



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

NOAH DE AGUIAR PINHO

DO ZEITGEIST À NARRATIVA: A REPRESENTAÇÃO DO *GHOSTING* EM *COPO VAZIO*, DE NATALIA TIMERMAN

Campo Grande/MS
2025

NOAH DE AGUIAR PINHO

Do *zeitgeist* à narrativa:
a representação do *ghosting* em *Copo Vazio*, de Natalia Timerman

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos literários

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Altamir Botoso

Campo Grande/MS
2025

P723z Pinho, Noah de Aguiar

Do zeitgeist à narrativa: a representação do ghosting em Copo Vazio, de Natalia Timerman / Noah de Aguiar Pinho. – Campo Grande, MS: UEMS, 2025.
71 f.

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2025.

Orientador: Prof. Dr. Altamir Botoso

1. Literatura e sociedade. 2. Análise literária. 3. Copo vazio (obra literária). 4. Estética literária I. Botoso, Altamir II. Título

CDD 23. ed. - 809.93353

NOAH DE AGUIAR PINHO

Do *zeitgeist* à narrativa:

a representação do *ghosting* em *Copo Vazio*, de Natalia Timerman

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos literários

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Altamir Botoso (Presidente)
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dra. Denise Dias
Instituto Federal Goiano/IF GOIANO

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Andre Rezende Benatti - Suplente
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Profa. Dra. Betania Vasconcelos da Cruz (Suplente)
Universidade Federal de Mato Grosso/UFMT

Campo Grande/MS, 14 de fevereiro de 2025.

A quem duvida.

AGRADECIMENTOS

Início esta seção de agradecimentos com a dedicatória à minha esposa, Laís Tavares Rino. O percurso do meu mestrado teve início simultaneamente ao nosso casamento, e desde então, crescer – intelectual e humanamente – tornou-se um exercício partilhado sob o olhar atento do amor. Os desafios não foram poucos, e entre eles, precisei abandonar o que já não servia, mesmo quando esse abandono exigia desconforto. Aprendi que certas formas de seguir em frente passam pelo desgaste, pela ruptura, pelo necessário desapego. Obrigado por estar ao meu lado quando tudo parecia ruir. Hoje, sabemos: eu estava em processo de transformação, cutucando minha humanidade.

Também gostaria de agradecer à minha amiga Tatiane Fernandes, a Tati, por ser minha companheira fiel ao longo desta jornada de “eu(s)”.

Agradeço ao meu pai, que faleceu em 2017, e cuja presença apenas agora começa a brotar e se misturar em mim.

Expresso também minha gratidão ao meu orientador, Prof. Dr. Altamir Botoso, por sua presença generosa e acolhedora em um processo que demanda um profundo despojamento pessoal. Sua orientação foi uma casa para mim. Reitero minhas palavras: obrigado por me ajudar a semear conhecimento em solo fértil.

A todos os meus professores, que permanecem em minha memória, hoje e sempre, meu mais sincero agradecimento.

“A tarefa atual da arte é introduzir o caos na ordem.”
Adorno

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Timerman	12
Figura 2 – <i>Desterros</i>	13
Figura 3 – <i>Rachaduras</i>	15
Figura 4 – <i>Copo Vazio</i>	17
Figura 5 – <i>Os Óculos do Lucas</i>	19
Figura 6 – <i>As Pequenas Chances</i>	20

PINHO, N.A. *Do zeitgeist à narrativa: a representação do ghosting em Copo Vazio*, de Natalia Timerman. 2025. 71 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2025.

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo estabelecer uma relação entre literatura, sociedade e psicanálise na obra *Copo Vazio*, de Natalia Timerman (2021). A partir da perspectiva da literatura e sociedade, busca-se investigar como os fenômenos sociais do *ghosting* e da positividade são interiorizados de maneira autônoma na narrativa. No âmbito da psicanálise, examina-se de que forma essa interiorização impacta a microestrutura da obra e sua estilística. Dessa forma, a análise possibilita a identificação de uma das múltiplas configurações da estética literária contemporânea, com ênfase em temas como o *zeitgeist* e seu subfenômeno, o *ghosting*. Além disso, a dissertação oferece uma perspectiva crítica sobre a construção estética e a recepção literária. O embasamento teórico apoia-se em estudos críticos de Candido (2006), Adorno (1985, 2020), Althusser (2023), Han (2021), Lacroix (2006), Freud (2006, 2010, 2016a, 2016b), Bachelard (2000), entre outros.

Palavras-chave: *Ghosting*; *Zeitgeist*; Literatura e sociedade; *Copo Vazio*; Natalia Timerman; Literatura brasileira contemporânea.

PINHO, N. A. *From zeitgeist to narrative: the representation of ghosting in Copo Vazio*, de Natalia Timerman. 2025. 71 s. Dissertation – Master in Letters and Arts - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2025.

ABSTRACT

This dissertation aims to establish a relation between literature, society, and psychoanalysis in the work *Copo Vazio* by Natalia Timerman (2021). From the perspective of literature and society, the study seeks to investigate how social phenomena such as ghosting and positivity are autonomously internalized within the narrative. Within the scope of psychoanalysis, it examines how this internalization impacts the microstructure of the work and its stylistic features. In this way, the analysis enables the identification of one of the multiple configurations of contemporary literary aesthetics, with a focus on themes such as the zeitgeist and its subphenomenon, ghosting. Additionally, the dissertation offers a critical perspective on aesthetic construction and literary reception. The theoretical foundation is supported by critical studies from Candido (2006), Adorno (1985, 2020), Althusser (2023), Han (2021), Lacroix (2006), Freud (2006, 2010, 2016a, 2016b), Bachelard (2000), among others.

Keywords: Ghosting; *Zeitgeist*; Literature and society; *Copo Vazio*; Natalia Timerman; Contemporary Brazilian Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. APROXIMAÇÃO A NATALIA TIMERMAN: SUA VIDA E SEUS ESCRITOS.....	12
2. LITERATURA E SOCIEDADE: O <i>GHOSTING</i> COMO DADO SOCIAL.....	22
2.1 O <i>ghosting</i> como traço do <i>zeitgeist</i>	23
3. O <i>GHOSTING</i> E A ESTÉTICA LITERÁRIA.....	29
3.1 Memória, devaneio e identidade.....	50
3.2 <i>Copo Vazio</i> e suas psicopatologias.....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS	67

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como objetivo associar a literatura e a sociedade, não apenas pela identificação de dados sociais em *Copo Vazio*, de Natalia Timerman, mas também pela forma como esses dados são integrados na construção dessa obra literária, afetando a estilística, a trama e sua microestrutura, promovendo entre as áreas uma "efetiva interpenetração" (Candido, 2006, p. 9). Dessa maneira, esta pesquisa visa analisar como as conexões sociais influenciam o processo literário, no qual a forma desempenha um papel de mediador constante entre o imaginário e o mundo exterior. Para isso, será utilizado o recurso analítico e interpretativo para uma maior compreensão da narrativa e de seus métodos. Ademais, almeja-se revisar a literatura científica previamente publicada tendo em vista estimular a reavaliação de temas e promover intercâmbios entre o que já foi abordado e o que ainda poderá ser explorado.

Antes de estabelecer a relação entre literatura e sociedade e suas confluências, essa dissertação se propõe a um exame minucioso dos traços da sociedade neoliberal contemporânea, com o propósito de compreender como eles são internalizados na obra. O objetivo é elucidar tanto o conteúdo e a forma quanto as motivações intrínsecas e simbólicas em *Copo Vazio*. Especial atenção será dada à "positividade" do eu no domínio social contemporâneo, que se reflete em uma estrutura narrativa similarmente simétrica e fechada. Essa análise possibilitará a compreensão de como os dispositivos culturais fundamentados na infraestrutura moldam e influenciam a perspectiva da mimese e da criação *poietica*.

Deste modo, as considerações de Candido (2006, p. 177, grifos do autor) serão particularmente acentuadas, sobretudo quando ele assevera que "[...] a função histórica ou social de uma obra depende da sua estrutura literária. E que esta repousa sobre a organização formal de certas *representações mentais*".

Assim, essas representações mentais, profundamente influenciadas pelo espírito do tempo – o *zeitgeist* – e sustentadas pela superestrutura capitalista, manifestam-se na planificação emocional, no culto às emoções e na adoção de um comportamento *sensation-seeker*¹. Esses fenômenos, por conseguinte, configuram o conceito de *ghosting*, que se revela não apenas no espaço social, mas também na obra *Copo Vazio*, onde os valores sociais são interiorizados, se relacionando intimamente com o conteúdo literário, enquanto as modalidades de comunicação – hoje ancoradas pela internet e pelo pensamento rápido, obsessivo e de efeitos mercadológicos – influenciam a forma da obra literária (Candido, 2006).

¹ Buscador de sensações.

Essas insolvências também são tratadas como psíquicas, suscitando mecanismos em nome do Eu Ideal que se relacionam com a materialidade narrativa, manipulando memórias, disposição de capítulos, trama e construção dos personagens. Isso pode ser verificado numa espécie de geometria implícita, elevando a relação entre literatura e sociedade, em seu aspecto macro, para uma relação entre literatura e psicanálise, a partir da visada micro.

Para alcançar os objetos propostos acima, a dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro, “Aproximação a Natalia Timerman: sua vida e seus escritos”, traz uma minibiografia de Timerman, abrangendo sua formação acadêmica em Medicina e Letras, e sua carreira literária com a publicação de seus cinco livros, incluindo *Copo Vazio*, que abordam temas como opressão, liberdade, vulnerabilidade, maternidade e desejos. Também são destacados alguns reconhecimentos recebidos, como a indicação ao prêmio Jabuti, além de sua constante contribuição para o discurso público.

No segundo capítulo, “Literatura e sociedade: o *ghosting* como dado social”, são mencionados críticos como Candido (2006), para compreender as dinâmicas entre produção literária e estruturas sociais, bem como as contribuições de Schwarz (2012) a esse respeito. Além disso, apontam-se também as reflexões sobre o *zeitgeist* contemporâneo em suas diversas facetas, incluindo o *ghosting*, explorando estudiosos como Lacroix (2006) e Han (2021), a partir de traços identificatórios do exterior interiorizados como forma e conteúdo na obra.

“O *ghosting* e a estética literária”, capítulo terceiro, compõe a análise literária de *Copo Vazio*, evidenciando os personagens, o tipo de narrador, capítulos, o enredo, a estrutura e temas sociais e psicológicos que criam uma representação única do *ghosting* e da psique da protagonista. Além disso, o capítulo também explora a questão da memória, do devaneio, da casa e da psicanálise, com base nos seguintes teóricos: Bachelard (2008), Derrida (2001), Martin e Deutscher (1966), Lacan (1985; 1998; 2007) e Freud (2006, 2010, 2016a, 2016b).

Por meio desses capítulos, almeja-se não apenas um exame minucioso e aprofundado do *corpus*, mas também uma compreensão mais abrangente da inter-relação entre literatura, sociedade e psicanálise. Ao integrar elementos sociais, filosóficos e psicológicos, propõe-se ultrapassar os limites da exegese textual básica, explorando as intrincadas profundezas narrativas e suas complexas implicações. Além disso, espera-se que esta dissertação revele novas perspectivas sobre a obra de Timerman e a complexidade da experiência humana nela representada.

1. APROXIMAÇÃO A NATALIA TIMERMAN: SUA VIDA E SEUS ESCRITOS

Natália Joelsas Timerman é uma médica psiquiatra, psicoterapeuta, pesquisadora e escritora brasileira. Nascida em 10 de fevereiro de 1981, na cidade de São Paulo, graduou-se em medicina em 2005 pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), onde também completou sua Residência Médica em Psiquiatria. Antes mesmo de se tornar médica, iniciou o curso de Letras pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), que interrompeu para se dedicar integralmente à medicina.

Figura 1 – Timerman



Fonte: Renato Parada, [s.d.]².

Em 2014, Timerman aprofundou seu conhecimento em Psiquiatria com a obtenção do título de mestre em Psicologia Clínica pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP). Sua dissertação, intitulada *A liberdade segundo sua privação: (im)possibilidades do homem num hospital penitenciário*, foi realizada sob a orientação do Prof. Dr. Andrés Eduardo Aguirre Antúnez.

² PARADA, R. Natalia Timerman. [Imagens na Internet]. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Noticia/CONTO-Natalia-Timerman>. Acesso em: 22 jan. 2025.

Na pesquisa, acessível pelo diretório de teses da Universidade de São Paulo (USP), a autora analisou as vivências de privação de liberdade de pacientes detentos em um hospital penitenciário, investigando a relação entre liberdade, hospital e prisão. Timerman estudou as diversas formas do que significa estar preso, fundamentando-se, na discussão teórica, nas obras de Hannah Arendt. A análise foi realizada a partir de quatro pacientes detentos.

Escrita em primeira pessoa, Timerman esforçou-se para realizar uma pesquisa humanizada, relacionando-se diretamente com os casos estudados, mesmo que, inicialmente, tenha enfrentado grandes desafios e medos, pois nunca havia tido contato com o trabalho penitenciário. Contudo, ao longo de sua pesquisa, ela passou a ter uma outra visão a respeito do encarceramento e dos seres com os quais se deparou, ao desfazer seus próprios preconceitos, concluindo que “[...] não era com a prisão que eu me encantava, mas com o fato de encontrar pessoas onde nunca soube que as houvesse” (Timerman, 2014, p. 2).

Posteriormente, em 2017, a autora publicou seu primeiro livro, *Desterros*, pela editora Elefante. A obra foi influenciada por sua experiência de trabalho no Centro Hospitalar do Sistema Penitenciário (CHSP) e é um desdobramento de seu mestrado em Psicologia Clínica. No livro, Timerman destaca a maneira estereotipada com que detentos e funcionários se comunicam entre si enquanto tentam criar uma sensação de individualidade e pertencimento entre as grades. Além disso, a narrativa descreve como as mães que acabaram de ter filhos vivenciam e sofrem a maternidade no cárcere.

Figura 2 – *Desterros*



Fonte: Elefante³.

Desterros narra a vida de Donamingo, uma mulher negra e estrangeira presa por tráfico de drogas que teve seu filho na prisão. Escrito a partir das experiências de Timerman no CHSP, o livro apresenta um conjunto de narrativas sobre a prisão no Brasil, interligadas pela história da protagonista, que perpassa toda a obra. Segundo relato da própria autora, ela conheceu Donamingo ao atendê-la como psiquiatra no hospital penitenciário onde trabalhava, e que ela foi um dos quatro principais sujeitos da pesquisa de mestrado de Timerman e a única mulher entre eles. Assim, a obra misturaria ficção e realidade, tendo a realidade como anteparo (Zeni; Timerman, 2017).

