



A presença da ausência como poética na carta de Ana Luiza

Natali Silveira Rocha¹

Universidade Federal de Pelotas, UFPEL, Pelotas, RS, Brasil

Adail Ubirajara Sobral²

Universidade Federal de Rio Grande, FURG, Rio Grande, RS, Brasil

Cheli Nunes Meira³

Universidade Federal de Pelotas, UFPEL, Pelotas, RS, Brasil

Taisi de Souza Mota⁴

Universidade Federal de Pelotas, UFPEL, Pelotas, RS, Brasil

Resumo: Diferentemente da carta convencional, mais utilitária e direta, a carta literária apresenta um caráter elaborado e artístico, permitindo que a narrativa se desenvolva por meio de reflexões íntimas, críticas sociais e políticas, ou mesmo pela construção de um enredo ficcional complexo. Ana Luiza, personagem central de *Essa coisa viva*, de Maria Esther Maciel, tem sua história reconstruída por meio de uma carta, recurso que evidencia a potência estética e expressiva do gênero epistolar literário. Ao escolher o gênero epistolar para narrar a trajetória de Ana Luiza, Maciel também mobiliza o conceito de presença da ausência, já que a carta revela tanto o que é dito quanto o que se insinua como falta, silêncio ou memória fragmentada. Partindo do estudo das concepções literárias do gênero carta, este trabalho busca analisar como esse formato contribui para a construção do romance e de que maneira a autora utiliza a escrita epistolar para estruturar a relação entre a personagem e o enredo. Além da leitura de *Essa coisa viva*, serão incorporadas reflexões a partir de *Carta ao pai*, de Franz Kafka, articuladas a elementos da teoria psicanalítica freudiana, especialmente no que tange às dinâmicas de memória, ausência e subjetividade presentes na escrita epistolar, com vistas a estabelecer de que modo a presença na ausência é a espinha dorsal da narrativa.

Palavras-chave: Carta literária; Presença da ausência; Romance; Gênero epistolar.

Title: The presence of absence as poetics in Ana Luiza's letter

Abstract: Unlike the conventional letter, which is more utilitarian and direct, the literary letter presents an elaborate and artistic character, allowing the narrative to develop through intimate reflections, social and political critiques, or even the construction of a complex

¹ Mestranda em Letras pelo Programa de pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Pelotas – Ufpel. ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8945-4648>. E-mail: natali.silveira1@gmail.com.

² Doutor em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor Adjunto da FURG - Universidade Federal do Rio Grande. Bolsista de Produtividade em Pesquisa - PQ C- CNPq. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5532-5564>. E-mail: adail.sobral@gmail.com.

³ Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas – UFPel. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7432-0264>. E-mail: chelimeira@gmail.com.

⁴ Mestranda em Letras pelo Programa de pós-graduação em Letras, da Universidade Federal de Pelotas – Ufpel. ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2515-8605>. E-mail: taisismota@gmail.com.

fictional plot. Ana Luiza, the central character in Maria Esther Maciel's work, *Essa coisa viva*, has her story reconstructed through a letter, a device that highlights the aesthetic and expressive power of the epistolary literary genre. By choosing the epistolary genre to narrate Ana Luiza's trajectory, Maciel also mobilizes the concept of the presence of absence, since the letter reveals both what is said and what is insinuated as lack, silence, or fragmented memory. Based on the study of literary conceptions of the letter genre, this work seeks to analyze how this format contributes to the construction of the novel and how the author uses epistolary writing to structure the relationship between the character and the plot. In addition to reading *That Living Thing*, reflections will be incorporated from Kafka's Letter to The Father, articulated with elements of Freudian psychoanalytic theory, especially regarding the dynamics of memory, absence, and subjectivity present in epistolary writing in order to show how the presence in absence is the main foundation of the narrative.

Keywords: Literary epistle; Presence in absence; Novel; Epistolary genre.

Introdução

O gênero epistolar, tradicionalmente associado à comunicação privada e cotidiana, ocupa um lugar singular na história da literatura por sua capacidade de articular intimidade e construção estética. Desde suas primeiras manifestações, as cartas literárias ultrapassam a função meramente utilitária do registro de informações próprio de uma carta não literária, tornando-se espaço de elaboração subjetiva, reflexão afetiva e tessitura narrativa.

Por meio da escrita dirigida a um outro, seja ele real, imaginário ou simbólico, o discurso epistolar cria uma voz que simultaneamente se revela e se oculta, instaurando um jogo entre presença e ausência que o distingue de outros gêneros narrativos. É nesse entrelugar, que combina confissão, ficção e memória, que o gênero epistolar se torna um dispositivo potente para compreender a complexidade das relações humanas e dos processos de subjetivação. Esse aspecto é fundamental para a leitura da carta de Ana Luiza em *Essa coisa viva*, de Maria Esther Maciel (2024).

A carta literária se configura como um gênero textual que se constrói a partir da correspondência escrita entre autores, críticos, leitores ou instituições, servindo como espaço privilegiado para o debate sobre questões estéticas, críticas e editoriais. Embora possa cumprir uma função informativa, esse tipo de carta se distingue pela dimensão subjetiva que incorpora, permitindo ao escritor expressar opiniões, afetos e reflexões acerca da literatura e de sua própria prática criativa. Em muitos casos, as cartas literárias revelam processos internos de elaboração artística, diálogos com outros escritores e registros do contexto histórico e cultural que atravessa a escrita. Não por acaso, correspondências de grandes autores, como as célebres cartas de Franz Kafka, por exemplo, tornaram-se objeto de leitura e análise por evidenciarem a relação íntima entre vida, escrita e pensamento estético.

Neste artigo, interessa-nos observar como a estrutura dessa modalidade epistolar, seu endereçamento, seus movimentos reflexivos e suas inflexões emocionais contribuem para a construção da carta de Ana Luiza, da obra de Maria Esther Maciel, *Essa coisa viva*, mobilizando

elementos que tornam visível a poética da presença e da ausência. Para criar esse roteiro, destacamos conceitos fundamentais, como o gênero epistolar/carta literária, a presença da ausência para a construção do romance e o conceito de inconsciente na teoria da psicanálise segundo Freud (2003). Publicado em 2024 pela Editora Todavia, *Essa coisa viva*, romance de Maria Esther Maciel, configura-se como uma narrativa em que a autora parte das “coisas”, como plantas, objetos, insetos etc., para reconstruir o passado da protagonista, uma botânica chamada Ana Luiza, e de sua mãe chamada Matilde, cuja morte, situa a narrativa, aconteceu há um ano.

