocados a guerra deveriam ser seguidos sem pestanejar, sonhos que não eram dessa grande maioria, não estavam dispostos a seguir, a viver o próprio sonho, mas a morrer por um que não é deles, que não foi escolhido que nada significavam diante seus desejos, suas vidas, “um ideal comum e transmitido” (HESSE, 1974, p. 159). Que os levavam diante de um destino inesperado, mascarado de glória, triunfo e valores pátrios, mas que no seu fundo eram podres, opacos, senão vazios, onde não havia amor e verdadeiramente irmandade, sob uma bandeira se escondiam a covardia, a fraqueza, a baixeza do espírito.

Morriam, desvaneciam, perdiam suas vidas, suas infinitas possibilidades, seus profundos desejos que nunca haviam sido ouvidos, tudo era levado na guerra, como que por uma espiral de ódio. O sujeito, sua individualidade, seus sonhos, os ideais unos de cada ser, que levavam silenciados no peito, daqueles que morreram na guerra, eram exterminados, aniquilados. Os irmãos, parentes de carne e sangue, filhos de Eva, o semelhante, no campo de batalha era o inimigo, o ódio que se voltava a si e ao diferente era direcionado à esses semelhantes que portavam uma pequena coisa diferente, pela contingência da vida terem os levado a nascerem em outro lugar, em outra nação.

A catástrofe, a devastação da guerra, é como que um símbolo, o sintoma, dos povos, da civilização, da impossibilidade de se escutarem, interrogarem no seu íntimo sobre seu desejo, sobre seu amor, sobre seu ódio. Não é à toa que Freud (2021b, p. 437-438) nos diz, em *Por que a guerra?*, que mesmo sendo esse um problema difícil, senão impossível de ser resolvido, pois parte da expressão de algo natural do homem, o que podemos fazer como uma medida, paliativa, uma solução parcial, é buscarmos o amor, a identificação, o laço, o afeto entre os homens. Em outras palavras, antes estarmos implicados com nosso desejo e nos implicarmos com o outro, fortalecendo os elos, nossos laços.

Entretanto embora Sinclair criticasse a guerra e aos homens, mais precisamente suas agregações, foi justamente nesse evento, no encontro dos homens com o seu destino que se surpreendeu, compreendia que havia julgado os homens abaixo do seu verdadeiro valor. Era no momento de encontro com o seu destino, com o caminho, que os homens demonstravam uma certa irmandade, alguns demonstravam possuir o sinal na frente, o sinal de Caim. Cujo seu significado é “amor e morte” (HESSE, 1974, p. 159).

Sinclair fora atingido por uma bomba, mas sobrevivera. É levado daquele lugar e viaja por muitos lugares até chegar ao seu destino. Se encontrava em uma sala, deitado a um colchão, apenas com mais uma pessoa ao seu lado. Era seu amigo Demian.

Por fim, Hesse encerra seu romance, seu profundo conto, com essas últimas palavras:

“A cura causou-me mal. Tudo o que depois me aconteceu causou-me mal. Mas quando vez por outra encontro a chave e desço em mim mesmo, ali onde, no sombrio espelho, dormem as imagens do destino, basta-me inclinar sobre a negra superfície acerada para ver em mim a minha própria imagem, semelhante já em tudo a ele, a ele, ao meu amigo e meu guia” (IBIDEM)

De forma enigmática conclui sua narrativa. Este último capítulo é o mais curto de todos, entretanto parece imprimir um peso, uma força de síntese da história muito considerável. É narrado, como que tomado por senso de urgência. Que nos faz lembrar a própria emergência, o caos e a incontingência da guerra.

Destacamos também a imagem poética qual aborda o momento em que seu acampamento é bombardeado. Eva aparece como uma divindade, assumindo a forma do céu, engole os homens, suas almas. E dela, o que parece sair são as bombas, que levam a Sinclair seu destino. Eva é o próprio destino, como que símbolo de um real, indizível da essência humana, do encontro com o desejo, é a própria mãe e origem do desejo.

Por ela é levado a seu último encontro com Demian. Um encontro que leva Sinclair a mais um passo à aproximar-se de si. Se interpretamos a obra com base em seu gênero, romance de formação (*Bildungsroman*), podemos interpretar Demian justamente como a imagem dessa formação que Sinclair deve fazer no decorrer de toda obra, Demian é o seu destino, é quem deve tornar-se para ser de fato quem é.