Nessa nova relação entre ficção e realidade, Timerman relata que enfrentou dilemas ao “[...] escrever literariamente sobre uma vida real” (Zeni; Timerman, 2017, p. 312). Segundo ela, o risco de fragmentar a realidade e, conseqüentemente, o literário, estava sempre presente. Após a publicação do livro, quando reencontrou Donamingo, essa preocupação se tornou ainda mais evidente, pois percebeu que a realidade da pessoa Donamingo diferia da personagem, revelando as nuances complexas na associação entre literatura e sociedade:

Timerman descobriu, por exemplo, que Donamingo não sabia ler (e por isso ela, que havia sido solta, quase foi presa de novo, simplesmente por não ter

³ *Desterros*. Editora Elefante [Imagens na Internet]. Disponível em: <https://editoraelefante.com.br/produto/desterros-historias-de-um-hospital-prisao/>. Acesso em: 22 jan. 2025.

entendido que precisava ir de tempos em tempos assinar um papel). A Donamingo do livro sabia ler. Timerman percebeu, então, que através da escrita de outra pessoa aquela mulher se fazia personagem de sua própria vida. (Zeni; Timerman, 2017, p. 312).

Na independência da pessoa Donamingo, Timerman percebeu que, ao escrever, não há um compromisso estrito com o real. Ao invés disso, há um comprometimento mais profundo com o processo intrínseco de percepção da personagem em seu interior, uma espécie de digestão subjetiva. Esse processo permitiu que ela se compreendesse melhor como escritora. Donamingo, então, deixa de ser simplesmente o outro e assume um papel autônomo do “eu”, uma entidade literária que emerge das supostas oposições e tensões entre a realidade e a ficção.

Ainda em 2017, concomitantemente à publicação de *Desterros* e instigada pelo processo da escrita, Timerman realizou uma especialização em Formação de Escritores pelo Instituto Superior de Educação Vera Cruz (ISE). Durante esse curso, ela concebeu as primeiras ideias para *Copo Vazio*. À época, a obra ainda não possuía o título tão conhecido, e a trama também estava em um estágio inicial, sendo inicialmente intitulada como "Eu não gosto do cheiro dele".

Posteriormente, em 2019, Timerman publica *Rachaduras* pela editora Quelônio, uma coletânea de 22 contos que exploram os dilemas do desejo em uma sociedade marcada por insatisfações, medos inconscientes, impasses sociais e pela agitação dos acasos cotidianos, mostrando uma dinâmica de relação mais madura entre literatura e sociedade. Nesta obra, dividida em três partes distintas, ela reuniu contos antigos com outros escritos durante sua formação como escritora no Instituto Vera Cruz.

Figura 3 – *Rachaduras*



Fonte: Quêlônio⁴.

A primeira parte de *Rachaduras*, intitulada "Felizes para Sempre", apresenta histórias sobre casamentos e filhos e a busca pelo prazer incerto da vida diária; enquanto a segunda, "Príncipes e Princesas", foca em personagens à procura do amor romântico consignado no imaginário, tentando satisfazer suas ilusões de paixão e interesse pelo outro, acabando por se desencontrar ou se desinteressar mutuamente; e a última parte, "Outros Planos", oferece um vislumbre das experiências urbanas, destacando as tensões sociais, as desigualdades e as disparidades que caracterizam a vida na cidade.

Entrelaçando aspectos sociais, clínicos e pessoais, *Rachaduras* destacou-se em 2020 ao ser finalista do 62º Prêmio Jabuti, levando Timerman a despertar o interesse da crítica literária e do público leitor. Esse reconhecimento atraiu a atenção do escritor João Anzanello Carrascoza (1962-), que, na orelha do livro, salientou: “Eis uma coletânea de contos para quebrar a monotonia das letras nacionais”.

Interessada no tensionamento entre autobiografia e ficção, Timerman inicia, em 2019, seu doutorado em Letras na linha de Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP), sob a orientação do Prof. Dr. Adriano Schwartz. Em sua pesquisa, ela realizou hodiernamente uma extensa análise comparativa entre obras dos escritores Elena Ferrante e Karl Ove Knausgård, buscando averiguar como as "escritas de si" se relacionam com

⁴ *Rachaduras*. Editora Quêlônio [Imagens na Internet]. Disponível em: <https://www.quelonio.com.br/product-page/rachaduras-natalia-timerman>. Acesso em: 22 jan. 2025.

a crise do sujeito e a crise narrativa. Para isso, baseia-se nos romances *A Amiga Genial*, de Elena Ferrante, e *Minha Luta*, de Karl Ove Knausgård.

Em 2021, Timerman publica *Copo Vazio* pela Editora Todavia e começa a trabalhar como colunista para o UOL. A obra rapidamente se torna um dos livros mais vendidos do ano e é considerado pela revista *Quatro Cinco Um* como um dos melhores de 2021.

Figura 4 – Copo Vazio



Fonte: Todavia⁵.

Durante a composição da obra, Timerman tece um comentário a respeito da construção da sua protagonista, afirmando que a

[...] experiência como psiquiatra e psicoterapeuta contribuiu para a construção dessa personagem [...], a escuta clínica permite estar diante da fragilidade e da vulnerabilidade de muitas pessoas, e isso concede a formulação de hipóteses, ou mesmo conhecimentos, a partir dos quais podemos saltar para entender outras coisas. Algumas recorrências, por exemplo, nos fazem perceber que determinados tipos de sofrimento não são apenas individuais. (*apud* Secches, 2021, n. p.).

⁵ *Copo Vazio*. Editora Todavia [Imagens na Internet]. Disponível em: <https://todavialivros.com.br/livros/copo-vazio>. Acesso em: 22 jan. 2025.

Publicado em 2021 pela editora brasileira Todavia, a obra, que conta com 140 páginas, narra o caso de *ghosting*⁶ amoroso experimentado pela protagonista em uma relação de três meses com Pedro, proporcionando reflexões sobre a era contemporânea e digital, abordando temas como solidão e abandono.

A narrativa, escrita em terceira pessoa, centra-se em Mirela, uma arquiteta bem-sucedida e independente, que conhece Pedro, um estudante de doutorado em Ciência Política, através de um aplicativo de relacionamento na cidade de São Paulo sob a influência de sua irmã, Marieta. Assim, logo que se conhecem, estabelecem um vínculo e começam a fazer planos juntos, os quais são interrompidos pelo desaparecimento de Pedro, deixando Mirela em um estado de desespero e confusão.

Assim, a obra explora a vulnerabilidade de Mirela de forma crua e desinibida, ressaltando que o sofrimento da protagonista não advém apenas da perda de Pedro, mas da frustração em relação à expectativa idealizada que se desfaz. A narrativa fragmentada convida a visita em diferentes espaços pelos quais Mirela transita, desde o ponto de vista da memória até o seu limbo psíquico, oscilando entre a idealização, sofrimento e realidade.

O fenômeno do *ghosting*, além de sua manifestação na esfera do relacionamento, reverbera por toda a narrativa, influenciando a estrutura da obra, como evidenciado pelos capítulos não-lineares, que seguem um movimento circular. Ademais, a comunicação é impactada, com o uso do discurso indireto livre, o que revela os tormentos psicológicos enfrentados pela protagonista ao longo de uma década. Essa abordagem também ilustra uma vertiginosa compulsão à repetição e a fragmentos emocionais moldados por traços sociais, particularmente abordados pelo conceito de desvanecimento.

Dessa forma, a obra se relaciona com a complexidade dos relacionamentos na era digital, onde a idealização e a realidade muitas vezes se confundem, criando um campo fértil para ilusões. Através da experiência de Mirela, a narrativa questiona a autenticidade das conexões formadas em um mundo cada vez mais virtual, com frequente dor causada pela ausência repentina de alguém que parecia estar presente, e que nunca esteve. Segundo Timerman (Silva, 2022), *Copo Vazio* aborda deliberadamente essa interconectividade da internet, do social e da exaustão decorrente da necessidade constante de responder a mensagens, confundindo a comunicação amorosa com a comunicação da tarefa cotidiana.

⁶“O termo *ghosting*, que vem da palavra *ghost* (fantasma, em inglês), se popularizou por definir o desaparecimento repentino das pessoas do outro lado da tela. Acontece de uma forma inesperada, quando a conversa está fluindo e o outro some sem dar explicações.” (Souza, 2023, n. p.).

Além disso, a escrita de *Copo Vazio* foi instigada pela própria experiência da autora com o *ghosting*. Ela relata que a narrativa foi motivada por uma "semente autobiográfica que gerou uma árvore ficcional" (Makowski, 2021). Timerman também recorreu a experiências clínicas, onde sentimentos de abandono repentino eram frequentemente relatados, configurando-se como um *locus* comum.

Para além da esfera clínica, a autora evidencia que sua escrita possui uma dimensão social. A protagonista, Mirela, originalmente designada como "Ela", aborda questões de abandono no contexto feminino, personificando uma voz coletiva intencional, muito embora seja reconhecida também a singularidade de sua própria experiência e escrita por meio da integralidade do escritor na criação literária.

Percebe-se, portanto, que além de *Desterros* e *Rachaduras*, *Copo Vazio* também guarda, embora de maneira distinta e com independência literária, uma conexão com o mundo exterior. Esse vínculo é ampliado pela experiência própria de Timerman como psiquiatra e psicoterapeuta, influenciando sua escrita em novas maneiras estéticas.

Em 2022, em colaboração com a psicanalista Bel Tait, Timerman publica *Os Óculos de Lucas*, um livro infantil pela Editora Brinque-Book, selo infantil da editora Companhia das Letras. Com 32 páginas e ilustrações de Veridiana Scarpelli, a narrativa gira em torno de um par de óculos que ampliam tanto a realidade quanto o mundo dos sonhos, transformando a vida monótona do personagem Lucas — inspirado em um sonho do filho de Tait.

Figura 5 – *Os Óculos do Lucas*

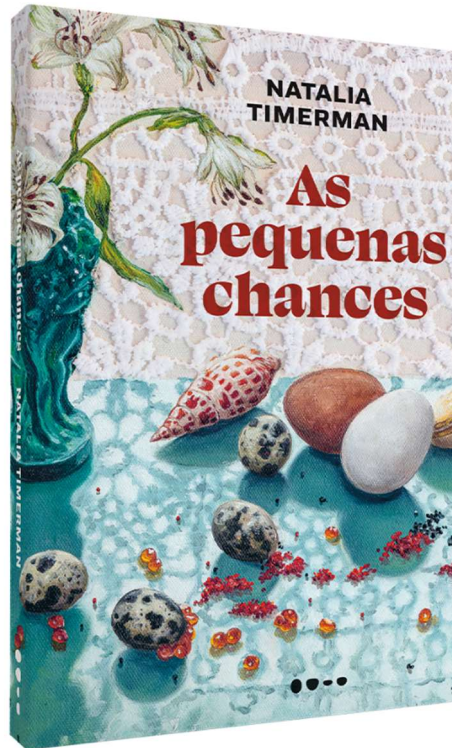


Fonte: Brinque-Book⁷.

Finalmente, em 2023, Timerman publica *As Pequenas Chances* pela Editora Todavia, sendo sua obra mais recente. Escrito em primeira pessoa, o livro é permeado por um caráter autobiográfico intenso, especialmente ao abordar os eventos marcantes como a morte de seu pai, Arthur, devido a um linfoma, e o nascimento de seu filho. Timerman entrelaça o luto à narrativa, explorando profundas referências à memória paterna e aos laços com o judaísmo, unindo dilemas que surgem como uma imersão na cultura e história de seus antepassados.

Figura 6 – *As Pequenas Chances*

⁷ *Os Óculos do Lucas*. Brinque-Book [Imagens na Internet]. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9786556540207/os-oculos-do-lucas>. Acesso em: 22 jan. 2025.



Fonte: Todavia⁸.

No âmago dessa relação entre suas obras, emerge a percepção de que, ao iniciar seus estudos em Psicologia Clínica para investigar as complexidades da liberdade e da prisão, Timerman não apenas examinou os aspectos objetivos, mas também os subjetivos envolvidos na prática da escrita. Do social ao psíquico, do psíquico à memória e da memória à subjetividade, sua pesquisa pessoal a conduziu ao auto-reconhecimento como escritora, assimilando os dados externos enquanto entendia a intrincada interação entre realidade e ficção presente em suas obras.

Nessa compreensão ampliada, além de abordar os temas da liberdade e da prisão, Timerman também se debruçou sobre as ilusões da paixão e os conflitos associados ao espaço urbano, temas que são particularmente evidentes em *Rachaduras* – que além de tratar da exterioridade assimilada, representou um encontro de natureza pessoal. Essa confluência de experiências parece ter influenciado *Copo Vazio*, no qual se pode discernir uma síntese dos valores manifestados em suas publicações anteriores. Na referida obra, a protagonista enfrenta o dilema intrínseco entre liberdade e prisão, ancorando-se nas ilusões de sua paixão enquanto se vê influenciada pelo ritmo frenético do ambiente urbano.

⁸ *As pequenas chances*. Todavia [Imagens na Internet]. Disponível em: <https://todavialivros.com.br/livros/as-pequenas-chances>. Acesso em: 22 jan. 2025.

Essa inter-relação suscitou meu interesse em selecionar *Copo Vazio* como o *corpus* desta dissertação, já que o livro não revela certa correspondência entre aspectos sociais comuns em uma obra, refletindo o *zeitgeist* contemporâneo. A disposição para compreender a produção literária através desses traços híbridos de existência social, psíquica e individual revelou-se particularmente instigante.

Ademais, observa-se uma carência de estudos publicados sobre a autora até o ano de 2025. Sendo assim, esta pesquisa constitui a primeira dissertação dedicada a uma de suas obras, embora já tenham sido publicados outros textos, como artigos e resenhas. Entre esses, destacam-se: “Já te disse adeus, e agora, como te esqueço?”, de Rafael Francisco Braz (2024); “A maternidade e o feminino em ‘Nossa casa’”, de Rita Gabrielli e Priscila Campello (2024); e as resenhas “O ghosting como atualização do desamparo”, de Sybele Macedo (2023); e “Natalia Timerman. As pequenas chances”, de Tatiana Prevedello (2024).

Em sintonia com a escassez de estudos e com o desejo de aprofundar a compreensão da obra da autora, além do interesse em investigar a produção literária atual, *Copo Vazio* revela as dinâmicas do presente ao explorar as relações virtuais mediadas pela tecnologia e a era da velocidade, oscilando entre proximidade e distanciamento através do poético. Essa abordagem, que se alinha às questões centrais da pesquisa, tem se mostrado um estímulo relevante para minha investigação sobre a estética literária contemporânea, impulsionada pela análise das diversas facetas da indústria cultural, conforme orientada pela Teoria Crítica.