A carta, segundo Foucault (2006, p. 149), “é algo mais do que um adestramento de si próprio pela escrita, por intermédio dos conselhos e opiniões que se dão ao outro”, pois “constitui também uma certa maneira de cada um se manifestar a si próprio e aos outros”. Partindo dessa compreensão foucaultiana, este artigo propõe analisar a escrita da carta produzida pela protagonista Ana Luiza, entendendo-a como um gesto de acerto de contas com a mãe após seu falecimento. Na narrativa, a autora entrelaça objetos, coisas e seres para fazer emergir a memória da personagem, ativando afetos, tensões e reminiscências que constroem a poética do romance. Assim, o acerto de contas, marcado por violências veladas e amores negligenciados, realiza-se justamente pela escrita de uma carta que jamais será lida pela destinatária. Com esse movimento, a carta literária se evidencia como um dispositivo expressivo capaz de articular reflexão, subjetividade e diálogo interior. Ao abrir um espaço de elaboração sensível, ela permite que o sujeito-escrevente revisite suas experiências e reconstrua seu próprio lugar no mundo, compartilhando com o leitor essa intimidade elaborada pela linguagem.

Neste estudo, adotamos como referência os conceitos de presença da ausência, gênero epistolar e carta literária, compreendendo-os em diálogo com a carta escrita por Ana Luiza à mãe, cuja presença na narrativa se manifesta de forma póstuma pela memória. Com base nesses eixos teóricos, o objetivo do artigo é analisar como a escrita epistolar em *Essa coisa viva* organiza afetos, elabora tensões e configura a experiência subjetiva da protagonista. Para isso, o texto se estrutura da seguinte maneira: inicialmente, apresentamos o referencial teórico que orienta a leitura da obra; em seguida, discutimos o modo como a narrativa articula memória, ausência e elaboração subjetiva por meio da carta; e, por fim, desenvolvemos a análise da escrita epistolar de Ana Luiza, destacando sua função na construção dos sentidos do romance.

Maciel e suas obras: uma prosa literária potente¶

O livro dos nomes e *O livro de Zenóbia* são obras de destaque na trajetória de Maria Esther Maciel, escritora, professora e pesquisadora brasileira amplamente reconhecida por suas relevantes contribuições à literatura contemporânea e aos estudos críticos. Sua produção transita por diferentes gêneros e formas discursivas, explorando temas como identidade, memória, arquivo, linguagem e cultura brasileira, sem perder de vista as tensões sociais e

políticas que atravessam o país. No âmbito acadêmico, a autora se destaca por uma trajetória sólida nas áreas de literatura e estudos culturais, articulando pensamento teórico e sensibilidade literária em análises que evidenciam um olhar atento para a complexidade do sujeito e para os modos de narrar a experiência no mundo contemporâneo.

Maria Esther Maciel estreou na ficção com *O livro de Zenóbia*, obra que lhe rendeu projeção nacional ao ser finalista do Prêmio Portugal Telecom de Literatura em 2005. Seu segundo romance, *O livro dos nomes*, consolidou sua presença no cenário literário ao alcançar novamente as principais premiações do país, como o Prêmio São Paulo de Literatura, o Prêmio Portugal Telecom e o Prêmio Jabuti, todos em 2009. Reconhecida por um estilo que combina poesia e prosa, Maciel constrói narrativas marcadas por delicadeza imagética, densidade reflexiva e uma atenção particular aos movimentos de subjetividade que emergem na relação entre o indivíduo e o mundo.

Sua escrita mobiliza recursos como metáfora, intertextualidade e um diálogo constante entre diferentes vozes estéticas e referenciais culturais, produzindo textos que funcionam como verdadeiros mosaicos discursivos. As imagens vívidas, a musicalidade do estilo e a tessitura cuidadosa das palavras conferem às suas obras uma experiência de leitura profundamente sensível, capaz de envolver o leitor tanto pela forma quanto pelo conteúdo. Paralelamente, Maciel insere em sua produção literária reflexões críticas sobre questões sociais, históricas e culturais, examinando as contradições da contemporaneidade e a condição humana em suas múltiplas camadas. A integração entre dimensão poética e engajamento social imprime ao seu trabalho uma força filosófica singular, marcada pela busca constante de significado, pela exploração de memórias fragmentadas e pela tentativa de compreender, de modo sempre dialógico, tanto o eu quanto o outro.

É justamente nesse território literário, marcado pela delicadeza poética, pela investigação da subjetividade e pela atenção aos vestígios da memória, que se insere *Essa coisa viva*. No romance, Maria Esther Maciel amplia sua reflexão sobre o sujeito contemporâneo ao explorar a escrita epistolar como dispositivo narrativo capaz de organizar afetos, rupturas, silêncios e lembranças. A carta que estrutura a história de Ana Luiza se torna um espaço de elaboração íntima e, simultaneamente, de revelação fragmentária, instaurando aquilo que poderia ser chamado de uma “poética da presença da ausência”. O que se diz e o que se cala, o que é lembrado e o que se esvai, o que permanece e o que falta constituem a tessitura emocional e discursiva que guia o romance. Ao adotar o gênero epistolar, Maciel não apenas recupera uma tradição literária, mas a reinscreve em uma perspectiva contemporânea, utilizando o endereçamento, a confissão e a memória para construir uma narrativa que se organiza a partir de vozes entrecruzadas, de lacunas significativas e de uma subjetividade em constante tentativa de se autocompreender.

Essa coisa viva é uma obra que permite uma leitura altamente envolvente, ainda que a contundência do relato de Maria Esther Maciel lhe confira um caráter cortante, por vezes difícil de atravessar. A autora estrutura a narrativa em torno de objetos, como dentadura, bonecas, utensílios da fazenda e sapatilhas, e também de seres vivos, como insetos e plantas,

criando um cenário simbólico que acompanha a evolução emocional da protagonista. Nesse universo, conhecemos Matilde, mãe de Ana Luiza, uma mulher que não apenas sofreu com as traições do marido, posteriormente casado com outra, mas também foi incapaz de lidar com a decadência financeira que marcou sua trajetória, tornando-se progressivamente dependente da filha até o fim da vida. Ana Luiza, por sua vez, permanece atada à mãe de forma ambígua e dolorosa, carregando a culpa por ter buscado independência emocional e realização profissional, mesmo que isso significasse se afastar de um ambiente sufocante.

Como se sabe, a prosa literária narrativa é um dos gêneros centrais da literatura, caracterizando-se por elementos estruturais específicos que a distinguem de outros tipos de prosa. Entre esses elementos, destacam-se a presença de um narrador, que pode estar em primeira ou terceira pessoa, um enredo estruturado, personagens definidos, ambientação espacial e temporal e, muitas vezes, uma construção estética da linguagem. Quando o narrador é também personagem da história, como no caso da primeira pessoa, há uma intensificação da subjetividade e da interioridade do relato. O enredo, por sua vez, costuma seguir uma sequência composta por apresentação, desenvolvimento e desfecho, embora possa romper essa linearidade com o uso de recursos como flashbacks, saltos temporais e fragmentação narrativa. Nessa obra de Maria Esther Maciel, os traços da narrativa literária estão presentes de maneira marcante. A autora constrói seu romance levando a protagonista a escrever uma carta póstuma à mãe, organizada como uma rememoração íntima de episódios da infância e da juventude.