Enquanto imagem, podemos supôr a fragilidade desse lugar, mas se apreendermos em Demian, não o lugar, a imagem, de ideal de eu, mas sim a sua possibilidade de estar na posição de sujeito, cremos que seja uma leitura, que abra um pouco mais para a inesgotabilidade de sentido presente não só na obra, mas no lugar de Eu. Da mesma maneira que Lacan opera ao falar do sujeito na doutrina freudiana, diferenciando, ao trazer para o francês, os termos “*Je*” e “*Moi*”, trazemos também para nossa consideração.

Enquanto *Moi*, o eu das identificações, do sentido estático, é o lugar que o sujeito se posiciona imaginariamente diante ao outro, seu semelhante. Como *Je*, o sujeito dá um passo além, pois trata de seu posicionamento ante o simbólico, o grande Outro, que diz além de seu espelho, indo à sua função na linguagem. Enquanto *Moi* seria a propriedade do sujeito, o Eu, do significado, do sentido, *Je* seria o próprio lugar da significação, transitório, além do que pode definir o sujeito imaginariamente.

Diante do encontro o outro real, o outro e os outros que existem em si, o efeito disso resulta em uma alteração na existência, na vida, no sentimento e na percepção do mundo, de seu desejo, de seu sofrimento. Indo além da representação do lugar desse outro, como aquilo que já é dado, como aquilo que causa o desejo. Mas diz de uma implicação do sujeito com seu próprio desejo, quando se encontra nessa posição desejante. O mecanismo descrito é o mesmo do fenômeno da transferência, sendo justamente aquilo que permite impulsionar o sujeito na direção de sua verdade, a verdade de sua história.

O que impulsiona Sinclair, ao longo do seu percurso, é o afeto que sente pelas imagens, por essas pessoas que atravessam e seguem juntos com seu caminho. O seu caminhar, o ritmo, depende muitas vezes de como esses outros ocupam os lugares subjetivos diante desse amor. Mas sobretudo, a obra fala de reconduzir o amor, o interesse, o desejo, a si próprio, atravessando algumas fantasias, e resultando em saber-fazer do sujeito diante de seu sofrimento, seu destino, seus sonhos e sua vida.

Demian e Eva, que em parte representam certas funções como fonte, pulsão e desejo, assumem muitas posições subjetivas diante de Sinclair. Mas, efetivamente, podemos interpretar, as duas imagens de maneira próxima ao ato do psicanalista, que busca ocupando o lugar de objeto a, aquilo que causa o desejo, dividir o sujeito. Mostrando-lhe sua hiância, sua falta-a-ser primordial, após isso, apontar para a própria possibilidade de ser sujeito desejante.

Tal como Lacan (2010, p. 225) nos demonstra através de Sócrates, no banquete. A forma como procede em relação à Alcibíades. Dizendo-lhe: “*gnothi seauton*”, “*ocupe-se de sua alma*”. De forma que podemos sintetizar como: não tenho o que procuras, antes sou uma casca vazia daquilo que tu supunhas que carregava em mim, *agalma*. Demian e Eva parecem se portar da mesma maneira, e apontam para algo de dentro do ser: o que procuras em mim é a ti mesmo.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizamos essa análise do texto, como bem apontamos, por mais que em parte algumas questões que aparecem na narrativa sejam autoexplicativas, apostamos numa capacidade de compreensão e leitura que seja plural, que compartilha e suporta diversos modos de entendimento e discursos, tendo a plena ciência da profundidade e complexidade presente no universo literário.

Buscamos apresentar inicialmente os impasses e as possibilidades de integração da psicanálise e da literatura, perpassamos diversos autores, os fundamentais indo de Freud à Lacan, os que propõe uma integração crítica da psicanálise à literatura, como Bellemin-Noël (1976), Silva (2007), Chaves (2021). Expomos também à respeito de alguns comentadores das perspectivas estruturais da literatura baseadas em grandes autores como Roland Barthes. Após isso, salientamos o percurso histórico de Hesse, sua enorme produção e o contexto histórico e biográfico que envolveram as principais obras. Ademais, para compreensão da análise, que escolhemos o enfoque na transferência, mas sem esquecer os demais elementos que tornam a narrativa rica, trouxemos algumas definições e a conceituação psicanálise.

A obra de Hesse, riquíssima e profunda, de forma alguma seria possível “dissecá-la” e propor alguma compreensão “una” de seu texto, de seus símbolos, de suas imagens e figuras. A escrita de Hesse se arroga na sua própria busca, encarna a vivência a experiência dos personagens, entregando a nós leitores, como uma confiança, algo de mais íntimo de seus anseios, de seus sonhos, de suas leituras e de sua profundidade.