2. LITERATURA E SOCIEDADE: O *GHOSTING* COMO DADO SOCIAL

A interseção entre literatura e sociedade tem sido objeto de investigação meticulosa ao longo dos séculos, com destaque para a abordagem proeminente dos teóricos marxistas, cujas contribuições foram importantes para o entendimento das dinâmicas entre esses dois domínios. Pensadores como György Lukács e Theodor Adorno, este último notabilizado por sua teoria da indústria cultural, desempenharam papéis preponderantes na análise das relações entre a produção literária e as complexas estruturas sociais que a permeiam.

Nesse sentido, Antonio Candido (1918-2017) revela-se indispensável para enriquecer essa discussão. O crítico brasileiro expande o horizonte analítico ao investigar as complexas interações entre a literatura e os diversos estratos sociais, culturais e políticos, oferecendo uma perspectiva única ao debate. Em obras como *Formação da Literatura Brasileira* e *Literatura e Sociedade*, ele aprofunda a compreensão dessa correlação dinâmica, ressaltando seus vínculos e tensões.

O estudioso destacava que a relação entre literatura e sociedade não deveria ser concebida de forma isolada, mas como um diálogo em que valores e ideologias de um contexto histórico e social são apropriados para construir uma nova realidade: a literatura. Nesse processo, os traços sociais moldam, até certo ponto, a caracterização das personagens e os princípios que estruturam a obra, sendo interiorizados pela elaboração estética (Candido, 2006).

Esse dado social, contudo, deixa de ser um “reflexo” imediato da realidade externa e ganha plena autonomia dentro da obra literária. Quando dissolvido de seu vínculo direto com o contexto social de origem, ele se integra de forma definitiva à estrutura interna da narrativa, onde opera como elemento autônomo, funcional e intrínseco à construção literária. Nesse sentido, sua análise transcende o foco exclusivo na relação entre literatura e sociedade, permitindo que a obra seja lida em termos de sua própria lógica interna, ampliando o diálogo com outras formas teóricas e abordagens críticas em sua microestrutura. Assim, o dado social não apenas deixa de ser um mero traço externo incorporado à literatura, mas torna-se um princípio ativo e transformador dentro da obra.

Complementando essa perspectiva, Schwarz (2012), reconhecido como um continuador dos estudos de Candido e da Teoria Literária brasileira, aprofunda a análise ao situar a forma como um “entre-lugar” que conecta o intra-literário e extra-literário:

A forma – que não é evidente e que cabe à crítica identificar e estudar – seria um princípio ordenador individual, que tanto regula um universo imaginário como um aspecto da realidade exterior. Em proporções variáveis, ela combina a fabricação artística e a intuição de ritmos sociais preexistentes. De outro

ângulo, tratava-se de explicar como configurações externas, pertencentes à vida extra-artística, podiam passar para dentro de obras de fantasia, onde se tornavam forças de estruturação e mostravam algo de si que não estivera à vista. (Schwarz, 2012, p. 48).

Percebe-se, portanto, que Schwarz (2012) concebia a forma como um regulador interno da obra, funcionando como um canal de comunicação parcial com o exterior e configurando-se como uma elaboração artística ligada a uma “intuição” de padrões sociais preexistentes. Assim, constata-se que a literatura não se restringe à mera reprodução mimética, como aponta Candido (2006), mas ela é reinventada pela *poiesis*.

Com o objetivo de aprofundar a análise de como essa *poiesis* se manifesta na obra *Copo Vazio*, propõe-se, nas páginas seguintes, um estudo do *zeitgeist* contemporâneo. Busca-se identificar os elementos do dado social que, integrados à narrativa, desempenham um papel estruturante, evidenciando os diálogos entre a literatura e o contexto histórico e social em que está inserida.

2.1 O *Ghosting* como traço do *zeitgeist*

O termo alemão *zeitgeist*, cuja tradução literal é “espírito do tempo”, teve sua gênese definida pelo filósofo Hegel (1770-1831) para analisar as tendências e os valores predominantes em um período específico da história, bem como para investigar o processo de formação do conhecimento. Desde então, o conceito tem sido empregado para identificar traços sociais em diferentes campos do saber, permitindo um aprofundamento nos estudos sobre os objetos de determinada época.

Compreender o *zeitgeist* é uma tarefa desafiadora, pois captar o espírito de uma época requer um distanciamento temporal adequado, o que torna delicada a distinção entre uma interpretação simplificada e a elevação do fenômeno a um tema relevante para a compreensão crítica da contemporaneidade. Esta dissertação se propõe a explorar o segundo aspecto, examinando como o *zeitgeist* contemporâneo incorpora um fenômeno subsidiário dentro de seu macrofenômeno: o *ghosting*.

O termo *ghosting*, segundo Silva e Barbosa (2016), foi selecionado pelo dicionário britânico Collins como um dos vocábulos destacados do ano de 2015. Derivada do termo inglês *ghost* (fantasma), essa expressão tem sido empregada para descrever uma modalidade de finalização de relacionamentos na era digital, na qual uma pessoa desaparece de forma súbita, assemelhando-se a um fantasma, e abstém-se de responder às mensagens em aplicativos e redes sociais, evitando qualquer justificativa e levantando uma série de indícios sobre a percepção

dos relacionamentos amorosos em um período histórico fortemente influenciado pelas tecnologias digitais.

Há uma curiosa relação etimológica entre os termos *zeitgeist* e *ghosting*. A palavra alemã *zeitgeist* resulta da combinação de *zeit* (tempo) e *geist* (espírito), sendo que *geist* possui uma raiz etimológica comum ao termo inglês *ghost*. No entanto, essa conexão linguística não fundamenta a análise do fenômeno do *ghosting* apresentada neste estudo. O *ghosting* é abordado como um fenômeno que transcende suas origens etimológicas, inserido no contexto contemporâneo e alinhado ao *zeitgeist*. Ele representa uma característica marcante do espírito de nossa era, indo além do desaparecimento em relações amorosas digitais e refletindo a fantasmagoria peculiar da contemporaneidade, como se observa a seguir.

O fenômeno do desvanecimento, inserido no *zeitgeist*, suscita uma ampla gama de indagações e teorias que permeiam seu entendimento, cuja origem pode ser associada à Revolução Científica. Nesse cenário, a valorização do método científico emerge como um dos pontos centrais, especialmente ao considerar sua relação intrínseca com a ascensão do capitalismo. Este, por sua vez, impulsionado por dinâmicas competitivas e pela busca incessante por lucro, submeteu a sociedade a uma série de “descontinuidades” em suas teorias, práticas e produtos. O excesso dessas mudanças abruptas torna evidente o traço do desaparecimento, já que, ao ser descontinuado, algo é inevitavelmente relegado a um estado de limbo, marcado por uma aura fantasmagórica.

Nesse processo contínuo de reinvenção e busca incessante por oportunidades econômicas, as descontinuidades tecnológicas emergem como elementos de significativa relevância no contexto do fenômeno do desvanecimento, no qual não deve ser concebido como um fim em si mesmo, mas como uma consequência inerente à incessante busca pelo progresso econômico.

Não há dúvida, assim, de que essas mudanças abruptas impulsionaram a produção frenética do capitalismo e na subsequente influência dessa infraestrutura econômica sobre as instituições sociais e ideológicas, refletindo em práticas culturais que o próprio sistema econômico demanda para manter ou gerir suas relações de produção. Dessa forma, cada prática da infraestrutura econômica carrega consigo uma carga social que se reflete ideologicamente como uma superestrutura (Althusser, 2023).

À medida que a infraestrutura se depara com descontinuidades e se encaminha para sua conclusão, os indivíduos são inexoravelmente afetados ideologicamente a deixar algo para trás, tanto em termos ideológicos quanto identitários, culminando no fortalecimento de um espírito de tempo desvanecido.

A superestrutura, assim como a infraestrutura, desenvolve-se ao longo do tempo e, em alguns casos, é afetada por excessos anômicos. Um exemplo disso é o conceito grego de *hybris*, que denota descomedimento e se expressa pelo excesso de confiança, especialmente em termos militares, à semelhança do Aquiles homérico. Embora o conceito tenha origem em contexto histórico antigo, ele oferece uma analogia útil para compreender como os excessos transitam da infraestrutura para a superestrutura, como se observa nas dinâmicas das guerras pela hegemonia.

Em nossa sociedade contemporânea, a “superestrutura” do espírito do tempo manifesta um tipo distinto de excesso: a produção exacerbada, impulsionada pela “contínua descontinuidade”, característica da obsolescência programada que permeia a infraestrutura capitalista, gerando fenômenos como a escassez excessiva – a saber, o *ghosting* como subfenômeno do *zeitgeist*.

Essa falta é especialmente exaltada quando a sociabilidade com o Outro também compõe a superestrutura desvanecida, expondo a erosão do vínculo interpessoal. Estudos delineados por Byung Chul Han (2021, p. 7) demonstram que “[...] o amor estaria desaparecendo devido à infinita liberdade de escolha, à multiplicidade de opções e à coerção da otimização”.

Assim, o conceito de Alheio se esvai como parte das descontinuidades, uma vez que o culto à otimização e ao excesso de positividade nas relações humanas delinea os indivíduos em um abismo de uniformidade. Essa dinâmica exclui a assimetria das relações, suprimindo a alteridade atópica em favor de diferenças positivas e consumíveis, que se assemelham aos produtos de prateleira. Han (2021) denomina essa simetria relacional como a “ditadura da igualdade”, que atua como um mecanismo homogeneizador que impõe conformidade e nega as particularidades, em nome de uma positividade excessiva nas interações sociais.

A crítica de Han (2021) à positividade excessiva repousa na eliminação do espaço para o “negativo” transformador, o que resulta na criação de uma sociedade de indivíduos que, em sua incessante busca pela gratificação, se veem, paradoxalmente, tomados por uma sensação de vazio e exaustão.

A erosão do Outro revela, assim, um complexo narcisista nas identidades contemporâneas, em que o amor é submetido a um processo de domesticação estrutural sob moldes consumistas. Essa característica, em última análise, apresenta significativa semelhança com a definição de *ghosting* encontrada nos dicionários, que o descrevem como o desaparecimento abrupto em relações na era digital.

Essa erosão, ao complementar a perspectiva de Han, é abordada por Lacroix (2006), que sugere que o ser humano está imerso em um culto frenético às emoções e às visões subjetivas. Nesse contexto, para manter-se vivo e relevante, o indivíduo busca incessantemente novas experiências sensoriais, frequentemente associadas à alteração dos estados de consciência, por meio de práticas como “[...] condutas de risco, a velocidade, as aventuras extremadas, a música trepidante, os atos de violência, os estados de transe” (Lacroix, 2006, p. 10). Esse comportamento revela uma tentativa de sustentar uma vida emocional superexcitada, refletindo, por sua vez, a dinâmica do neoliberalismo e sua crise estrutural.

Dessa forma, a visão objetiva é inflamada pelas discontinuidades impostas pela obsolescência programada, afetando diretamente a subjetividade humana. A emoção, nesse cenário, é instrumentalizada como um nutriente que fortalece a obediência ao sistema; um nutriente que, embora positivo e gratificante no plano imediato, acaba, como afirma Han (2006), por conduzir os indivíduos ao inferno do igual, caracterizado pela homogeneização espectral.

Essa velocidade e distorção, portanto, são configuradas pela urgência de manutenção da própria infraestrutura, mediada pelas chamadas "partículas emocionais" (Lacroix, 2006, p. 43), que aprisionam os indivíduos no sistema, impulsionando-os com a mesma rapidez e intensidade a perseguir metas em uma existência continuamente estimulada. Nesse contexto, Lacroix (2006, p. 19) destaca que o "[...] ‘sensation-seeker’, ou 'buscador de sensações', é o herói de nosso tempo".

Para além da velocidade e da deformação, o ser humano contemporâneo é igualmente atravessado pela compulsão, caracterizada pela reprodução incessante de sensações e pela imersão em um estado de "reduplicação, de reverberação; ele [o humano] quer gozar duas vezes: a primeira ao ser tomado pela emoção, a segunda, ao ter consciência dessa emoção" (Lacroix, 2006, p. 45). Essa dinâmica instaura um ciclo contínuo de repetição, no qual o indivíduo oscila entre extremos de excesso e abstinência, enquanto o prazer acrítico de seu estado psíquico e emocional opera como um mecanismo regulador de sua satisfação. Nesse cenário, o *cogito* cartesiano, fundamentado na racionalidade e na tridimensionalidade do mundo real, cede lugar ao "cogito emocional" (Lacroix, 2006).

Essa substituição dos *cogitos* reflete um movimento mais amplo de reconfiguração entre infraestrutura e superestrutura, moldado pelas discontinuidades impostas pelo sistema vigente. Longe de ser neutro, esse processo constitui um ato político que apaga registros e narrativas econômicas e sociais preexistentes, consolidando o *status quo* por meio de um apagamento seletivo e serial. Nesse contexto, a preservação e o esquecimento operam de maneira

estratégica: enquanto certas memórias são arquivadas e institucionalizadas, outras são obliteradas de forma silenciosa, mas com uma aparência sedutora de progresso e positividade.

Nesse sentido, Derrida (2001) analisa precisamente esses mecanismos de apagamento e preservação de memórias, utilizando como exemplo em *Mal de Arquivo* um contexto social específico e estabelecendo uma analogia com a pulsão de morte freudiana. O conceito central, denominado “mal de arquivo”, descreve a lógica subjacente ao apagamento seletivo de registros sociais, que atua, à semelhança da pulsão de morte, na destruição ou dissimulação de memórias com o objetivo de perpetuar as estruturas de poder. Derrida (2001, p. 23) observa que "A pulsão de morte tende assim a destruir o arquivo hipomnésico⁹, quando não a disfarçá-lo, maquiá-lo, pintá-lo, representá-lo no ídolo de sua verdade em pintura [...]."

Desse modo, o arquivo deixa de ser um espaço neutro de memória e passa a desempenhar o papel de instrumento ativo de dominação. As descontinuidades do progresso são paradoxalmente consolidadas para serem reinterpretadas de maneira a legitimar o sistema vigente da infraestrutura e superestrutura. Ao apagar registros potencialmente subversivos, o arquivo oculta sua função opressiva sob a aparência de positividade, garantindo, assim, a perpetuação do domínio por meio de uma ditadura da igualdade, numa espécie de obsolescência socialmente induzida.