Por meio da escrita, a autora da carta, que é a narradora, percorre memórias dolorosas e afetos mal resolvidos, compondo uma narrativa fragmentada que alterna tempos e espaços, sem seguir uma cronologia rígida. O uso de flashbacks e a constante oscilação entre passado e presente reforçam o caráter subjetivo do texto, que, ao mesmo tempo que revela aspectos autobiográficos, também alcança uma dimensão literária e simbólica. A carta nunca entregue à destinatária, escrita após a morte da mãe, funciona, assim, como um dispositivo narrativo e emocional que permite à personagem reorganizar suas lembranças e confrontar as marcas deixadas por uma complexa relação entre filha e mãe. Um trecho exemplar nesse sentido é:

Você se lembra de quando me levou pela primeira vez a um velório, acho que de uma prima sua que eu nem conhecia, e diante do que considerou uma frieza de minha parte perante a situação e as pessoas que ali estavam, começou a me dar beliscões para me fazer chorar? E quantas vezes me bateu para que eu sorrisse quando você chamava o fotógrafo para tirar fotos minhas e de Rubens? Antes de ele nascer, não havia esse ritual de tirar fotos todo ano. Nossa, como eu detestava aqueles momentos! Detestava, sobretudo, porque era obrigada a vestir roupas cheias de rendas e babados, pôr laços de fita no cabelo e usar pulseiras douradas ridículas. Eu era chata, e continuo sendo, com essas coisas de roupas e adereços. Hoje entendo que você queria me deixar quase tão bonita quanto o meu irmão, que você amava mais do que tudo na vida. O que certamente não funcionou, pois, em todas as fotos que restaram (e as guardo num álbum antigo), apareço com a cara emburrada e os olhos tristes, tentando fingir um sorriso, menos para me sair bem nos retratos do que para evitar os tapas que deixariam meus braços ardendo (Maciel, 2024, p. 13).

A literatura oferece obras que manifestam o conflito, seja interno, em que um personagem enfrenta dilemas emocionais ou morais em sua própria consciência, seja externo, que envolve interações entre personagens ou entre um personagem e o ambiente. A presença do conflito é fundamental para a construção de histórias envolventes, pois gera tensão e interesse, mantendo o leitor engajado ao longo da leitura. O conflito desempenha um papel crucial na construção de personagens, pois é através das dificuldades que eles enfrentam que suas verdadeiras personalidades e motivações se revelam. Os desafios que os personagens superam ou falham em superar moldam suas trajetórias e influenciam suas decisões. Autores habilidosos utilizam o conflito para aprofundar a complexidade dos personagens, tornando-os mais realistas e identificáveis para os leitores. Essa profundidade emocional é o que muitas vezes torna uma obra literária memorável.

Na obra de Maria Esther Maciel, a personagem e narradora relembraria a infância conturbada ao lado da mãe e momentos conflituosos, desrespeitosos e tristes e, ao fazê-lo, revela os traumas que internalizou em consequência dos conflitos de que padeceu na infância. As personagens do livro vivem, em sua maioria, no interior de Minas Gerais, em uma época em que a educação das crianças incluía surras e castigos, sem que essas práticas fossem consideradas atos de abuso e violência. Maria Esther retrata essa triste realidade familiar com ênfase nas práticas de violência de mãe contra filha, em contraste com a relação amorosa com o pai.

Quando peguei o jornal e vi meu nome entre os aprovados, cheguei em casa, esbaforida, doida para contar a todo mundo o meu feito, orgulhosa de mim mesma por ter tido aquelas notas excelentes em quase todas as provas e poder, finalmente, realizar meu sonho de morar em Belo Horizonte [...]. Contei sobre o meu êxito, entre lágrimas felizes, e adentrei a casa à procura de papai. Vi que estava no banheiro, bati na porta e gritei a ele, dando a notícia. Ele demorou uns poucos minutos e abriu a porta, com a roupa mal colocada e os braços molhados, me abraçou com alegria me chamando de querida do papai, minha menina mais linda e inteligente do mundo. Até chorar ele chorou. Você, com suas unhas recém pintadas, levantou-se e foi até mim, com manifestações de alegria, mas sem me tocar para não estragar o esmalte (Maciel, 2024, p. 85-86).

Em *Essa coisa viva*, Maria Esther Maciel, por meio da expressão de emoções das personagens, mostra formas singulares de significar a experiência humana, explorando afetos como amor, tristeza, raiva, medo e alegria. Ela mobiliza esse potencial expressivo para construir, de maneira sensível e incisiva, as tensões que atravessam a maternidade e a relação entre Ana Luiza e sua mãe. Ao desconstruir o ideal romantizado da figura materna, a autora realiza um gesto ousado, sobretudo porque, na cultura ocidental, os abusos e violências no âmbito doméstico costumam ser mais associados à figura paterna. No entanto, a obra evidencia que nenhuma mãe é perfeita e que, em muitos casos, os filhos vivenciam infâncias marcadas por relações disfuncionais e afeto distorcido, situações que deixam marcas emocionais duradouras. A carta, nesse contexto, transforma-se em um espaço de desabafo, confronto e tentativa de elaboração das feridas deixadas por uma maternidade opressora,

revelando as complexas camadas afetivas que permeiam a relação entre mãe e filha.

Ana Luiza era negligenciada, humilhada e manipulada, majoritariamente, na infância e na adolescência. Junto com os castigos, levava fortes chineladas ou era obrigada a ajoelhar no milho. Também sofreu discriminações e era ofendida por sua aparência. No capítulo “Sapatilhas e vidros de remédios”, por exemplo, sabemos que, quando a garota encontrou conforto nas aulas de dança de salão, teve as sapatilhas confiscadas pela mãe e foi proibida de seguir dançando porque tal atividade estaria deixando-a magra como uma “tábua” e nenhum homem iria querê-la daquele jeito. Fica claro que Matilde, sufocada em seu amargor, nunca superou as traições do marido, que acabou por deixá-la para se casar com outra mulher. Além disso, ela tinha distúrbios mentais, chegando a ser internada para tratamento psicológico, e foi dependente dos filhos até o fim da vida, o que impossibilitou Ana Luiza de cortar totalmente os laços com ela. Ana Luiza, por sua vez, transmite fragilidade e apresenta sentimentos ambíguos em relação à mãe. Ora se sente culpada e esboça algum tipo de carinho, ora externaliza o ódio, mérito da autora em evitar uma personalidade unidimensional e situar contradições que convidam o leitor ao cerne desse relacionamento instável e recheado de complexidades. De certo modo, Ana Luiza é tão ambivalente com relação à mãe quanto esta foi com relação a ela.

Essa coisa viva, de maciel, e carta ao pai, de kafka: semelhanças e distinções

Vale repetir que a carta literária é um gênero que se caracteriza pela correspondência escrita entre autores, críticos, leitores ou instituições, na qual se discutem questões relacionadas à literatura. Esse tipo de carta pode abordar temas como produção literária, crítica literária, influências estilísticas, questões editoriais ou reflexões sobre a própria escrita. Assim, a carta literária pode ter uma função informativa, mas também pode ser um espaço para a expressão de opiniões e sentimentos do autor em relação à literatura e à sua prática. Retomamos aqui essas considerações a fim de fazer uma comparação entre a carta de Ana Luiza (que podemos pensar como “Carta à mãe”) e *Carta ao Pai*, de Kafka (1994).