Cada personagem, além de ser imagem, identidade, é vivo, os fortes vínculos que fazem ao longo do percurso da narrativa provam isso. Não apostamos em nenhuma predileção de leitura, senão uma plural, de compreendermos o que Hesse escreve, ou transcreve de seu Sinclair, como um sonho, que ganha a própria realidade na materialidade da narrativa, não se permitindo esgotar o seu texto. A própria condição significativa das palavras não permite.

Sendo os personagens uma parte de Sinclair, ou do próprio Hesse, personagens reais de sua vida, ou personagens reais dessa narrativa, a obra abre para essa experiência como que no limiar entre o consciente e o inconsciente, do homem e seus símbolos, como que o romance inteiro se passasse além de uma narração intimista, uma carta, ou uma confiança, como um sonho, profundo, cheio de infinitas imagens e símbolos, que seria pura arrogância querermos compreender por completo a complexidade de seu texto, dele mesmo, ou do sujeito enquanto humano.

Nos contentamos em fazer um elogio (no sentido grego de *épaiños*) antes de tudo. O primordial objetivo é fazer despertar o interesse na leitura não só da psicanálise ou de Demian, mas no que ambos nos mostram sobre nós mesmos, sobre nossos desejos, nossos sonhos e nossos destinos. Qual lugar ocupamos diante de nossa subjetividade, o nosso lugar enquanto sujeito.

A psicanálise se aproxima da arte na medida em que ela deixa de ser apenas uma teoria, ou método de investigação, e passa a ser um *savoir-y-faire*. Uma própria arte, que se coloca ao sujeito entre o sujeito e o seu sintoma, subvertendo a relação. O sujeito, a sua dor, o sofrimento faz parte do próprio advento de sua constituição, da psicanálise, da escuta, propriamente é um modo de apontarmos ao sujeito sobre seu desejo e sobre seu sofrimento, fazendo-o após recordar e repetir, inventar, construir, um modo de ser, com sua condição humana, que se situa entre sua natureza e cultura. A psicanálise nos convida pela arte do bem dizer a nos reinventar, tornar-nos autores de nossa própria obra, de nossas próprias vidas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM. Estudo com Poesia. João Pessoa: EDUFPG/Bagagem, 2017.
- BALL, Hugo. Hermann Hesse: Su vida y su obra. 1. ed. Barcelona: Acontilado, 2008.
- BARROSO, Ivo. Nota do Tradutor.. In \_\_: Demian: História de juventude de Emil Sinclair. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1974.
- BLANCHOT, Maurice. H. H. In: \_\_\_\_\_. O livro por vir. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016. p. 243 – 269.
- BOTOSO, A. . O Papel da Crítica Literária no Estruturalismo. Saber Acadêmico, v. 7, p. 100-109, 2009. Disponível em: <[https://uniesp.edu.br/sites/\\_biblioteca/revistas/20180403123632.pdf](https://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20180403123632.pdf)>. Acesso em: 10 out. 2022.
- BELLEMIN-NÖEL, Jean. Psicanálise e Literatura. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BRAIT, Beth. A personagem. São Paulo: Contexto, 2017.
- CARPEAUX, Otto Maria. A história concisa da literatura alemã. 1. ed. São Paulo: Faro Editorial, 2013.
- CHAVES, Ernani. O paradigma estético de Freud. In: \_\_\_\_\_ (Obras incompletas de Sigmund Freud) Arte, literatura e os artistas. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- DANTE, Alighieri. A Divina Comédia; tradução e notas de Hernâni Donato. - São Paulo: Abril Cultura, 1979.
- DIAS, Maria das Graças Leite Villela. O sintoma: de Freud a Lacan. Psicologia em Estudo [online]. 2006, v. 11, n. 2 [Acessado 27 Setembro 2022] , pp. 399-405. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1413-73722006000200019>>. Epub 01 Dez 2006. ISSN 1807-0329. <https://doi.org/10.1590/S1413-73722006000200019>. Acesso em: 21 set. 2022.
- ENNE, Ana Lucia S. O “defensor do indivíduo”: Herman Hesse e o processo de massificação nas primeiras décadas do século XX. Alceu, v.5, n.10, p.94 a 115, jan./jun. 2005.
- FREUD, Sigmund. (Obras incompletas de Sigmund Freud) Arte, literatura e os artistas. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021a.
- \_\_\_\_\_. (Obras incompletas de Sigmund Freud) As pulsões e seus destinos. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021d.
- \_\_\_\_\_. (Obras incompletas de Sigmund Freud) Cultura, Sociedade, Religião: O mal-estar na cultura e outros escritos. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021b.
- \_\_\_\_\_. (Obras incompletas de Sigmund Freud) Fundamentos da clínica psicanalítica. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021c.