Essa relação dialética em que a razão devora a emoção por controle evoca também o discurso de Adorno e Horkheimer (1985), especialmente em seus estudos sobre a *Dialética do Esclarecimento*. No contexto pós-guerra da obra, esses pensadores discutiram como a tentativa iluminista de emancipar a humanidade da superstição e da tirania paradoxalmente culminou em novas formas de dominação social, como o totalitarismo, a indústria cultural e o capitalismo de consumo em massa, argumentando que a razão possui uma natureza dialética: à medida que é utilizada pela humanidade para transformar o ambiente circundante, simultaneamente permite que a instrumentalização racional permeie todos os aspectos do pensamento humano. O resultado paradoxal é que os modos racionais de pensamento frequentemente geram ações irracionais.

⁹ O arquivo hipomnésico é um dispositivo memorialístico que vai além da memória humana, envolvendo não apenas a consignação, mas também a memorização e a repetição de contextos sociais. Esse arquivo diz respeito ao ato de registrar e armazenar informações de maneira sistemática, mas também à capacidade de recuperar e recordar esses dados. A repetição desse arquivo implica na reprodução das informações armazenadas, que estão sujeitas à destruição e ao esquecimento, como um livro de biblioteca que, com o uso repetido, se desgasta. No contexto desta pesquisa, esse fenômeno, que reflete a dualidade entre memória e esquecimento em contexto social, é utilizado para demonstrar como as estruturas de poder são dissimuladas por uma perspectiva positiva e gratificante. Assim, a repetição do arquivo hipomnésico é mobilizada para gerar prazer e reforçar a dinâmica de controle, seja por meio do esquecimento ou pela consignação de novas memórias. Seu apagamento está relacionado ao mal do arquivo.

Longe de configurar uma anacronia, é pertinente refletir sobre a aplicação da dialética adorniana na contemporaneidade, levando-se em consideração suas configurações aqui brevemente atualizadas: atualmente, a razão conduz a atos irracionais, acentuando seu oposto, pela emoção tremulante, a fim de utilizá-la como um dispositivo combustível para alimentar a “racionalidade maior” e sistemática. Assim, como afirmava Lacroix (2006), a emoção pode manifestar-se tanto na busca por experiências emocionais por meio de mecanismos instrumentais quanto na rendição ao colapso psíquico induzido pelo excesso, tanto psíquico quanto emocional.

Esse excesso, que encobre uma profunda falta, manifesta-se tanto na infraestrutura quanto na superestrutura, caracterizando o *zeitgeist* contemporâneo. Nesse cenário, tornam-se evidentes as discontinuidades e as lacunas espectrais, remetendo ao conceito de *ghosting*. O subfenômeno vai além da simples origem etimológica ou do âmbito dos termos de relacionamentos, refletindo uma ausência estrutural que permeia diversas dimensões da experiência humana. No campo literário, essa ausência ressignifica características como o vazio, a busca pela otimização por meio de partículas emocionais e a positividade e homogeneização espectral voltada à supressão do negativo, configurando a materialidade narrativa. Esses elementos direcionam o *ghosting positivo* como um dado social central para a análise literária de *Copo Vazio*.

3. O *GHOSTING* E A ESTÉTICA LITERÁRIA

A obra *Copo Vazio* apresenta uma particularidade na disposição dos capítulos, que são intitulados como "Antes", "Hoje", "Agora" e "Depois". Esses títulos são retomados e continuados ao longo da narrativa, estruturando o evento central: o fenômeno do *ghosting* amoroso sofrido pela protagonista, o que impulsiona o desenvolvimento da trama. Apesar de os capítulos serem nomeados com base em marcos temporais, a narrativa não segue uma ordem linear. O primeiro capítulo do livro, por exemplo, é intitulado "Depois", situando o leitor dez anos após o episódio de *ghosting* vivenciado por Mirela. Nesse trecho, lê-se: “Um dia Mirela abrirá a porta de casa, Camila de nove anos de um lado e sacola de compras pendendo do outro, descerá de elevador os sete andares, acenará ao porteiro, baterá o portão e sairá à rua” (Timerman, 2021, p. 9). Assim, o capítulo "Depois" se configura como um dos diversos "Depois" apresentados na obra, ampliando a compreensão temporal dos acontecimentos.

É interessante observar que, ao utilizar o futuro do indicativo nos verbos "abrirá", "descerá", "acenará", "baterá" e "sairá", cria-se a impressão de que os eventos narrados ainda não ocorreram no momento da diegese. Contudo, esses verbos sugerem um caráter pré-determinado, como se a protagonista já tivesse vivenciado ou soubesse exatamente o desenrolar dos fatos. O tempo verbal empregado confere precisão descritiva, eliminando qualquer traço de dúvida ou especulação, e reforça a ideia de um futuro certo. Dessa forma, a protagonista parece narrar a partir de uma posição no futuro, com plena consciência do que virá, sugerindo inevitabilidade e destino.

Essa questão da inevitabilidade e do destino, em contraste com a realidade, parece permear *Copo Vazio*, ainda que de forma sutil. A protagonista demonstra resistência em alterar sua percepção sobre esses conceitos. Assim, as diferentes marcas temporais – passado, presente e futuro – que circundam o *ghosting* amoroso, bem como os eventos anteriores a ele, parecem colocá-la constantemente à prova, desafiando-a a lidar com mudanças e buscar resoluções.

Em um capítulo intitulado "Antes", a protagonista explicita a importância do destino ao narrar o momento em que conheceu Pedro. Apesar de tê-lo conhecido por meio de um aplicativo de namoro – um encontro “programado” –, ela projeta sobre ele uma ideia de amor idealizado, vinculando-o a uma concepção de destino. Nesse contexto, a protagonista decide ignorar a realidade concreta para sustentar a fantasia de um encontro predestinado: “Imaginava que histórias de amor têm que ter começos poéticos, pontilhados de fatos aparentemente casuais que só depois se mostrarão parte de todo aquele encontro: o destino” (Timerman, 2021, p. 17).

No futuro pós-*ghosting*, especialmente no primeiro capítulo, a ideia de destino assume um tom amargo. Embora Mirela ainda pareça sustentar uma concepção primitiva e romântica de destino, a realidade concreta se impõe com maior força, superando sua idealização. Essa predominância da realidade gera um sentimento de acanhamento na protagonista. O futuro, nesse contexto, não apenas marca a previsibilidade, mas também carrega o caráter mecânico da rotina, sugerindo uma vida repetitiva. Esse aspecto é reforçado pela menção sequencial dos verbos, que delinham pequenas projeções assertivas do cotidiano por meio da objetividade:

Notará junto da filha que as flores já terão caído da árvore da esquina, estendendo sob seus pés um tapete sazonal, rosa e verde a cada outono: será a quarta vez que elas o verão reaparecer debaixo daquela quaresmeira. Perguntará se Camila trouxe a lista de compras – Mirela ainda não terá se acostumado a fazer listas virtuais – e, antes da resposta, tentará resgatar da memória o que estava faltando em casa. Caminhará distraída, em trégua com a própria vida: aos quarenta e quatro anos ainda não saberá o que é a paz, e talvez nunca chegue a saber. Sentirá, no fim da tarde de quinta, que o vento traz, sim, alguma alegria, e quase concluirá que é feliz, se tivesse elaborado em pensamento o conforto vago da brisa. (Timerman, 2021, p. 9).

Além de algumas informações sobre a situação temporal, como o fato de Mirela morar há quatro anos no mesmo lugar e ser uma quinta-feira, a descrição da abundância e das cores das flores da árvore que ela passa é detalhada, o que não parece passar despercebido no campo subjetivo da protagonista. Após essa descrição do narrador, Mirela tenta retornar à objetividade, voltando ao assunto das compras com a filha: “perguntará se Camila trouxe a lista de compras”, como se tentasse resistir ao turbilhão de suas emoções. No entanto, ao caminhar “distraída”, ela acaba cedendo à subjetividade, já que o estado de distração implica estar absorta em algo, concedendo, assim, uma “trégua” à objetividade. Esse momento revela o verdadeiro estado da protagonista: embora o lugar transmita uma imagem de paz, ela não a experimenta plenamente. Há, inclusive, uma aceitação amargurada da ideia de que “talvez nunca chegue a saber” o que seria essa paz.

Esse trecho sugere que Mirela reconhece o potencial de alegria daquele cenário, como indicam suas palavras: “traz, sim, alguma alegria”, mas ela não se permite vivenciá-la plenamente no futuro. Isso sugere a impressão de que a paz ali presente é “desperdiçada”. Para que ela pudesse ser feliz, seria necessária uma intervenção de outra realidade sobre aquela, um destino pré-determinado e elaborado à sua maneira, como ela mesma reflete: “[...] se tivesse elaborado em pensamento o conforto vago da brisa”, sugerindo que a brisa só seria percebida como tal se ela tivesse criado uma impressão antecipada de como deveria ser, em um preparo existencial que contrasta com a realidade presente. Esse pensamento de um destino positivo não

se alinha com o destino certo e inevitável que ela vive, e, portanto, ela não se entrega à imagem do tapete sazonal ou à brisa do vento.

Além disso, palavras como "talvez" e o verbo "tivesse", no pretérito imperfeito do subjuntivo, indicam estados hipotéticos. Em um capítulo que começa predominantemente com o futuro do indicativo, utilizado para descrever fatos pontuais, o uso de sentimentos e situações hipotéticas cria um contraste temporal e condicional. Esse contraste destaca uma ruptura emocional e reflexiva dentro da linearidade de um futuro preciso, evidenciando a disjunção entre passado, presente e futuro.

A temporalidade cruzada revela que o subjuntivo quebra a certeza e introduz uma lacuna, uma possibilidade que nunca se concretizou e que jamais se concretizará para a protagonista, pois ela está aprisionada a um passado inconcluso. Assim, enquanto o futuro é representado como uma linha reta, o subjuntivo configura-se como um atalho que não leva a lugar algum – um pensamento que não pode ser vivido, um destino não vivido, mas percebido como ausência. Esse uso simultâneo do futuro do indicativo e do subjuntivo reforça a ideia de que a protagonista habita um futuro preciso, pós-*ghosting* e pré-determinado, enquanto realiza uma retrospectiva de si mesma, avaliando a falta que ainda a marca e que não foi resolvida.

Assim, nessa não-linearidade, a protagonista, já situada no futuro, retrocede pelos diversos capítulos com diferentes ordens temporais, como se abrisse e fechasse o fole de seus sentimentos, inflamados pelo *ghosting* amoroso. Esse movimento gera uma perturbação que atravessa as "palhetas" internas da protagonista, quase como um ritmo de acordeão, tocando diferentes notas do mesmo sofrimento, que não se resolve porque está ancorado em um estado positivo consolidado, gerando, assim, um *ghosting* temporal. Essa dinâmica resulta em uma narrativa profundamente repetitiva, marcada pela alternância entre expansão e contração de sua dor.

Dessa forma, a focalização narrativa, especialmente nos capítulos intitulados “Depois”, adquire um caráter possivelmente retrospectivo, por meio do vínculo subjetivo e não linear. Mesmo assim, ela preserva um lugar comum para a “deformação” do tempo. Essa retrospectiva combina elementos de *flashforward* (*prolepse*) e *flashback* (*analepse*) na diegese. O *flashforward*, por sua natureza, ocorre quando a narrativa salta para o futuro, antecipando eventos que ainda estão por vir, criando uma sensação de antecipação. Já o *flashback*, ou *analepse*, opera de maneira oposta, retornando ao passado para mostrar acontecimentos anteriores, com o objetivo de enriquecer o contexto e as motivações dos personagens.

Essa fixação positiva de seu destino, deflagrada pela combinação de *prolepse* e *analepse*, manifesta-se como um excesso na narrativa, engessando-a e resultando em uma

simetria absoluta. Mesmo com uma estrutura narrativa não linear, tal característica não rompe com a rigidez simétrica, impondo uma espécie de "ditadura igualadora" à obra. Em *Copo Vazio*, essa uniformidade reduz a narrativa a um único plano.

Nesse contexto, Auerbach (2020) afirma que, na narrativa literária, o primeiro plano corresponde à ação principal, onde se desenvolvem os eventos centrais e os personagens mais relevantes. Por sua vez, o segundo plano abrange elementos de fundo, como personagens secundários, ambientes e situações menores, que, embora não constituam o foco da narrativa, enriquecem o cenário e adicionam profundidade à trama.

Em *Copo Vazio*, tudo converge para o primeiro plano, refletindo o desejo obsessivo de Mirela em alcançar a completude, impedindo que a obra apresente um segundo plano, o que, de fato, diluiria o brilho narcísico da protagonista. Esse excesso, no entanto, implica uma grande falta, resultando em uma homogeneização espectral – características típicas do *ghosting* interiorizado na obra.

Historicamente, o primeiro plano e a pré-determinação eram elementos centrais das tragédias gregas, profundamente enraizados no conceito de destino como uma força inescapável que moldava as escolhas e os desdobramentos da narrativa. Em *Copo Vazio*, no entanto, a abordagem parece subverter esses fundamentos ao deslocar o foco do “como” e do “porquê” – típicos geradores do processo catártico – para dar atenção exclusiva ao ponto de partida do sofrimento. Nesse contexto, a dor não sofre transformação, pois não há processo nem resultado, mas apenas amargura por ter embarcado em uma jornada penitente, característica comum da positividade.

Essa escolha narrativa não apenas elimina a possibilidade de explorar os processos internos e externos que conduzem ao desfecho, mas também sacrifica o aprofundamento emocional das personagens, bem como a riqueza de significados que poderiam emergir dessas camadas intermediárias. A persistência de Mirela em cultivar sua positividade reforça sua recusa em confrontar sua própria realidade. Assim, nem mesmo o objeto de seu desejo, Pedro, se destaca tanto quanto Mirela, que se revela desesperadamente banal ao tentar exercer um controle absoluto sobre a obra.

Dando continuidade à análise da sequência narrativa, conforme o excerto destacado do primeiro capítulo, Mirela encontra Pedro em um corredor de supermercado após muitos anos, o que revela mais sobre a mecanicidade e o amargor da protagonista em relação àquele futuro. Esse encontro evidencia que o futuro, que não é bem-vindo, está impregnado de responsabilidades inescapáveis e de obrigações que não se alinham com o futuro desejado pela protagonista:

As coisas seguirão assim, naquele futuro: ainda que se sonhe repetidamente, se invente memória, envernize o que se espera de momentos especiais, eles desdenharão dos clamores ao destino e, se decidirem acontecer, serão banais, murchos, imperceptíveis. (Timerman, 2021, p. 11).

Este excerto é particularmente relevante, pois reforça ainda mais a centralidade da questão do destino pré-determinado para a protagonista. A intensidade da dor provocada pelo *ghosting* amoroso revela-se exacerbada justamente por ter afetado profundamente essa concepção de destino que ela nutre para si mesma, gerando uma insatisfação com a realidade. Paradoxalmente, ela se rende a essa realidade, imersa em um tom de mecanicidade e insatisfação, que se estende até mesmo à sua filha. Quando Pedro vê Camila e pergunta se ela é sua filha, uma série de sentimentos contraditórios surge em Mirela: “[...] as primeiras palavras em tantos, tantos anos: é sua? Sim, Mirela dirá, confusa pelo sentimento inadmissível, mas que ali estará, a culpa anacrônica por aquela filha: Camila; tem nove, já; como se de repente toda a sua vida depois de Pedro fosse um erro” (Timerman, 2021, p. 11).