Muitas vezes, as cartas literárias revelam o processo criativo do autor e suas interações com outros escritores, além de documentar o contexto histórico e cultural em que foram escritas. Um exemplo notório de carta literária desse tipo está nas correspondências trocadas entre grandes escritores, como Franz Kafka, Virginia Woolf, Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Esses escritos epistolares não apenas revelam aspectos íntimos da vida desses autores, como também oferecem pistas valiosas sobre seus processos criativos, suas inquietações existenciais e suas relações com a literatura e com o tempo histórico em que viveram. Algumas revistas literárias, inclusive, mantêm seções dedicadas à publicação dessas cartas, reafirmando o valor estético, histórico e subjetivo desse gênero discursivo.

Na contemporaneidade, esse gesto epistolar continua a se reinventar na literatura, como é o caso da obra *Essa coisa viva*, de Maria Esther Maciel. Ao incorporar a carta como forma narrativa, a autora atualiza e ressignifica esse gênero, utilizando-o como meio de

expressão poética, memorialística e subjetiva. Assim como n*Essa coisa viva, de maciel, e carta ao pai, de kafka: semelhanças e distinções* as cartas de Kafka e Virginia Woolf, a escrita epistolar em Maciel é atravessada por questões profundas sobre identidade, memória, afetos e ausências, compondo um tecido discursivo no qual a carta não apenas comunica, mas constrói e expõe a intimidade do sujeito. A obra reafirma, portanto, o potencial da carta literária como lugar de elaboração do eu e de reflexão sensível sobre a existência.

Essa coisa viva desata alguns clichês da maternidade. A partir de escrita cortante, mas emotiva, o livro, como vimos, traz memórias e reflexões da relação tóxica entre mãe e filha. A obra começa com o relato da personagem principal sobre o aniversário de 1 ano da morte da mãe: “Ontem fez um ano que você morreu. Tentei chorar mas não consegui. Apenas me encerrei numa indistinta e vaga tristeza, como se tocada por uma dor antiga, dessas que trazemos no corpo por muitos anos, sem sabermos exatamente de onde vêm” (Maciel, 2024, p. 9).

Cabe reconhecer que há várias obras literárias que utilizam cartas como forma narrativa, permitindo uma autoexpressão íntima dos personagens e uma perspectiva única dos eventos. Um exemplo de obra literária bastante conhecida que utiliza o conceito de escritas de cartas é *Carta ao pai*, de Franz Kafka, uma obra autobiográfica na qual o autor se dirige a seu pai, Hermann Kafka, em uma carta que nunca foi enviada. A obra foi escrita em 1919 e publicada postumamente em 1952. Nela, Kafka explora seu relacionamento conturbado com o pai, que foi uma figura autoritária e dominante em sua vida. Na carta, Kafka expressa suas angústias, inseguranças e a sensação de inadequação que sentia em relação à expectativa que seu pai tinha dele.

O texto revela a complexidade dos sentimentos de amor, raiva, culpa e desprezo que Kafka nutria por sua figura paterna. O autor discute a influência que essa relação teve em sua vida e em sua obra, refletindo sobre como a figura paterna contribuiu para suas ansiedades e seu processo criativo. *Carta ao pai* é considerada uma das obras mais importantes de Kafka, pois oferece uma visão íntima de sua vida pessoal e emocional, além de ser um testemunho da luta interna do autor com sua identidade e seu lugar no mundo. A linguagem é densa e carregada de emoção, refletindo a profundidade dos conflitos familiares e a busca de Kafka por compreensão e aceitação.

Eu choramingava certa noite sem parar, pedindo água, com certeza não por sentir sede, mas provavelmente em parte para aborrecer, em parte para me distrair. depois de algumas severas ameaças não terem adiantado, tu me tiraste da cama, me levasse para a pawlatsche e me deixaste ali sozinho, por um bom momento, só de camisola de dormir, diante da porta trancada. Não quero dizer que isso foi errado, talvez na época não tivesse havido outro jeito de conseguir o sossego noturno, mas quero caracterizar através do exemplo teus recursos educativos e os efeitos que eles tiveram sobre mim (Kafka, 1994, p. 25).

Essa coisa viva, por sua vez, apresenta-nos Ana Luiza, uma botânica bem-sucedida que reconta a relação com a mãe, Matilde, após a morte desta. A obra é narrada em formato de

carta, o que impõe um tom de reminiscência que, ao reelaborar a vivência de Ana Luiza, permite-nos compreender a complexidade da relação como se estivéssemos em uma sessão de terapia juntamente com a autora da carta e protagonista.

Não tenho ideia de quantas vezes me escondi de você nos galhos das árvores daquele quintal. Admito que fui uma criança impossível, que desafiava com impertinência suas proibições, somente pelo gosto da rebeldia. Ouvi, certas vezes, você se justificar para o papai, com palavras do tipo: não vem não, Vicente. Essa menina é custosa demais, me dá trabalho demais e finge ser santa pra te agradar. Só couro no lombo resolve. Mas nem sempre eu merecia, você sabe disso. Eu apanhava por qualquer coisa, sem saber por que estava apanhando. Era como se você quisesse me punir por eu ter nascido (Maciel, 2024, p. 17).

Na carta à mãe, Ana nos conta detalhes que darão forma àquela mulher para além da sua figura materna, uma mulher marcada pela infelicidade, cujo rancor em relação à própria vida agia como um campo de energia negativa que afetava todos ao redor. Sua relação com a filha era marcada por cobranças, reprovações, comentários maldosos, desestímulos, inveja, quebra da autoestima e violências físicas.

A partir dessa longa carta, Maria Esther constrói a figura da mãe de Ana Luiza com todo o cuidado para não transformá-la numa algoz superficial, de explicação simplista para tantas maldades, nem tampouco ir para outro extremo, de tentar encontrar saídas “psicanalíticas” para aquele comportamento. Matilde era uma mulher de seu tempo, com toda a complexidade que isso envolve, se pensarmos em uma sociedade patriarcal como o Brasil, mas projetava em sua filha tudo de ruim que a vida lhe oferecia. Ela também tinha problemas mentais, o que a fez ser internada para tratamento em diferentes momentos da vida.

Ah, a mangueira! Você nem imagina como as mangas, verdes e maduras, foram importantes para minha vida, pois acho que você morreu sem ouvir de mim essa história. Aliás, tenho muito o que contar, agora que não está mais aqui. Talvez eu seja incompetente para relatar tudo o que tenho para dizer. Mesmo porque certas coisas são praticamente irreveláveis (Maciel, 2024, p. 19).

O que aproxima a obra de Maria Esther Maciel e a de Franz Kafka é a tentativa de um acerto de contas inconsciente entre pais e filhos, mediado pela escrita de uma carta que jamais será entregue ao destinatário. Em ambos os textos, a carta assume um caráter profundamente íntimo e reflexivo, funcionando como espaço para a elaboração de conflitos emocionais marcados por relações conturbadas com figuras parentais.