\_\_\_\_\_. (Obras incompletas de Sigmund Freud) Neurose, psicose, perversão 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021f.

\_\_\_\_\_. (Obras incompletas de Sigmund Freud) O infamiliar e outros escritos. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021e.

\_\_\_\_\_. Delírio e sonho na Gradiva (1907). In: \_\_\_\_\_ Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Vol. 23 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

\_\_\_\_\_. Estudo sobre Histeria (1893-1895). In: \_\_\_\_\_ Obras completas volume 2. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.

\_\_\_\_\_. Obras completas, volume 6: três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros textos (1901-1905) I Sigmund Freud; tradução Paulo César de Souza. 11 ed.-São Paulo: Companhia das Letras, 2016b.

GONÇALVES, Jivago. Entre a modernidade e algo por vir: Hermann Hesse leitor de Friedrich Nietzsche. A Palo Seco-Escritos de Filosofia e Literatura, n. 12, p. 61-75, 2019a. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/12953>. Acesso em: 15 nov. 2022.

\_\_\_\_\_. LITERATURA E FILOSOFIA: MODERNIDADE EM RUPTURA NA OBRA DEMIAN, DE HERMANN HESSE, À LUZ DE NIETZSCHE. CES Revista, [S.l.], v. 33, n. 1, p. 95-117, ago. 2019b. ISSN 1983-1625. Disponível em: <<http://seer.uniacademia.edu.br/index.php/cesRevista/article/view/2015>>. Acesso em: 15 nov. 2022.

HESSE, Hermann. Demian. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1974

IANNINI, G.; TAVARES, P. H. Para ler o mal-estar. In: \_\_\_\_\_ (Obras incompletas de Sigmund Freud) Cultura, Sociedade, Religião: O mal-estar na cultura e outros escritos. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

JUNIOR, Milton M. Ler Poesia: Memória e Anamnese In: \_\_\_\_\_ Estudo com Poesia. 1. ed. EDUFPG/Bagagem: João Pessoa, 2017.

LACAN, Jacques. Escritos 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

\_\_\_\_\_. O Seminário Livro 2: O eu na teoria e na técnica da psicanálise. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1987.

\_\_\_\_\_. O Seminário livro 8: A transferência (1960-1961) 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2010.

\_\_\_\_\_. O Seminário livro 23, O sintoma (1975-1976). 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. Outros escritos. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

MANDIL, R. Literatura e psicanálise: modos de aproximação. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S. l.], v. 12, p. 42–48, 2005. DOI: 10.17851/2317-2096.12.42-48. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17997>. Acesso em: 12 nov. 2022.

MILECK, Joseph. *Hermann Hesse: life and art*. Berkeley: University of California Press, 1997.

REIS, Eliana Vilela dos. *Manual Compacto de Artes*. 1. ed. São Paulo: Rideel, 2010.

SILVA, Jailma S. O. *O Enigma da Morte em Machado de Assis*. João Pessoa: ed. Universitária/UFPB, 2007.

TEXEIRA, Antônio M. R. As bodas sintomáticas do obsessivo com a histérica. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica* [online]. 2010, v. 13, n. 1, pp. 51-61. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1516-14982010000100004>>. Epub 20 Jul 2010. ISSN 1809-4414. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982010000100004>. Acesso em: 18 Out. 2022.

VILLARI, Rafael. Relações possíveis e impossíveis entre a psicanálise e a literatura. *Psicologia: Ciência e Profissão* [online]. 2000, v. 20, n. 2, pp. 2-7. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1414-98932000000200002>>. Epub 11 Set 2012. ISSN 1982-3703. Acesso em: 1 nov. 2022.

## AGRADECIMENTOS

Agradecimentos à minha Mãe, que me deu o dom da vida e do amor.

Agradeço às minhas avós, uma me propiciou a formação, e através de seu ímpeto e forte personalidade me mostrou o valor da ajuda ao outro e do orgulho; a outra, com seu carinho e gentileza me ensinou sobre ter esperança.

Agradeço à Thays, minha companheira, que todos os dias me ensina mais sobre o amor, a convivência e o cultivo.

Agradeço às minhas tias que me mostraram o valor da educação e da leitura.

Agradeço à Jailma Belarmino Souto, minha orientadora, que me abriu as portas à psicanálise. E como Virgílio, às portas do Hades, me disse: *“Flectere si nequeos superos, Acheronta Movebo”*.

*In memoriam* à Saulo Figueiredo Cabral, meu falecido avô, que me ensinou sobre carinho, saudades, diversão, sorriso, cultura, falta e amor.

Às pessoas, não citadas aqui, que marcaram minha vida, ensinando sobre amor, gentileza, perda e poesia.