O trecho sugere que a sensação de obrigatoriedade que Mirela carrega decorre do peso de não viver suas fantasias. Esse reencontro, no futuro, desperta nela uma sensação de arrependimento, encapsulada pela obrigatoriedade das escolhas que a conduziram à desconexão com Pedro. Ao ter Camila como filha, intensifica-se a percepção de que Mirela "deixou para trás" Pedro e tudo o que poderia ter acontecido entre eles, frustrando a realização de seu destino tão almejado. Nesse sentido, Camila parece simbolizar para Mirela um "obstáculo" emocional ao que ela percebe como seu "desejo de destino", tendo Pedro como objeto desse desejo maior, configurando um luto veemente que ainda persiste. Assim, Mirela continua alimentando os desejos antigos, o que cria um distanciamento momentâneo entre ela e sua percepção do papel materno. Esse distanciamento coloca seu desejo nostálgico acima da visão de Camila como filha, algo que ela sente que deve carregar pelo resto de sua vida, de maneira tão automática quanto a própria existência, em uma obrigação que representa tudo aquilo que ela nunca desejou.

Neste sentido, ao considerar essa inflexibilidade em mudar a percepção de destino como uma possível referência ao dado social interiorizado na obra, observa-se que Mirela é uma personagem altamente “positiva”. Sua infelicidade decorre da impotência de sentir a positividade emocional vinculada à sua identidade, uma vez que toda essa positividade representa o núcleo do destino que ela traçou para si. Neste contexto, Lacroix (2006, p. 87)

aponta que “[...] o que perturba os mecanismos cognitivos não é a emoção, mas, paradoxalmente, a impossibilidade de experimentá-la”.

O *ghosting* tratado em *Copo Vazio*, então, não se trata exclusivamente do episódio do *ghosting* amoroso entre Mirela e Pedro, mas como a falta espectral que contrai o “eu narcísico”, altamente idealizado, sem a possibilidade de resolvê-lo, o que provoca o consumo do desejo irresistível sempre que a protagonista se aproxima de seu amante, mas que se retrai, sem controle próprio, como uma força devastadora para esse mesmo eu, quando não pode experimentá-lo. Dessa maneira, Mirela experimenta o retorno de seu próprio abandono, da casualidade excitada, porém negligenciada, transformando-se, antes de tudo, no próprio *ghosting* de si mesma. A protagonista, assim, fixada no cumprimento de realizar seu destino positivo, se coage a ele, além do princípio do prazer, para a sua autorrealização, no qual Han (2021, p. 12) já observou que “[...] a autocoeção é muito mais fatal do que a coeção alheia, pois não é possível haver nenhuma resistência contra ela”.

Além disso, o traço dessa positividade se revela tão poderoso e atuante na criação da uniformidade que também atinge e instrumentaliza a figura do narrador. Apresentado em terceira pessoa, o narrador exibe uma “onisciência”, mas limitada por fronteiras discerníveis, pois emite subjetividades que não contradizem nem ultrapassam as percepções da protagonista, utilizando um registro linguístico e comportamental alinhado ao seu. O narrador não parece vê-la como uma entidade à qual observa, mas sim como uma extensão dela mesma. Assim, Mirela é, na verdade, o próprio narrador.

A maneira como narrador e personagem se confunde é identificada na obra, principalmente, pelo uso recorrente do discurso indireto livre. Segundo Moretti (2003), o discurso indireto livre surge como um ponto de transição entre os discursos direto e indireto, criando uma ilusão de expressão direta, mas preservando aspectos da oralidade, como exclamações, frases incompletas, vocativos, interjeições e palavras que indicam uma sintaxe mais espontânea. Ele adapta as palavras ou pensamentos ao tempo verbal e à pessoa gramatical da narração, resultando em uma sobreposição das enunciações: uma do narrador, que ajusta tempos e pronomes, e outra do locutor, cujas palavras e expressões são preservadas, mantendo-se próximas da fala do personagem. Essa técnica é comumente utilizada em momentos críticos da narrativa, marcados por emoções intensas como dúvida, medo, excitação ou nostalgia, especialmente nos pontos de reviravolta, onde se revela a tensão entre as perspectivas do narrador e dos personagens.

Em *Copo vazio*, o discurso indireto livre se manifesta em vários momentos, confundindo narrador e personagem, aproximando-os pela unidade e não pela semelhança. A obra apresenta

lacunas em que faltam sinalizações, como aspas ou travessões, para distinguir as vozes, dissolvendo a fronteira entre a voz interna da personagem e a externa do narrador. Isso gera a dúvida sobre quem está falando, especialmente durante reflexões intensas, quando a consciência dos dois se dilui.

Em momentos de tensão, a postura e o controle do narrador se rompem, revelando que todas as falas e pensamentos emergem de uma única consciência: a da personagem. Isso cria um fluxo unificado de ideias e sentimentos, especialmente em situações de grande carga emocional, quando a imparcialidade do narrador é abandonada. A voz interior da personagem contamina o tom e ritmo da narrativa, e a ausência de recursos como aspas ou travessões cria ambiguidade, dificultando a identificação das falas e pensamentos, como é visível no trecho em que a irmã de Mirela, Marieta, a convence a usar o aplicativo de namoro no capítulo intitulado "Antes":

Num almoço de domingo, depois de uma noite encharcada de álcool no bar de sempre com os melhores amigos, talvez porque ainda estivesse meio bêbada, cedeu enfim à insistência de Marieta e instalou o aplicativo. Vamos ver o que é essa coisa aí. Deitada no sofá da sala da mãe, as pernas no colo da irmã, surpreendida com a própria ansiedade, mas ainda envergonhada, começou a correr os dedos por sobre aqueles rostos masculinos que se dispunham à sua frente. Não, não, não, não. Não. Não. Não, não. Não. Mirela era fascinada pela beleza. Sim. Um cara bem bonito, Marieta, olha só. (Timerman, 2021, p. 16).

O uso do discurso indireto livre é perceptível quando Mirela diz “Vamos ver o que é essa coisa aí”, sem o uso de aspas ou travessão, o que dificulta a distinção entre a narração e sua fala. Esse efeito também se manifesta na repetição reiterada da palavra “não”, momento em que o narrador parece ecoar a negativa junto à personagem, como se suas vozes se entrelaçassem em um mesmo fluxo emocional. As primeiras indicações, embora sutis, de que o narrador compartilha a perspectiva de Mirela aparecem quando ele menciona que ela cedeu às insistências da irmã “talvez porque ainda estivesse meio bêbada”, dando a sensação de que foi “surpreendida com a própria ansiedade, mas ainda envergonhada”. Esses trechos sugerem que, apesar da narração em terceira pessoa, o narrador internaliza a incerteza da protagonista, compartilhando sua dúvida. Ele não usa “talvez” por não ter distância dela, mas porque ele também desconhece suas certezas, revelando que o limite do seu conhecimento coincide com o da personagem.

Esse efeito se intensifica em outro trecho, após o primeiro contato entre Mirela e Pedro, quando ela já está imersa na relação online com ele. A narrativa começa a revelar o *ghosting*

amoroso, ampliando o uso do discurso indireto e ampliando a fusão entre as perspectivas do narrador e da protagonista:

Ontem Pedro estava aqui, participava do dia de Mirela, contava de sua manhã, sua noite de sono. Escrevia mensagens espontâneas, parecia pensar nela boa parte do dia, solicitava sua presença. Hoje, nada. Ela escreve mensagens pelo WhatsApp e ele as vê e continua em silêncio. Mais uma, vai que estava ocupado. Nada. Pe, quero falar contigo. Nada. Por favor, Pedro. Responde. Nada. Pedro? Nada. Nada. Nada. Nada. Pedro, seu covarde, seu merda, seu babaca. (Timerman, 2021, p. 31).

Quando a protagonista menciona "mais uma, vai que está ocupado", o pensamento de Mirela é claramente expresso sem qualquer mediação direta do narrador, reforçando a total imersão deste na sua perspectiva. O narrador não apenas observa suas ações, mas também adentra seus pensamentos mais íntimos de maneira indireta, sem distanciamento, demonstrando que, em momentos de alta tensão, a voz tradicionalmente neutra do narrador se funde com a subjetividade da personagem. Ele se apropria dos sentimentos, hesitações e medos de Mirela como se fossem seus, eliminando qualquer sensação de exterioridade. Assim, a repetição da palavra "nada", quando Pedro não responde, pode ser interpretada como uma tentativa do narrador de capturar a frustração de Mirela, mas, simultaneamente, a forma como é repetida indica uma aproximação do narrador à intensidade emocional da personagem, que não se limita a relatar o evento de maneira impessoal, mas transmite, com a mesma carga emocional, a sensação de frustração que domina a protagonista.

Essa profundidade emocional também se reflete em outra situação significativa, quando, após algumas interações com Pedro, ele desaparece efetivamente, marcando a planificação entre essas duas “entidades” na narrativa:

Vira na avenida Paulista. Eles iriam para Minas no próximo fim de semana, na casa da avó dele. Lembranças petrificadas derretendo antes de existir, saudade abordada. Como pode ser?, a dor pergunta. Talvez pegar o metrô, qualquer linha, descer em alguma estação bem distante, rodeada por rua sem reminiscência, sem história alguma? Para onde foi Pedro, aquele Pedro? Havia alguém diante dela todo aquele tempo? (Timerman, 2021, p. 21).

O narrador, ao utilizar o presente do indicativo na frase "vira na Avenida Paulista" seguida de "eles iriam para Minas no próximo fim de semana", estabelece uma conexão direta entre os fatos e suas repercussões emocionais. Essa sequência não apenas descreve os acontecimentos, mas também revela a frustração interna de Mirela, sugerindo que o narrador compartilha com ela a experiência emocional, como se ele vivenciasse a mesma expectativa

frustrada. A interligação entre os eventos e seus efeitos emocionais evidencia uma percepção comum, onde a experiência subjetiva da personagem é internalizada pelo narrador.

Ademais, a expressão "a dor pergunta" é significativa ao personificar a dor, atribuindo-lhe uma dimensão existencial que ultrapassa a mera sensação física. O uso dessa figura de linguagem sugere que a dor não é exclusivamente de Mirela, mas uma angústia compartilhada entre ela e o narrador. Ao personificar a dor como uma entidade questionadora, o narrador dissolve ainda mais a fronteira entre suas vozes, sugerindo uma fusão de sentimentos e experiências, como se ambos fossem uma única entidade emocional – a dor. Assim, a menção de "talvez pegar o metrô" não apenas relata o pensamento de Mirela, mas também se insere em sua dúvida existencial, compartilhando uma hesitação que é própria dela – o uso de "talvez" reflete a indecisão da personagem, sinalizando uma sintonia profunda entre eles, em que o narrador observa e vivencia a indecisão e a busca por evasão da protagonista.

A fusão das vozes entre narrador e personagem se intensifica quando há a indagação: "Havia alguém diante dela todo aquele tempo?". Embora a terceira pessoa gramatical seja usada, a natureza existencial da pergunta, impregnada de frustrações e perdas, dissolve a distância entre os dois. O questionamento expõe a dor compartilhada, e o uso da terceira pessoa se revela uma máscara que esconde a verdadeira proximidade emocional entre narrador e personagem. Assim, a aparente separação entre suas vozes se torna, de fato, uma ilusão gramatical, pois o narrador e a protagonista se fundem em uma conversa profunda em primeira pessoa, marcada por sentimento de perda e frustração:

No fim da tarde, Mirela escreveu perguntando se estava tudo certo. Pedro demorou duas horas e meia para não responder nada e ela tentar telefonar. Pedro não atendeu. Mirela voltou andando do trabalho para casa. Claro que aquilo não podia dar certo. Queria chorar no banho com pena de si, colocar o pijama e ligar para Marieta esparramada no sofá. Mas Pedro frustrou seus planos autocomiserativos e escreveu. (Timerman, 2021, p. 18).

A expressão "Claro que aquilo não podia dar certo" é apresentada em terceira pessoa, com "aquilo" referindo-se de forma impessoal a uma situação. Contudo, a emoção transmitida – desânimo e a convicção de um desfecho negativo – reflete diretamente o estado emocional de Mirela, sugerindo que a frase se alinha aos seus pensamentos, como se o narrador os complementasse na terceira pessoa. Esse mesmo efeito é observado no trecho:

Usava uma camisa branca de listras vermelhas, uma camiseta por baixo — ficava bem —, calça jeans, tênis. No rosto, depois do azul terrivelmente fundo dos olhos, a barba loira e os sinais de cansaço nas esquinas. Mas acendido, o

rosto, no mesmo instante em que o dela. Sorriram. Mais tarde naquela noite, ele diria, abraçados com força no sofá da sala, que era muito mais bonito do que nas fotos. Ela também poderia dizer o mesmo sobre Pedro; ficou quieta, os braços e o peito mergulhados nele, os olhos fechados. Na verdade, ele era exatamente igual às fotos do aplicativo, só que com gestos, e os gestos combinavam exatamente com a imagem que fizera dele. Quando se olharam ambos em pé ao lado da mesa no bar vazio da esquina da Augusta com a Fernando de Albuquerque, a tv ligada, o garçom perto, prestando atenção em outra coisa, sentiram ser possível que se misturasse em um só instante a familiaridade e o susto. (Timerman, 2021, p. 27).

Além dos elementos previamente discutidos, esse excerto reforça a questão da retrospectiva ao apresentar o trecho: “Mais tarde naquela noite, ele diria...”. Essa construção ilustra um deslocamento temporal que começa no passado e, subitamente, salta para o futuro do pretérito. Esse movimento não parece ser apenas uma articulação retroativa do narrador, mas um devaneio que emerge da protagonista, compartilhado pelo narrador. A quebra temporal reflete a subjetividade de Mirela, que contamina o narrador, diluindo a separação entre os dois. A frase “sentiram ser possível que se misturasse em um só instante a familiaridade e o susto” aprofunda essa análise. O verbo “sentiram” implica que o narrador teria acesso ao fluxo psíquico de Pedro. Contudo, isso é contraditório, já que Pedro permanece, ao longo da obra, como uma figura desconhecida. O narrador, portanto, afirma algo que não pode observar diretamente, pois sua única fonte de acesso é Mirela. Ele partilha da percepção distorcida que ela tem de Pedro, apresentando-o sob a lente subjetiva da protagonista. Nesse processo, o narrador torna-se uma extensão da própria Mirela, transitando entre a terceira e a primeira pessoa, assumindo sua subjetividade e ilusão.