Tanto em *Essa coisa viva* como em *Carta ao pai*, a escrita epistolar revela tensões ligadas à pressão familiar, à expectativa de corresponder a modelos impostos e à constante busca por aprovação. A carta, nesse contexto, torna-se mais do que um meio de comunicação: ela é um gesto de exposição e tentativa de compreensão, uma forma de desabafo e de enfrentamento simbólico. Ainda que a reconciliação plena com a figura materna ou paterna nunca se concretize, a escrita surge como possibilidade de reorganização subjetiva, um

esforço de dar sentido à dor, à ausência e ao silêncio.

Além das semelhanças estruturais e temáticas entre as duas obras, é possível observar que tanto Kafka quanto Maciel utilizam a carta como um espaço de enfrentamento simbólico de figuras parentais cuja presença marcou profundamente a constituição subjetiva dos narradores. Nos dois casos, a escrita funciona como tentativa de ordenar experiências traumáticas, reorganizar o passado e devolver ao sujeito a possibilidade de elaborar aquilo que permaneceu irresoluto na relação familiar.

Em *Carta ao pai*, Kafka opera uma espécie de análise meticolosa do poder paterno, descrevendo com precisão os mecanismos de medo, controle e humilhação que moldaram sua infância. A carta é, ao mesmo tempo, denúncia e confissão, acusação e tentativa de compreensão. Kafka expõe a fragilidade do filho diante do pai autoritário, mas também reconhece, ainda que com ambivalência, a posição simbólica que esse pai ocupa em sua formação. Já em *Essa coisa viva*, Maciel constrói uma voz narrativa que revisita o vínculo com uma mãe cuja presença, longe de ser acolhedora, esteve marcada pela violência física e psicológica. Matilde, assim como o pai de Kafka, é uma figura que inspira temor e, simultaneamente, desejo de reconhecimento. É esse impasse afetivo que sustenta tanto o sofrimento da personagem quanto a sua necessidade de escrever.

Há, porém, uma diferença fundamental na forma como cada autor constrói o destinatário da carta. Kafka se dirige a um pai vivo, ainda que inatingível, cujo silêncio e autoridade continuam presentes enquanto o autor escreve. A carta, então, torna-se um apelo impossível, uma tentativa de diálogo que não se realiza. Já Ana Luiza escreve para uma mãe morta, cuja ausência física intensifica o gesto de escrita. A impossibilidade de resposta, no caso de Maciel, não é apenas simbólica; ela é definitiva. Por isso, sua carta assume uma dimensão memorialística mais marcada, em que cada lembrança, objeto e fotografia funciona como vestígio de uma relação que só pode ser reconfigurada pela linguagem.

Outro ponto de convergência relevante diz respeito à maneira como as cartas revelam o impacto da violência parental no desenvolvimento psíquico dos narradores. Em Kafka, a figura paterna aparece como sombra permanente, fonte de angústia e culpabilização. O autor reconhece que muito de sua insegurança, autocritica exacerbada e timidez advém das experiências de repressão vividas na infância. Em Maciel, Ana Luiza demonstra como a violência materna, física, verbal e emocional, deixou marcas profundas em sua identidade, influenciando desde sua relação com o próprio corpo até sua escolha profissional. Essa marca inconsciente se manifesta de forma particularmente intensa na relação da personagem com a natureza, com as plantas e com os objetos, elementos que, ao mesmo tempo, remetem à dor e oferecem um lugar de refúgio simbólico.

Enquanto Kafka representa a prisão no ressentimento e a busca incessante por uma explicação sempre adiada, elaborando literariamente essa tensão, Maciel constrói, na narrativa de Ana Luiza, outra forma de elaboração do trauma, marcada por um movimento poético de reconstrução da memória. A carta não apenas denuncia o passado, mas o ressignifica. Ao escrever, a protagonista reorganiza sua própria história, atribuindo sentidos

novos a experiências antes inomináveis. A linguagem, assim, torna-se espaço de reconstrução e não apenas de exposição da ferida. É nesse ponto que a poética da presença da ausência ganha força: a ausência da mãe, longe de aniquilar a narrativa, oferece o solo sobre o qual a filha reconstrói sua subjetividade.

A comparação entre as duas obras evidencia que o gênero epistolar funciona como uma linguagem privilegiada para articular memória, trauma e subjetividade. Tanto Kafka quanto Maciel utilizam a carta para dar forma ao que não pôde ser dito nos vínculos familiares, revelando que a escrita epistolar é, antes de tudo, um gesto de sobrevivência emocional. Ao transformar ausência em narrativa, silêncio em palavra e dor em forma literária, ambos os autores demonstram que a carta pode ser o único espaço possível para o acerto de contas com o passado, ainda que esse acerto nunca seja total.

A presença da ausência

Embora a mãe tenha partido, sua presença continua a atravessar a vida de Ana Luiza, sustentando uma dinâmica afetiva ambígua, marcada por violência e cuidado, repulsa e desejo de proximidade. Essa permanência póstuma reverbera de modo decisivo na carta escrita pela protagonista, que se torna um espaço de elaboração tardia das feridas deixadas por essa relação. A escrita epistolar funciona, assim, como um lugar no qual se inscrevem tanto as presenças que assombram quanto as ausências que doem: Matilde aparece ao mesmo tempo como figura demasiadamente próxima e como falta insuperável, já que sua morte não elimina o peso emocional que ela deixou. Na carta, o que não é dito com todas as letras se torna tão expressivo quanto o que é explicitado, revelando uma subjetividade que se reconstrói a partir de silêncios, lacunas, memórias truncadas e imagens residuais. É nesse jogo entre o que permanece e o que se perdeu que emerge a “presença da ausência”, elemento fundamental para compreender a poética que atravessa *Essa coisa viva* e a forma como Maria Esther Maciel ressignifica o gênero epistolar, convertendo-o em ferramenta de enfrentamento, rememoração e autoconhecimento.

O conceito de presença da ausência constitui um fenômeno amplamente discutido em diferentes áreas do conhecimento, especialmente nos estudos literários, na filosofia, na psicanálise e nas teorias da memória. Desde a antiguidade, a tensão entre o visível e o invisível vem alimentando debates centrais da História da Filosofia, configurando-se como uma problemática persistente e sempre revisitada. No âmbito fenomenológico, Merleau-Ponty (2014) oferece uma contribuição decisiva ao compreender o corpo como o principal veículo do ser-no-mundo, responsável por situar o sujeito temporal e espacialmente. Para o filósofo, o corpo não é apenas fonte dos sentidos, mas também a instância que conecta o homem ao mundo e que o insere no tecido do sensível. Como afirma ele: “Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas [...]; dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo a seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo [...] e o mundo é feito do estofo mesmo do corpo” (Merleau-Ponty, 2014, p. 14).

Assim, a presença da ausência pode ser compreendida a partir dessa relação entre corpo, percepção e mundo, em que o aparente vazio ou silêncio também participa da experiência sensível, constituindo-se como parte fundamental da construção do sentido.

Julia Kristeva, na obra “Sol negro” (1997), trabalha a melancolia como uma presença constante da perda. O sujeito melancólico habita a ausência como força estruturante do discurso. Para Kristeva, o “sol negro” da melancolia simboliza um estado em que a existência é obscurecida pela perda, como se a luz e a vitalidade permanecessem sempre inalcançáveis. Esse escurecimento interior remete, segundo a autora, a uma dor psíquica profunda que frequentemente se origina de uma perda primordial, muitas vezes associada à figura materna ou ao rompimento com alguém que representou um vínculo estruturante. No caso de Ana Luiza, a morte da mãe não apaga, mas intensifica essa sombra melancólica: Matilde permanece como presença afetiva e psíquica mesmo após sua ausência física, tornando-se um vazio que continua a irradiar força e a moldar o discurso da filha. Assim, a experiência de luto de Ana Luiza ecoa o movimento descrito por Kristeva, em que a perda da mãe produz não apenas sofrimento, mas uma espécie de vida emocional suspensa, marcada pela permanência do ausente.

Em vez de buscarmos sentido no desespero (seja ele evidente ou metafísico), confessemos que não há outro sentido senão o desespero. O menino rei fica irremediavelmente triste antes mesmo de proferir suas primeiras palavras: a separação para sempre — desesperadamente — de sua mãe o obriga a reencontrá-la, assim como os outros objetos de seu amor, primeiro em sua imaginação e depois em palavras. A semiologia, que se ocupa do grau zero do simbolismo, inevitavelmente questiona não apenas o estado do amor, mas também seu insípido corolário: a melancolia, confirmando, assim, de uma só vez, que se toda escrita é amorosa, toda imaginação é, aberta ou secretamente, melancólica (Kristeva, 1997, p. 11).

Na carta de Ana Luiza, essa ausência materna ganha contornos ainda mais intensos, pois a escrita funciona como um espaço onde a personagem principal da obra de Maciel tenta reorganizar aquilo que permaneceu irresoluto entre as duas. Cada lembrança evocada, cada silêncio insinuado e cada imagem que retorna atua como vestígio de uma presença que já não existe, mas que continua a atravessar sua subjetividade. A carta, portanto, torna-se o lugar em que o luto é reinscrito não como superação, mas como convivência com aquilo que falta, exatamente como propõe Kristeva ao analisar a melancolia como experiência de habitar o vazio deixado pelo outro. Assim, a ausência de Matilde não é apagada pela morte; ao contrário, transforma-se em força estruturante do discurso de Ana Luiza, que escreve para compreender, elaborar e dar forma a essa sombra persistente. A escrita epistolar, nesse sentido, não apenas dá voz à dor, mas também cria uma poética do ausente, onde a protagonista se reconstrói enquanto dialoga com aquilo que já não pode responder.

A construção epistolar de narrativas: algumas reflexões

Ana Luiza, uma botânica bem-sucedida, conta, em sua carta à mãe, sobre suas viagens pelo mundo, suas participações em congressos e a vida estável e confortável que conquistou. Concomitantemente, relembra os vínculos cortados com boa parte de seus familiares e as distâncias que precisou tomar a partir dos acontecimentos de sua infância, fazendo uma reflexão sobre a quebra de ciclos viciosos e de relações tóxicas ao longo de sua trajetória. Traz à tona, através da carta, o enorme sentimento de carinho e gratidão pela tia, chamada Zenobia, como mostra na passagem em que fala de uma briga entre a mãe e a tia.

Foi tia Zenobia, um dia, quem alertou o papai sobre o que chamou de as ruindades da Tilde com a Analu. Aí, ele passou a ficar atento, saindo de casa mais tarde nas segundas-feiras [...]. Anos depois, eu soube que tia Zenobia chegou a brigar com você diversas vezes por minha causa. Até ganhou uns tapas, ao tentar me proteger de sua fúria. Ela era a mãe que eu queria que você fosse (Maciel, 2024, p. 21-22).

Na teoria psicanalítica proposta por Freud (1900/2019), os processos psíquicos derivam da atividade cerebral e se manifestam tanto na esfera consciente quanto em camadas que escapam à percepção imediata. A consciência, para Freud, corresponde ao campo em que pensamentos e percepções estão acessíveis no momento presente, enquanto o inconsciente abriga conteúdos reprimidos, como desejos, lembranças e afetos que, por serem dolorosos ou inaceitáveis, permanecem fora da consciência, embora continuem a agir sobre o sujeito.

A dinâmica entre consciente, pré-consciente e inconsciente é fundamental para compreender o gesto epistolar de Ana Luiza em *Essa coisa viva*. A carta que escreve à mãe mobiliza justamente esses sentimentos que não puderam ser elaborados em vida: ressentimentos velados, afetos contraditórios, memórias fragmentadas e experiências traumáticas que retornam pela escrita. Assim, a narrativa evidencia como o inconsciente, mesmo inacessível diretamente, orienta emoções, escolhas e modos de dizer, fazendo da carta um espaço privilegiado de emergência e organização desses conteúdos recalcados. Para aprofundar tal dinâmica contraditória entre cuidado e agressão, a narradora evoca o quintal de sua infância, espaço que marcou tanto sua relação com as plantas quanto suas tentativas de escapar da mãe. O duplo sentido aparece no trecho:

Aliás, nunca me esqueci do quintal das plantas de nossa casa. Naquela época, ainda havia quintais que ocupavam quase um quarteirão. o nosso ia até a rua de trás, onde ficava a antiga rodoviária. Foi nesse quintal cheio de goiabeiras, jabuticabeiras, mangueiras, e até um pequeno canavial, que comecei a me interessar por árvores e ervas de todos os tipos [...]. Não tenho ideia de quantas vezes me escondi de você nos galhos das árvores daquele quintal [...]. Eu apanhava por qualquer coisa, sem saber por que estava apanhando. Era como se você quisesse me punir por eu ter nascido (Maciel, 2024, p. 16-17).

Freud (1900-2019) utilizou o conceito de inconsciente para explicar fenômenos como lapsos de linguagem, sonhos e atos falhos, que ele via como manifestações do que está reprimido. Na mesma obra, ele também introduziu a ideia de que o inconsciente é estruturado e organizado, e que a análise desse conteúdo pode ajudar a entender os conflitos psíquicos e promover a cura emocional. Para Freud, o inconsciente é uma parte vital da mente que abriga desejos e experiências reprimidas que, embora não estejam na consciência, exercem uma influência poderosa sobre o comportamento e a experiência humana.

Ao escrever *Carta ao pai*, Franz Kafka não tinha a intenção de publicar o texto. Tratava-se, antes, de um desabafo íntimo e sincero, em que o autor buscava elaborar os conflitos emocionais que permeavam sua relação com a figura paterna. A carta não segue uma estrutura rígida; ao contrário, organiza-se como um fluxo de pensamentos e sentimentos que Kafka tenta ordenar ao longo da escrita. Logo nas primeiras linhas, ele justifica sua escolha pelo gênero epistolar, afirmando que uma conversa direta seria impossível, devido à sua timidez e à postura autoritária do pai. Assim, a escrita da carta surge como única forma possível de expressão, funcionando como meio de autoanálise, enfrentamento e tentativa de reconciliação com a própria história.