Essa fusão entre narrador e personagem transcende o uso exclusivo do discurso indireto livre como recurso de aproximação. Trata-se de uma relação espectral, em que o narrador não apenas narra os pensamentos e emoções de Mirela, mas os sente e os interpreta como ela. Ao abdicar da imparcialidade e da distância objetiva, ele confirma sua identidade como uma manifestação da própria protagonista, evidenciando a unificação de suas vozes em uma única entidade narrativa.

Considerando que Mirela assume o papel de narradora, como demonstrado na análise, a questão central reside em como sua narração, permeada por dissimulações e subjetividade, dialoga com a estrutura não-linear e reiterativa dos capítulos, refletindo um sintoma psíquico-textual que evidencia uma unidade dividida e mal resolvida entre ela e o narrador. A fusão entre narrador e personagem não elimina essa divisão; ao contrário, intensifica-a, pois ambos se constituem como fragmentos de uma mesma subjetividade, atravessada por lacunas e ambiguidades.

Segundo Lacan (1998; 2007), o conceito de divisão expressa a cisão estrutural entre o consciente e o inconsciente, surgida no momento em que o sujeito adentra o campo da linguagem. Esse processo é articulado por três registros fundamentais: o Imaginário, o Simbólico e o Real. O Imaginário refere-se ao domínio das imagens e identificações, sendo constituído no estágio do espelho, quando a criança reconhece sua imagem refletida e forma uma identidade ilusória de unidade, que, embora aparente, permanece fragmentada. O Simbólico representa a ordem da linguagem, das normas e das leis que estruturam tanto a cultura quanto o sujeito, introduzindo a falta como elemento estrutural do desejo. O Real, por sua vez, diz respeito ao que é impossível de simbolizar ou integrar à linguagem e ao imaginário, confrontando o sujeito com a dimensão da falta e do excesso que escapa à representação.

No caso de Mirela, sua narração reproduz essa divisão estrutural. Por meio de uma linguagem repetitiva e fragmentada, a narrativa evidencia sua tentativa de reconstruir uma unidade perdida, enquanto reflete a incompletude que a constitui. A estrutura reiterativa dos capítulos reforça esse movimento circular, que não visa uma resolução, mas a repetição do trauma e do desejo que não pode ser plenamente simbolizado. A própria dissolução das fronteiras entre narrador e personagem pode ser interpretada como uma manifestação dessa cisão interna, onde o narrador não é um observador externo, mas parte integrante do fluxo inconsciente da protagonista.

A narração de Mirela não apenas exemplifica o conceito de sujeito dividido, conforme descrito por Lacan, mas também se estrutura como um espaço literário em que a linguagem tenta representar o que é impossível de ser simbolizado. Ao articular os registros do Imaginário, do Simbólico e do Real, o texto reflete o processo psíquico de fragmentação e incompletude que define a protagonista.

Lacan (1985) compreendia essa divisão como uma característica estrutural do sujeito, e não como uma avaliação circunstancial. Transportando essa ideia para a literatura, Mirela surge como uma “personagem dividida”, enquanto *Copo Vazio* opera como o reflexo textual e narrativo de seu espelho imaginário. Nesse espelho, ela “finge” olhar-se como se fosse um “outro”, adotando a perspectiva de um narrador em terceira pessoa. Essa dissimulação, entretanto, revela sua tentativa de idealizar e distanciar-se de si mesma, projetando uma imagem no campo do Imaginário que evita encarar sua posição de sujeito dividido e desejante. Sustenta, assim, uma postura ilusória de onipotência e controle, que permeia toda a narrativa.

Mirela é, portanto, uma protagonista marcada por suas contradições internas. Sua crença no destino adquire relevância nessa dinâmica, pois simboliza um esforço de encontrar uma verdade encapsulada e estável que se contrapõe ao vazio do Real e à fluidez do Simbólico.

Nesse contexto, destino e onipotência tornam-se conceitos análogos, ambos sustentando a percepção de controle que ela tenta manter ao assumir o papel de narradora. Essa tentativa de controle, no entanto, revela sua impossibilidade de lidar com a fragmentação que a constitui, como se observa no excerto abaixo:

Queria simplesmente deixar de sentir; ou ao menos diminuir o volume. Quando andava de carro com o pai, olhava para dentro dos ônibus, via as pessoas e as invejava por terem uma vida diferente da dela. Qualquer uma. Ou as luzes acesas nos prédios nos começos de noite, vidas cabíveis em si, as luzes tão dentro daquelas casas, onde haveria mesas postas de jantãs, o som de talheres, e as pessoas, mesmo que tristes, estariam plenamente conformadas de que aquela era sua vida. É isso? Não, agora é diferente. Mas Mirela ainda não percebe como. Talvez suspeite que olhar de fora imprima à vida alheia uma película de completude; a ilusão de que, no outro, cada sentimento tenha sempre o tamanho certo. (Timerman, 2021, p. 22).

A ideia do "sujeito dividido" é central para compreender o funcionamento narrativo de *Copo Vazio*. Mirela parece incapaz de reconhecer-se como um "eu" coeso, projetando essa cisão interna para fora, o que resulta na criação de múltiplos "outros". Entre esses, o narrador emerge como um reflexo distanciado de si mesma, mediando sua história para os leitores. Contudo, essa mediação funciona como um mecanismo de dissimulação: ao narrar, Mirela mantém-se afastada do confronto direto com sua dor, reforçando uma "ilusão de completude". Essa ilusão sustenta a impressão de que olhar para o outro – ou narrar sobre si mesma como um "outro" – proporciona equilíbrio, mesmo que esse equilíbrio não corresponda à realidade interna de sua fragmentação psíquica.

Esse afastamento autoimposto entre Mirela e a narração de sua própria história atua como um dispositivo defensivo, que evita o confronto com sua divisão interna. Ao recusar a realidade objetiva, representada pelo Simbólico e seu vínculo com o mundo dos fatos, Mirela rejeita também o reconhecimento de sua própria incompletude e divisão. Para ela, o Simbólico seria aceitável apenas se pudesse ser plenamente ajustado às idealizações do Imaginário. Isso evidencia uma tentativa de manter a homogeneidade narrativa, mas também revela a impossibilidade de integração que permeia o texto.

Essa dinâmica torna o texto narrativo uma manifestação psíquica de busca por integração, ainda que essa busca seja incompleta e marcada pela defesa. A repetição, presente na estrutura da obra, não é casual, mas sim reflexo da resistência da protagonista em lidar com sua fragmentação. Mirela, enquanto narradora, tenta reencenar eventos passados em uma tentativa de resolução, mas essas tentativas falham, retornando sempre ao mesmo ponto de

partida. A narrativa, portanto, opera como uma repetição estéril, um circuito fechado que reafirma o sujeito dividido, sem conduzir ao desenvolvimento psíquico ou à integração de fato.

A não linearidade dos capítulos reflete a dificuldade de organizar e integrar uma experiência marcada pela dor e pela fragmentação psíquica. O trauma, enquanto recalado, não se apresenta de maneira direta, mas retorna como fragmentos ou ecos que interrompem a narrativa, rompendo com qualquer tentativa de continuidade ou coesão. A escolha de narrar do ponto de vista de um narrador que, ao utilizar o discurso indireto livre, se confunde com a própria personagem, pode ser interpretada como uma estratégia de deslocamento — uma tentativa de afastar a dor para mantê-la sob controle. Contudo, essa tentativa de distanciamento resulta em uma narrativa que constantemente retorna ao ponto de sofrimento inicial, reforçando a repetição compulsiva e tornando a estrutura do texto um reflexo de sua própria condição psíquica.

A insistência em revisitar a dor por meio de diferentes tempos e perspectivas cria uma materialidade narrativa marcada por retrospectões e saltos temporais (*prolepses* e *analepses*), mas que, paradoxalmente, permanece em um único plano, sem progresso real. Essa abordagem revela um traço de fixação que não apenas domina o Imaginário da protagonista, mas também molda todo o texto, resultando em rupturas estilísticas que traduzem sua fragmentação interna.

Essa fissura estilística se manifesta também nas marcas de diálogo, especialmente no uso do discurso indireto livre. Um exemplo significativo ocorre quando Mirela, alienada pelo seu próprio destino e guiada pela representação do narrador, utiliza o discurso direto como uma forma de concretizar sua ilusão. Ao expressar-se diretamente, ela tenta dar materialidade à sua crença de que Pedro realmente gosta dela – mais como um mecanismo de autoconvencimento do que como uma expressão da realidade. Nesse sentido, o discurso direto emerge como uma ruptura momentânea, em que a protagonista tenta reafirmar uma certeza que, na verdade, apenas expõe a precariedade dela:

No escuro depois do sexo, passando de leve os dedos sobre o rosto de Pedro, Mirela percebeu uma protuberância, abaixo da pálpebra, quase na bochecha. Não se deteve ali, continuou acariciando o lábio, o queixo, o maxilar. Mas enquanto seus dedos seguiam, o pensamento estancou na saliência. Nunca a notara. Mirela o olha tanto, repara, admira, como havia deixado passar? Aliás, o que era isso? Seus dedos decolaram da pele do rosto dele ao perceber que a pergunta havia sido feita em voz alta.

— Isso o que?

— Na sua bochecha. Essa bolinha. Aqui.

— É um cisto.

— Um cisto?

— É, uai.

- Grande assim? Não tinha reparado.
 — Tem crescido. Vai ver por isso você não viu.
 — Dói?
 — Não. Só é feio. Mas tem que tirar.
 — Mas se não dói, precisa?
 — Precisa, senão vai crescendo.
 — E você vai tirar?
 — Estou para ver isso. Não tenho plano de saúde, vou no hospital da universidade.
 — Posso te acompanhar.
 — Não precisa.
 — Ou falar com a minha amiga dermatologista. Ela pode dar uma olhada se você quiser.
 — Obrigado, não precisa. Deve ser coisa simples. Na verdade, eu cheguei a passar num médico em Minas, ele disse que só precisava tirar se continuasse crescendo. Mas que não era grave.
 — Ah. E o que causa, por que nasce este cisto?
 — Ouvi dizer que nasce em quem segura demais as coisas. Não bota pra fora. Algo que extravasa, que o corpo dá um jeito de expelir.
 — E você acredita nisso?
 — Para mim faz sentido.
 — Faz? Você segura muito as coisas?
 — Eu sou fechado, né.
 Mirela apoiou, de lado, a cabeça no cotovelo. Fechado? Pedro falava bastante de si. Será que falava aquilo tudo só para ela? Não, não parecia nada fechado. Falava até sobre isso, sobre a dificuldade de falar. Então o que eles tinham era mesmo especial. (Timerman, 2021, p. 71-72).

Considerando a hipótese de que Mirela assume o papel de narradora, o capítulo intitulado "Antes" parece buscar uma aproximação com a realidade ao reintroduzir os travessões para marcar as falas, diferenciando-se da subjetividade mais fluida e fragmentada predominante em outros trechos da narrativa. Todavia, essa tentativa de reconstrução de uma realidade objetiva revela-se ilusória. O que se manifesta não é uma recuperação da coerência narrativa, mas a projeção de uma realidade distorcida, carregada de sintomas textuais que evocam um estado delirante.

A desconexão entre a aparente linearidade do capítulo e a fragmentação interna da protagonista é central à análise. Apesar da aparente reconstrução de uma realidade objetiva, o texto reitera a divisão do self de Mirela. Para evitar confrontar sua cisão psíquica, a protagonista delira com o objeto de desejo – Pedro –, utilizando-o como meio de reintegração. Esse esforço, contudo, não alcança a unidade desejada, mas reforça a fragmentação e a fusão entre a subjetividade da narradora e os eventos narrados.

Essa tentativa de apresentar uma realidade concreta se dissolve rapidamente. Após o diálogo direto entre Pedro e Mirela, a interrogação do narrador – “Fechado?” – expõe o caráter subjetivo e questionador da narrativa. Essa reflexão continua: “Será que falava aquilo tudo só

para ela? Não, não parecia nada fechado.” A sequência indica que o narrador reassume questionamentos e percepções que claramente emanam da perspectiva de Mirela, evidenciando que o distanciamento narrativo é apenas aparente. A conclusão do trecho, com a afirmação: “Então o que eles tinham era mesmo especial,” carrega um julgamento emocional impregnado de desejo e idealização. Esse retorno ao uso do discurso indireto livre reforça a fusão entre Mirela e o narrador, mostrando que a tentativa de alcançar uma objetividade narrativa é, na verdade, uma extensão da subjetividade fragmentada da protagonista.

Embora a narradora-personagem tente impor uma realidade objetiva por meio do discurso direto, essa tentativa se desfaz rapidamente, uma vez que é seguida novamente pelo discurso indireto livre. Isso evidencia que não se trata de uma revelação factual sobre Pedro, mas de uma construção delirante da protagonista, que busca, por meio dessa narrativa distorcida, construir uma visão íntegra de si mesma. Esse delírio não apenas aliena a narradora, mas também o leitor, que pode ser induzido a acreditar em uma relação objetiva entre Pedro e Mirela, baseada em fatos inexistentes.

A forte subjetividade que permeia o texto interfere no discurso direto, tornando-o uma construção distorcida, que sugere que as falas anteriormente apresentadas não são tão confiáveis quanto aparentam. Isso aponta para a capacidade do narrador de reinterpretar ou distorcer a realidade no discurso indireto livre, oferecendo uma visão enviesada e delirante dos acontecimentos. Dessa forma, a confiabilidade do narrador é questionada, não apenas pela fusão com a personagem, mas também pela possibilidade de manipular ou alterar a percepção da realidade.

É crucial, no entanto, destacar que a narrativa de *Copo Vazio* não deve ser vista como totalmente delirante ou esquizofrênica. Embora o capítulo analisado atinja o ápice do delírio, ele serve como um reforço pontual do sintoma da divisão, sem se estabelecer como um estado permanente. A obra, assim, alterna entre capítulos marcados por devaneios e aqueles que exploram o delírio: enquanto o delírio se caracteriza por uma crença irracional e fixa, distorcendo profundamente a percepção da realidade, o devaneio é mais fluido e transitório, permitindo à personagem se perder momentaneamente em fantasias, mas ainda mantendo algum reconhecimento da realidade. Nesse contexto, Pedro não está com ela e não a ama, mas a protagonista, em seus devaneios, tenta reconciliar essa percepção com seus desejos.