Esse mesmo gesto de escrita como elaboração subjetiva pode ser observado na obra *Essa coisa viva*, de Maria Esther Maciel. Assim como Kafka, a personagem de Maciel utiliza a carta não apenas como meio de comunicação, mas como instrumento de construção de si. A escrita epistolar se torna um espaço de rememoração, crítica e confissão em que experiências pessoais são reconfiguradas literariamente. Tanto em Kafka quanto em Maciel, o destinatário da carta ocupa um lugar simbólico de autoridade – o pai, no primeiro caso, e a figura materna, no segundo –, e, em ambos os textos, a carta não chega efetivamente ao seu interlocutor, reforçando seu caráter unilateral e introspectivo.

No conjunto de lembranças mobilizadas pela narradora, pequenos gestos cotidianos, como o preparo de chás ou a escolha dos sapatos, reaparecem carregados de sentidos contraditórios. São práticas maternas que, sob a aparência de cuidado, inscrevem formas de controle e presença excessiva, deixando marcas que se projetam na constituição subjetiva da filha. Esse tensionamento entre zelo e imposição emerge de maneira evidente no seguinte trecho:

Chás e sapatos:

Você, quando eu era muito pequena, costumava me dar infusões de erva-cidreira para que eu sossegasse, dizendo que eu não parava quieta. Preparava um chá demasiadamente doce, pois você acha que açúcar também ajudava a acalmar. Talvez por isso eu tenha tanta resistência a coisas adocicadas [...] já viu que quase todas as minhas idiossincrasias advêm de seus excessos, exigências e restrições? Ao contrário do que aconteceu com Nancy, que tinha um rosto tão parecido com o seu, quase tudo o que aprendi com você foi como não fazer o que estavas a me convencer que era bom para mim (Maciel, 2024, p. 35-36).

Para compreender como a carta funciona como um espaço de elaboração subjetiva na obra, é importante recuperar Michel Foucault (2006). Para o autor, a escrita de si opera como uma prática pela qual o sujeito se oferece ao olhar do outro, constituindo-se nesse movimento. A carta torna o escritor “presente” ao destinatário, mesmo que ausente, porque o ato de escrever corresponde a um gesto de exposição: “mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (Foucault, 2016, p. 216). Assim, ao narrar a própria experiência, o sujeito fabrica uma imagem discursiva de si, produzida para ser lida e interpretada. É nesse sentido que Foucault afirma que, na escrita epistolar, “abrimo-nos ao olhar dos outros e instalamos o nosso correspondente no lugar do Deus interior” (Foucault, 2016, p. 248).

Essa abertura ao outro, possibilitada pela escrita epistolar, tende a criar uma zona de intimidade discursiva que favorece aquilo que Foucault denomina de “narrativa de si”: uma construção da subjetividade que emerge não apenas da introspecção, mas do diálogo, ainda que unilateral, com um outro instaurado simbolicamente pela carta. A narrativa da relação de si, como o autor define, é um exercício de autoanálise no qual o sujeito se observa, se interroga e se constitui através da escrita. Assim, a carta não apenas registra a experiência vivida, mas a reorganiza e a reinscreve em uma trama discursiva que dá forma ao sujeito diante de si mesmo e diante do outro.

A perspectiva foucaultiana dialoga, de maneira produtiva, com outras abordagens teóricas que ajudam a compreender a força estética e psíquica da carta literária. Roland Barthes (1984), ao discutir a imagem fotográfica e o gesto de rememorar, destaca que todo ato de registrar o passado, seja por palavras ou imagens, implica a tentativa de fixar aquilo que, por natureza, escapa: a experiência vivida. Assim como a fotografia para Barthes, a carta pode funcionar como um espaço onde a presença do outro é evocada pela ausência, produzindo um efeito de retorno simbólico que mobiliza afeto, dor e memória.

Do mesmo modo, Merleau-Ponty (2014) enfatiza que toda percepção é atravessada por uma zona de invisibilidade constitutiva, de modo que o que vemos é sempre permeado pelo que já não está presente. A carta, nesse sentido, constitui-se como espaço privilegiado de articulação entre o visível e o invisível, entre aquilo que se narra e aquilo que só pode ser pressentido na materialidade do texto.

No campo dos estudos do discurso, Mikhail Bakhtin (2011) contribui para ampliar ainda mais essa reflexão ao afirmar que toda enunciação se organiza em função do outro:

No mundo contemporâneo é impossível assumir uma verdade absoluta, e devemos nos contentar em citar ao invés de falar em nosso próprio nome; mas não acrescenta mais nenhuma condenação nem pesar a essa constatação: a ironia (é assim que ele chama agora esse modo de enunciação) é nossa sabedoria, e quem ousaria hoje proclamar verdades? Rejeitar a ironia é optar deliberadamente pela “tolice”, limitar-se a si mesmo, estreitar o horizonte (Bakhtin, 2011, p. 10).

Nesse sentido, a enunciação ocupa sempre o lugar estruturante de interlocutor real ou virtual. Assim, mesmo quando a carta não é enviada, caso de Kafka ou de Ana Luiza, ela mantém um diálogo vivo com esse outro constitutivo. O destinatário, mesmo ausente, orienta a escolha das palavras, o tom emocional, a estrutura argumentativa e a forma como o sujeito se expõe. A carta se torna, então, um gênero discursivo no qual o eu se forma na tensão entre presença e ausência do outro.

A carta literária opera simultaneamente como dispositivo de memória, espaço de subjetivação e gesto estético de presença da ausência. É por meio dela que o sujeito reconfigura sua história, reinscreve suas dores e produz uma imagem narrativa de si mesmo que dialoga com o outro, não necessariamente para alcançar a reconciliação, mas para transformar a ausência em forma, em linguagem e, finalmente, em elaboração.

No capítulo 11, Ana Luiza escreve com detalhes sobre nove fotografias encontradas em um álbum antigo, empoeirado e amarelado, entregue a ela após a morte da mãe. A descrição dessas imagens, embora precisa em aspectos visuais, é acompanhada por lembranças vagas, fragmentadas e frequentemente marcadas por ambivalência afetiva. Nesse processo, as fotografias funcionam como indícios materiais de um passado que insiste em retornar, ainda que esvaziado de significado pleno. O gesto de revisitar o álbum não é apenas um exercício de memória; é um movimento de reconstrução subjetiva que confronta a personagem com aquilo que restou – vestígios, sombras, poses congeladas – de uma relação materna marcada por violência, distância e afetos interrompidos.

No episódio da fotografia tirada na sua festa de quinze anos, a protagonista destaca a ausência emocional da mãe capturada no instante da imagem:

Álbum de retratos:

Retomo agora o fato que mencionei páginas atrás. Tirada na noite da minha festa de quinze anos, estou ao seu lado, beijando sua face esquerda. Você, distante, com os olhos voltados para o nada, não parece sentir minha presença. A sensação que tenho hoje é de que estava beijando não a minha mãe, mas a cópia dela em tamanho natural. Não há presença, nem afeto. Sua boca estava torta, talvez pelo meu toque firme em seu queixo [...] sua indiferença ao meu beijo me afeta, na medida em que eu esperava um pouco mais de sua consideração pela data em que nasci, quinze anos antes da festa (Maciel, 2024, p. 95-96).