Entretanto, esse reconhecimento da realidade não é suficientemente profundo para romper com o ciclo de alienação e a divisão interna de Mirela. Nos momentos de maior tensão, ela recai no delírio, perdendo o sentido de sua própria identidade. Assim, a narrativa não está

permanente imersa no delírio, mas alterna entre delírios e devaneios, refletindo as flutuações psíquicas da personagem e sua tentativa constante de lidar com sua divisão interna. É essencial compreender que, nos episódios de devaneio de Mirela, não há uma busca por uma experiência criativa ou poética, pois sua fixação na não-resolução impede que esses devaneios se tornem expressões de transcendência ou reflexão. Em vez disso, seus devaneios são entorpecidos por uma condição descrita por Bachelard (2000) como o "ser da sombra", que caracteriza um estado limítrofe entre o mundo exterior e o interior. Nesse espaço de interseção, Mirela se vê aprisionada, incapaz de ultrapassar a barreira que separa o objetivo da subjetividade. Essa divisão cria um ruído existencial, revelando sua dificuldade em liberar as memórias não resolvidas.

O capítulo intitulado "Se" exemplifica claramente esse devaneio limitante. A escolha do título, uma oração subordinada adverbial condicional, sugere que a realização de algo está vinculada a uma condição ainda não cumprida. No caso de Mirela, essa condição está ligada à sua relação com Pedro por de um amor mútuo, que ela sabe que não existe, mas devaneia. O capítulo, que se intercala de forma não-linear com outros episódios da narrativa, reflete essa tensão interna, e o texto inicia com a introdução dessa condição irreal, evidenciando a impossibilidade de uma resolução genuína para sua experiência afetiva:

Pedro estaria quase pronto quando ela telefonasse dizendo para ele descer, mas acabaria por deixá-la esperando alguns minutos lá embaixo, com os quais ela nem se importaria: curtiria aquela demora, não a interpretaria em nenhum instante como descuido ou descaso, Pedro é assim, meio atrapalhado com as coisas [...]. (Timerman, 2021, p. 65, grifos do autor).

O uso frequente do futuro do pretérito, com a terminação "-ia", e do pretérito do subjuntivo, como em "telefonasse", situa os acontecimentos no âmbito da hipótese e do devaneio, tempos verbais típicos de situações imaginadas e não realizadas. Quando esses tempos de fantasia são empregados sem a presença de outros tempos verbais que indiquem concretude, e somados à expressão de que Mirela "curtiria", o texto reforça a ideia de um devaneio que não se resolve, mas que permanece preso a um passado irrecuperável. Esse movimento de regresso temporal sublinha a impossibilidade de realização e a fixação em uma condição nostálgica, sem perspectiva de transformação.

Além disso, percebe-se um teor alto de condicionalidade no trecho que prevê a rotina por meio de uma sequência de fatos, no qual a focalização se projeta novamente na rotina, que é algo muito importante para a protagonista, já que, como iniciado neste tópico de análise, o último capítulo dos "Depois", também situou a memória da protagonista em rotina. Nesse

sentido, é preciso refletir que a rotina traz à tona a sua não resolução, porque só ela pode lembrar, todos os dias, do que não foi, e do que poderia, embaralhando assim, e também, o Real, O Simbólico e o Imaginário.

O trecho em análise revela uma expressiva carga de condicionalidade ao antecipar uma sequência de eventos que se projetam na rotina, um elemento crucial para a protagonista. Como previamente discutido, o último capítulo dos “Depois” também situa a memória de Mirela dentro do contexto rotineiro. Sob essa ótica, é pertinente refletir sobre como a rotina torna-se um lembrete que perpetua a sua não resolução, pois é somente ela, sendo inevitável e “murcha”, que demonstra o que não se concretizou e o que poderia ter sido. Esse ciclo repetitivo, ao aprisionar Mirela em um estado de constante revisão, revela uma interseção entre as esferas do Real, do Simbólico e do Imaginário, provocando a dissolução das fronteiras entre o que é vivenciado, o que é desejado e o que é idealizado, intensificando a divisão interna da personagem.

Dessa maneira, Mirela permanece em um "estar-aí", no qual a imobilidade do "estar" se combina com o movimento contínuo do "aí", criando uma dinâmica autossabotadora e autocentrada. Esse estado a impede tanto de avançar para fora quanto de se aprofundar plenamente no seu interior. Sua existência se configura na superfície-limite do que é, girando em torno de si mesma, centralizando seu ser. Bachelard (2000) observa que

Nesse horrível “interior-exterior” das palavras não formuladas, das intenções de ser inacabadas, o ser, no interior de si, digere lentamente o seu nada. Seu aniquilamento durará “séculos”. O rumor do ser “dizem que” prolonga-se no espaço e no tempo. Em vão a alma retesa suas derradeiras forças; ela se tornou redemoinho do ser que se extingue. (Bachelard, 2000, p. 220-221).

O limite "interior-exterior", descrito como uma barreira intransponível, reflete diretamente a vivência de Mirela. De acordo com Bachelard (2000), a protagonista experimenta o vazio de forma deformadora, afetando sua percepção do tempo e do espaço. Esse vazio, porém, não é estático; ele se movimenta, ora como devaneio, ora como delírio, sugerindo um ciclo mental que não progride, mas se conecta à busca incessante de Mirela por respostas, como no episódio em que recorre ao esoterismo para tentar preencher o vazio existencial.

Quando Pedro desaparece, Mirela se volta para práticas e crenças que prometem oferecer algum tipo de sentido ou resolução para seu sofrimento. No entanto, essas buscas não resultam em transformação genuína. Pelo contrário, elas perpetuam o ciclo de insatisfação e perplexidade, aprofundando sua confusão interna e mantendo-a em um estado de devaneio

"sombrio". No capítulo "Hoje", durante uma consulta com um vidente, ela pergunta se Pedro retornará, e o cartomante responde:

Sim. Vocês têm tudo para se reconciliar. Será na lua nova. Boas notícias. Vocês terão uma conexão que não terminará nunca. Você precisa fazer um trabalho para Ogum.

Mirela está satisfeita, já não quer saber mais nada, mas Mauro fala ainda outras coisas. Agradece e desce as escadas cheia, abarrotada de esperança: tem certeza, agora, mais ainda que a alimentada por sua perplexidade, de que Pedro vai voltar. Sim, o equívoco vai ser desfeito, e é só questão de tempo. Sorri ao bater o portão da casa. (Timerman, 2021, p. 114).

A resposta do vidente contém uma série de afirmações a Mirela, mas, embora estas sejam vagas e predominantemente positivas, o que realmente importa para ela é a certeza de que Pedro retornará. Esse momento evidencia a utilização do esoterismo por parte de Mirela como um mecanismo de validação emocional, voltado a reafirmar seus desejos mais profundos. Além disso, o excerto sugere que o narrador adota uma postura alinhada à perspectiva da protagonista, evidenciando um desinteresse implícito pelas demais declarações do vidente, dado que ele não tem conhecimento das "outras coisas" que são mencionadas, refletindo a visão fragmentada e subjetiva que permeia a narrativa.

Assim, Mirela recorre à espiritualidade como um dispositivo para validar seus desejos e ideias previamente formados, sem abrir espaço para uma transformação real. Nesse processo, o desconhecido, representado pela espiritualidade, se configura como um encantamento "devaneante" de seu próprio destino. A fé que ela busca é, paradoxalmente, uma reafirmação do que já é conhecido, o que leva o narrador a acompanhá-la, numa similitude que reforça a inconclusão da personagem, minimizando a dor da sua incompletude.

Percebe-se, destarte, que toda a obra se configura como um único evento crítico, e não como a soma de episódios distintos. Compreendê-la de maneira unidirecional, aliada ao uso do discurso indireto livre, levanta uma série de questões, como, por exemplo, o fato de que essa técnica, comumente utilizada em momentos críticos da narrativa, tende a contribuir para mensagens implícitas e multifacetadas. Contudo, como é possível que *Copo Vazio* se revele tão previsível? Nesse sentido, Moretti (2003) argumenta que

Nesses momentos críticos há por assim dizer um excedente de intensidade que permite "saltar" da história ao discurso, vencendo a distância que estruturalmente é enorme entre a voz da personagem e a do narrador. Mas esses momentos são também ideais para o exato oposto do indireto livre, ou

seja, para extrair a moral dos acontecimentos mediante digressões sobre as desastrosas consequências de uma conduta errada. Ao se acercar desses desdobramentos, então, quem escreve se depara com uma bifurcação: pode realçar a superioridade do narrador sobre a personagem com um trecho didático ou exprimir a sua tendência à igualdade por meio do indireto livre. Uma coisa ou outra. E o que está em jogo aqui não é apenas uma questão de estilo: são dois modos opostos de entender literatura. No primeiro caso prevalece uma concepção didática, segundo a qual um romance é acima de tudo um meio para transmitir uma mensagem ética unívoca e explícita (e de regra muita severa). No segundo caso, a mensagem torna-se implícita e por vezes quase inadvertida. (Moretti, 2003, p. 27).

Como observa Moretti (2003), o uso do discurso indireto livre na obra visa à aproximação entre narrador e personagem, criando um ambiente propício à interpretação aberta pelo leitor. Essa técnica, segundo o autor, se opõe à postura didática do narrador que tenta impor uma "ética unívoca e explícita", promovendo, assim, maior imersão e liberdade interpretativa. Entretanto, tais características se manifestam de forma parcial em *Copo Vazio*. Embora o discurso indireto livre atue para borrar a linha entre o pensamento da personagem e o narrador, tornando a narrativa mais fluida e subjetiva, a moral que ela veicula permanece explícita e homogênea. Ao contrário do esperado, dada a natureza do discurso indireto livre, a obra não deixa espaço para múltiplas interpretações. Em vez disso, oferece uma moral clara e positiva, sem nuances, o que limita a possibilidade de um envolvimento mais complexo e reflexivo por parte do leitor.

Assim, o discurso indireto livre, enquanto técnica narrativa, é empregado de maneira dissimulada para cumprir um objetivo oposto ao habitual, assumindo a função de um discurso didático. No entanto, esse didatismo se distingue do modelo proposto por Moretti (2003), pois se manifesta por meio de uma afirmação positiva, ao invés de uma crítica às condutas equivocadas. A obra, portanto, não questiona ou subverte as "coisas erradas", mas reforça uma abordagem acriticamente positiva, que se sobrepõe à dor e às adversidades. Essa concepção didática da positividade se interioriza progressivamente, alienando tanto a personagem quanto o narrador, e, por conseguinte, o leitor, criando um ciclo de reafirmação unívoca. A narrativa, assim, exerce um processo de alienação que mantém todos os envolvidos – personagem, narrador e leitor – presos à mesma ideologia de sofrimento positivo, em uma dinâmica fechada e sem espaço para contestação ou reflexão crítica.

Dessa maneira, o leitor é imerso na construção da imagem da protagonista, que assume simultaneamente a posição de narradora, conduzindo-o a integrar, involuntariamente, o ciclo de alienação presente na obra. A positividade, enquanto um dado social interiorizado, manifesta-se de forma rígida e estagnada na materialidade narrativa, impedindo qualquer

possibilidade de desenvolvimento autônomo ou transformação. Em vez de promover uma evolução, essa positividade se autoalimenta, suprimindo qualquer possibilidade de negatividade ou mudança. Quando esse elemento estéril se solidifica como parte do tecido social, como observado em *Copo Vazio*, ele se perpetua na narrativa, resistindo à transformação e retornando ao seu campo social. Neste processo, a obra acaba por operar como uma "nutrição social", levando à reflexão sobre o impacto desse "ghosting positivo", que, paradoxalmente, desconfigura o dado social ao impedir sua autonomia em prol de um discurso de conformidade.

Além disso, é possível perceber que *Copo Vazio* se constrói como um "espelho ampliado", reminiscentemente ligado ao conceito laciano, no qual a protagonista não apenas reflete sua própria alienação e divisão interna, mas também tenta controlar a parte do outro que não faz parte do Imaginário. Ela busca manipular a percepção do outro – o leitor – que, embora distante, é interpelado e acaba validando, ainda que de forma indireta, a narrativa apresentada. Nesse processo, a obra configura-se como um meio de validação da própria construção de realidade da protagonista, mantendo a alienação como um princípio fundamental. O leitor, ao se envolver na leitura, é, portanto, cooptado para reforçar a divisão interna da personagem, perpetuando o ciclo de desintegração e reafirmando a impossibilidade de superar dessa divisão.

Considerando essas indagações, Adorno (2020) poderia interpretar a obra como uma forma de "baby-food", oferecendo um elemento reconfortante de familiaridade, funcionando como um alimento emocional e nutritivo, excessivamente positivo para seus leitores em meio às crises contemporâneas. Essa obra, assim como os produtos comodificados pela cultura, compartilha características como o caráter subordinado, a passividade do consumidor por meio da resposta automática e a excessiva simplificação de sua materialidade.

Além disso, a obra, por sua estrutura excessivamente planejada, limita-se as múltiplas interpretações possíveis, convergindo duas reações no leitor de forma muito facilitada: o tédio, para aqueles que nunca experimentaram o *ghosting* amoroso ou possuem uma leitura mais crítica, e o conforto, para aqueles que já sofreram tal experiência. A obra, pois, gera uma subjetividade indistinta no leitor, que conduz, sem muita dificuldade, a esses dois polos de (in)satisfação emocional.

Essa simplificação, ao ser absorvida pelo leitor atormentado, gera a sensação de ausência de um impacto emocional genuíno. No entanto, ainda assim, provoca mantras de conforto que, superficialmente, podem lembrar a catarse, mas que dela se distanciam profundamente. O medo, o sofrimento e a sensação de desproteção, ao liberar emoções, não são, porém, enfrentados nem resolvidos. Em vez disso, o que se configura é uma contemplação positiva do estado de desamparo, um processo que canaliza sentimentos para uma planificação

que os suaviza, mas sem resolvê-los, tornando o sofrimento menos intenso quando colocado em primeiro plano, mas também impedindo sua resolução, uma vez que essa planificação se alinha a uma lógica de "eternidade". Nesse contexto, *Copo Vazio* sugere ter sido estruturado com a intenção de transmitir aos leitores que experienciaram o *ghosting* a ideia de que sua vivência não é isolada, promovendo um senso de pertencimento por meio da imposição de uma "ditadura da igualdade", que fortalece uma sensação de coletividade e validação emocional.

Percebe-se, assim, que, em vez de se afirmar como um dispositivo independente, o dado social na obra cede às pressões das demandas sociais contemporâneas, flertando com uma nova forma de patronato positivo, que aprisiona toda a materialidade narrativa. Nesse contexto, o macro (social) não se dissolve na redenção natural da microestrutura (narrativa), como seria esperado, conforme argumenta Candido (2006), mas é instrumentalizado, consolidando-se como um *ghosting* estilístico que visa o "fornecimento de papinhas".