O relato revela que, para além do registro visual, a fotografia guarda uma ausência simbólica – a mãe está ali, mas não está. Esse paradoxo reforça o conceito de presença da ausência que atravessa toda a carta. Cada foto representa não apenas um momento passado, mas também aquilo que não pôde ser vivido, dito ou reconhecido. Assim, as imagens funcionam como dispositivos de rememoração dolorosa, convocando a personagem a revisitá-lo não apenas o que ocorreu, mas sobretudo o que faltou.

Ao incorporar objetos do cotidiano, como as fotografias, Maria Esther Maciel cria uma narrativa que aproxima o leitor da experiência vivida por Ana Luiza, intensificando a dimensão

sensível da escrita epistolar. Elementos como plantas, livros, insetos, alimentos, roupas e lembranças materiais compõem um mosaico afetivo que atua como gatilho simbólico, ativando camadas profundas do inconsciente da narradora. Cada objeto emerge como signo carregado de memória, condensando emoções contraditórias e permitindo que o leitor accesse o processo de reconstrução psíquica da personagem.

Nesse sentido, as fotografias adquirem uma força particular: elas não apenas conferem verossimilhança à narrativa, mas também operam como “câmaras escuras” da subjetividade, onde a luz do passado ilumina e, por vezes, distorce as formas do presente. O álbum, ao reunir cenas congeladas de uma vida marcada por traumas e silêncios, torna-se um arquivo íntimo que permite à protagonista elaborar, ainda que tardiamente, suas dores, ressentimentos e carências afetivas. Ao revisitar essas imagens, Ana Luiza não busca recuperar o que foi perdido, mas compreender como a ausência materna moldou sua identidade e seu modo de estar no mundo. Dessa forma, a leitura das fotografias, articulada à escrita da carta, assume um caráter quase terapêutico, permitindo à personagem principal da obra, reorganizar simbolicamente as feridas deixadas pela mãe e, ao leitor, partilhar desse processo de elaboração emocional.

Considerações finais

Partindo da concepção de que a carta literária, enquanto gênero epistolar, ultrapassa a função utilitária da correspondência e se configura como um espaço de elaboração subjetiva, reflexão afetiva e tessitura narrativa quando usada na construção de obras literárias, a análise realizada evidenciou os modos como a obra *Essa coisa viva* atualiza e expande esse potencial. A carta escrita por Ana Luiza à mãe ausente não se reduz a um relato intimista; ao contrário, constitui um dispositivo capaz de organizar afetos contraditórios, tensionar camadas psíquicas e articular memórias fragmentadas que atravessam a trajetória da protagonista. Assim, o romance demonstra que a escrita epistolar, ao acolher a presença da ausência, torna-se um meio privilegiado de reelaboração do trauma e de reconstrução estética da experiência vivida. Na obra *Essa coisa viva*, Maria Esther Maciel mobiliza com precisão esse potencial expressivo, transformando a escrita de Ana Luiza não apenas em um relato intimista dirigido à mãe ausente, mas em um dispositivo capaz de organizar afetos contraditórios, tensões psíquicas e lacunas históricas que atravessam sua existência.

Ao explorar a relação entre mãe e filha por meio de uma carta nunca enviada, a autora reinscreve o epistolar como espaço de presença da ausência, conceito fundamental para compreender o movimento narrativo do romance. A ausência de Matilde, longe de representar silêncio ou vazio, reaparece como força estruturante do discurso, orientando a memória, as escolhas e os gestos tardios de Ana Luiza. Nesse sentido, a carta se torna um lugar de confronto com aquilo que não pôde ser dito em vida, uma tentativa de elaborar traumas e contradições que persistem mesmo após a morte da destinatária. A escrita, assim,

realiza o que Merleau-Ponty (2014) descreve como experiência sensível do visível e do invisível, fazendo emergir aquilo que se oculta, mas que, paradoxalmente, constitui o sujeito.

A presença da ausência, considerada a partir da perspectiva fenomenológica e das contribuições da psicanálise, especialmente no que se refere ao inconsciente freudiano e à melancolia discutida por Julia Kristeva, demonstra que a carta é mais do que narrativa retrospectiva: ela é gesto terapêutico, forma de reorganização psíquica e modo de reinscrição de si no mundo. Como ocorre também em *Carta ao pai*, de Franz Kafka, a escrita epistolar funciona como instrumento de autoconhecimento e de enfrentamento simbólico de relações familiares marcadas por conflito, silêncio e expectativas autoritárias. Em ambos os casos, o destinatário se torna figura simbólica, e não interlocutor real, acentuando o caráter unilateral e confessional da carta e reforçando seu papel catártico. Em *Essa coisa viva*, a carta de Ana Luiza recupera objetos, fotografias, plantas, espaços e lembranças fragmentadas que atuam como disparadores da memória e revelam a complexidade das experiências vividas. Esses elementos, ao mesmo tempo concretos e simbólicos, permitem observar como o cotidiano se converte em narrativa e como o trauma se materializa em detalhes que carregam uma densidade afetiva e histórica singular.

Dessa forma, concluímos que a obra de Maria Esther Maciel reafirma a potência do gênero epistolar como recurso literário capaz de articular subjetividade, memória e reflexão crítica. A carta literária, enquanto forma estética, preserva uma dimensão íntima que a aproxima da confissão, mas também carrega uma força narrativa que amplia a compreensão das relações humanas e dos processos de subjetivação. Em *Essa coisa viva*, a carta não apenas narra a experiência, mas a ressignifica; não apenas recorda, mas reorganiza; não apenas expõe o passado, mas reinscreve sua presença, mesmo quando esta se manifesta, sobretudo, pela ausência.

Em síntese, a carta literária, na obra de Maria Esther Maciel, é mais do que um recurso formal: ela se converte em estratégia narrativa, espaço terapêutico e dispositivo poético. Ao entrelaçar elementos do cotidiano com uma linguagem sensível e elaborada, Maciel oferece ao leitor não apenas uma história, mas uma experiência de reconhecimento e envolvimento com os dilemas e as emoções humanas. Assim, o estudo da carta literária na obra de Maciel revela que o gênero epistolar continua sendo um campo fértil para a literatura contemporânea, oferecendo possibilidades expressivas que articulam vida, memória, inconsciente e linguagem em uma tessitura estética profundamente humana.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos V: ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016. p. 207-222.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Porto Alegre: L&PM, 1994.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro*: depressão e melancolia. Tradução de Ana Maria Barahona. Madrid: Taurus, 1997.
- MACIEL, Maria Esther. *Essa coisa viva*. São Paulo: Todavia, 2024.
- MACIEL, Maria Esther. *O livro de Zenóbia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- MACIEL, Maria Esther. *O livro dos nomes*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em: 16/11/2025.
Aceito em: 05/12/2025.