3.1 Memória, devaneio e identidade

Ao retomar e aprofundar o conceito de devaneio e sua representação em *Copo Vazio*, nota-se que ele é cultivado por Mirela assume um tom intimamente ligado ao “ser da sombra”. Tal configuração impede a liberação plena da criatividade e da sensibilidade, uma vez que está ancorado em uma memória situada no limiar entre o mundo exterior e interior. Essa tensão detém o fluxo de experiências e provoca uma distorção perceptiva que afeta não apenas a memória e a relação consigo mesma e com os outros, mas também a vivência do espaço e do tempo.

Para compreender a relação de Mirela com o espaço que a circunda e as razões pelas quais ele parece tão entranhado em sua subjetividade, é necessário recorrer à perspectiva de Bachelard (2000). Segundo o autor, a relação com os ambientes transcende aspectos utilitários ou pragmáticos, pois os espaços têm a capacidade de acolher e refletir a subjetividade. Assim, qualquer ambiente habitado ou experimentado possui o potencial de dialogar com o mundo interno, configurando o que ele denomina uma "geografia afetiva". Nesse contexto, o mundo exterior mistura-se às experiências internas, estabelecendo uma interação contínua entre os dois planos.

Entretanto, Mirela, em vez de desbravar essa geografia afetiva, parece corrobô-la à medida que entra em maior contato com seus sentimentos. Isso se evidencia especialmente após o desaparecimento de Pedro, que cometeu o *ghosting* amoroso, deixando-a à deriva. Mirela

passa a circular pelo ambiente de forma desorientada, sem, contudo, alcançar nenhum destino significativo:

Mirela desce de escada, disparando pelos degraus. Para no segundo andar. Hesita. Volta correndo até o último, sobe, sobe, degrau, degrau, degrau, precisa se cansar, ocupar o peito de falta de ar, que a garganta precise respirar, apenas, e não conter aquele nó de onde jorra seu choro, e, chegando ao décimo quinto, volta a descer e desce e desce e cai sentada num degrau do terceiro. Não sabe para onde ir: não há lugar onde se imagine em paz. (Timerman, 2021, p. 20).

O movimento obsessivo de subir e descer as escadas revela uma tentativa de reorganizar algo em seu interior, como se fosse um esforço inconsciente para lidar com a fragmentação emocional que a consome. Esse ato repetitivo, ao "cansar" o corpo e "ocupar o peito de falta de ar", assemelha-se a um mecanismo de fuga, sendo um modo de evitar o enfrentamento direto de sua dor, no qual o passado e o presente, marcado por sua incapacidade de processar essas emoções, a paralisam, ainda que esteja em constante movimento.

A escada, elemento central do trecho, assume um papel simbólico: sua estrutura composta por degraus sucessivos reflete a fragmentação do pensamento de Mirela e a repetitividade de sua tentativa de encontrar alívio, sendo metáforas de um esforço extenuante e infrutífero. Assim, esse espaço perde suas características concretas de cores, texturas e luz, que não são descritas. Toda a sua tangibilidade é carcomida. A angústia de Mirela atinge o ápice quando ela reconhece que "não sabe para onde ir", evidenciando a irrelevância do espaço físico diante de sua incapacidade de vislumbrar qualquer refúgio. Sua desconexão interior, por fim, reverbera no exterior, aprofundando seu estado de desalento e desorientação.

Além de sua relação com o ambiente imediato, a sombra de Mirela parece refletir o dinamismo urbano da Região Metropolitana de São Paulo, onde ela está inserida. Ao longo da obra, há diversas referências à cidade, como nomes de ruas e localizações populares, porém essas menções não são acompanhadas de uma conexão interiorizada ou descritiva com os espaços. Em vez disso, esses pontos são apresentados como simples indicações de direção, parecendo ser destinadas a situar o leitor em um "lugar comum", sem conferir-lhes um significado mais profundo ou experiencial.

No entanto, esse padrão de superficialidade é rompido quando se expõe o frenético ritmo da cidade, especialmente no trecho subsequente, após o desaparecimento de Pedro. Nele, observa-se uma conexão entre os mundos interior e exterior, mas essa relação não conduz a nenhum desfecho redentor; ao contrário, reforça o destino de decadência. Esse processo não

apenas revela a própria degradação de Mirela, mas também expõe a falência da metafísica urbana. O espaço, em sua monumentalidade despersonalizadora, opera mais como um fator de segregação, evidenciando a incapacidade da cidade de proporcionar qualquer tipo transformativo. Nesse contexto, Mirela encontra, então, no próprio espaço urbano, o impulso que precipita sua ruína:

Anda com a pressa agarrada às pernas, os joelhos trêmulos como se também soluçassem, urgência sem nome, raiva, qualquer coisa que desatole o peito. Atravessa a Paulista. As pessoas passam sem dor. Ah, se houvesse mar em São Paulo. Mirela mergulharia, se afundaria, se afogaria. Mas talvez as pessoas, que se aglomeram sem conseguir esperar abrir o farol de pedestres, consintam com isso. Com a falta de limites da cidade, a imensidão sufocada de asfalto. (Timerman, 2021, p. 21).

Observa-se que a expressão "imensidão sufocada de asfalto" sugere que a vastidão urbana, comparada ao mar – um elemento associado ao infinito, à liberdade e à expansão – contrasta diretamente com o asfalto, que evoca rigidez, controle e saturação do espaço urbano. O desejo de Mirela de se afogar nessa "imensidão concreta" e rígida, em oposição ao mar, que oferece possibilidades, parece indicar uma vontade de se entregar a um estado em que controla rigidamente sua própria destruição, abraçando a sensação de desespero que ele provoca. O asfalto, tradicionalmente símbolo do desenvolvimento urbano, em vez de proporcionar liberdade, gera uma sensação de confinamento, que Mirela deseja mais do que nunca. Isso se reflete na expressão "Ah, se houvesse mar em São Paulo", na qual a interjeição "Ah" revela, inicialmente, um desejo frustrado de escape, mas que é, de algum modo, compensado pelo espaço opressor da cidade, o qual, por meio de uma simbiose labiríntica, a conduz ao que ela mais deseja: a perda violenta de si mesma.

Percebe-se também que o consentimento das pessoas à ausência de liberdade implica uma aceitação resignada das limitações impostas pela vida cidadina. Essa aceitação passiva da opressão e da desumanização promovidas pela cidade revela como as pessoas permitem que a cidade funcione dessa maneira: sem limites, sem espaços de pausa, sem um fluxo natural e harmonioso. Isso cria uma dinâmica de alienação e pressa da qual todos se tornam parte. Mirela se une a elas, com a "pressa agarrada às pernas", buscando afogar-se nessa alienação. Ela parece querer se render a esse movimento, como se desejasse integrar o exterior ao interior, buscando retornar, pelo devaneio sombrio, a um estado de "paz" – não pela ressurreição, mas pelo processo desintegrador, pela busca do pulso mortífero, fundindo-se a ele como uma única unidade, mesmo que essa seja a sua decadência.

Essa relação de Mirela com o ambiente ao seu redor, imersa em uma monumentalidade despersonalizadora, levanta diversos questionamentos, especialmente por ela ser arquiteta. Como tal, não parece apenas se dedicar ao planejamento, projeto e supervisão de edifícios e espaços, levando em conta aspectos estéticos, funcionais, estruturais e ambientais. Em vez disso, ela parece usar esses recursos para (re)criar construções que refletem sua própria geometria implícita. Se antes de Pedro, Mirela desejava ser arquiteta para edificar seus devaneios sobre um destino passivo e romântico, após a decepção íntima e o desencanto predestinado, ela delinea sua construção à desconstrução. Essa dinâmica, como se pode perceber, tem suas raízes na adolescência de Mirela:

Desde a adolescência se imaginava arrumando a própria casa, decorando-a conforme suas ideias, projetando devaneios tão sérios que convergiram para a escolha da arquitetura. Queria um lugar onde pudesse espalhar suas coisas a seu modo. (Timerman, 2021, p. 14).

A ideia de "arrumar a própria casa" vai além de uma simples organização do ambiente; ela envolve um desejo de autossuficiência e um ato de controle, no qual o espaço físico se torna uma extensão da identidade, possibilitando-lhe criar ambientes de acordo com seus "devaneios tão sérios", destacando o desejo de possuir o controle pessoal sobre o espaço – algo que, embora não consiga plenamente realizar, ainda assim persiste em sua busca, pois, enquanto "arquiteta" da própria narrativa, ela estrutura e molda a diegese de acordo com seus próprios termos.

Surge, portanto, a indagação: qual a razão do intenso desejo de Mirela pelo controle? Quais aspectos de sua história, anteriores a Pedro, indicam uma insatisfação duradoura? As possíveis respostas podem ser identificadas na relação que Mirela mantinha com sua casa e os espaços que a cercavam de maneira mais íntima. Embora tal relação seja pouco explorada – considerando que Mirela evita confrontar essas questões, mas, paradoxalmente, as memórias de confrontos passados acabam ressurgindo –, esses elementos atuam como pistas relevantes. Assim, não é difícil associar sua escolha pela arquitetura como uma tentativa de compensar a falta de um lar estruturante. Sua profissão poderia ser vista como uma busca simbólica para reconstruir o que lhe faltou: a criação de espaços que permitam devaneios saudáveis e uma identidade integrada. Embora Mirela aspire que seus devaneios sejam construtivos, ela se apega a eles como sua única âncora, reforçando seu desejo de controle, enquanto, inconscientemente, se realinha a um devaneio que, na verdade, nasce do "ser da sombra".

A casa, como espaço fundamental, é amplamente abordada por Bachelard (2000, p. 27), que a define como ponto de partida para o conceito de "topofilia" – o amor pelos espaços –,

afirmando que “[...] a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos”. Com seus cômodos, recantos e esconderijos, ela representaria o local onde a identidade é cultivada e nutrida, funcionando como um refúgio contra o caos do mundo externo, sendo, portanto, importante para a constituição do ser. Assim, o estudioso descreve a casa como um espaço que molda a relação do indivíduo com o mundo Simbólico e Imaginário.

Nesse contexto, a memória da casa infantil assume um papel central, pois carrega um sentido de origem que exerce uma influência profunda na maneira de ser e sentir, servindo como um suporte à construção da identidade. A casa, portanto, funciona como um espaço de continuidade entre o passado (memórias) e o futuro (sonhos e projeções). Assim, uma casa perturbada desestabiliza a base simbólica sobre o ser que repousa, conduzindo a um possível desenraizamento emocional e poético, do qual Mirela é acometida.

Dessa forma, Mirela experimenta o retorno das memórias de sua infância, mas se esquiva de confrontá-las de maneira consciente. No capítulo intitulado "Tempo", ela revisita uma dessas recordações, aparentemente de forma "aleatória", entrelaçada com outros capítulos, enquanto lida com o desaparecimento de Pedro. Nesse momento, sua memória a transporta para uma experiência vivida à beira-mar com sua família, evocando uma sensação de estabilidade e segurança, qualidades que, no contexto do *ghosting*, lhe são ausentes. Ao reviver essa lembrança, a protagonista busca, ainda que de maneira inconsciente, recuperar um refúgio perdido, o que evidencia a interconexão entre seu passado e os dilemas do presente. O espaço da praia, portanto, assume um papel simbólico central, representando um estado de harmonia e equilíbrio que lhe falta no presente, e sugerindo sua busca por uma reconstrução da identidade e do pertencimento. Essa busca revela que, ao contrário de desejar o retorno de Pedro, Mirela anseia pela recuperação do sentimento de lar, antes dele – algo que nunca se concretizou plenamente, mas que foi deixado como uma marca nos pequenos vislumbres da infância:

Quando o sol baixou um pouco, Mirela e Marieta pingando gotinhas de areia molhada fizeram um castelo enorme, o maior de todos, indestrutível, tão bonito, Tadeu tirou fotos, as meninas orgulhosas, confiantes, felizes, mas no dia seguinte, depois da maré alta, logo cedo ao chegarem na praia, o castelo não estava mais lá. (Timerman, 2021, p. 74).

A sensação de devaneio emerge no momento de transição do espaço, onde o descenso do sol não apenas simboliza a passagem do tempo e a transformação, mas também constitui o cenário propício para a criação de uma imagem idealizada, que é capturada de maneira nostálgica pela fotografia. O ponto mais significativo do trecho, no entanto, reside

especialmente no contexto em que as meninas, imersas no auge de suas imaginações, percebem o castelo como “indestrutível” e o consideram o “maior de todos”, destacando a construção de algo que se imagina duradouro. Esse momento revela uma manifestação das aspirações e sonhos das personagens, oferecendo um breve alívio das durezas da realidade cotidiana. O castelo se destaca pela grandiosidade proporcionada pelas doses de afeto e dedicação com que foi erigido. Contudo, a maré alta, elemento natural e inevitável, acaba por destruí-lo, restaurando a consciência sobre a efemeridade e a transitoriedade das coisas, forçando o retorno à percepção da fragilidade da existência. Assim, esse trecho revela a transitoriedade das lembranças de grandiosidade e devaneio, que, no imaginário de Mirela, estavam associadas ao prazer e à criação de uma identidade marcada por esses momentos de êxtase, mas que, inevitavelmente, seriam consumidos pela destruição.

Destarte, o trecho, intercalado com os capítulos que marcam o desaparecimento de Pedro, revela que a memória evocada não surge de maneira aleatória, mas sim em conexão com o que a protagonista vive naquele momento, imersa em seu devaneio e, talvez, buscando compreender sua origem. Nesse contexto, surge a ideia de um lar e de proteção em seu sentido implícito e simbólico, representados pelo “maior de todos” os devaneios, depositados naquilo que ela considera sua topofilia, construída ao longo de sua relação com a família. Assim, a intercalação de seu sofrimento após a partida de Pedro com este capítulo carrega três hipóteses principais: a) a referência ao apogeu do devaneio, marcando a construção de sua topofilia; b) a maneira como ela conseguiu restaurar esse sentimento de pertencimento e segurança com Pedro, através de uma reconexão “exterior”, fazendo dele um objeto de realização de um passado seguro que formou a sua identidade; e c) como esse devaneio foi brutalmente desfeito com sua partida, explicando a obsessão destrutiva que permeia os capítulos anteriores e subsequentes, pairando sobre o seu “ser da sombra” – reflexão que recai, ainda que de maneira não aprofundada e inconclusiva, sobre a destruição do castelo.

Assim, a "casa" se desdobra ao longo do tempo, em outras lembranças, mesmo sem recorrer à mesma arquitetura factual. Sobre essa transposição memorialística, Bachelard (2000) cita Rilke em suas reflexões, discutindo a persistente sensação em relação a uma casa que já não existe mais:

Não tornei mais a ver essa estranha morada. Tal como a encontro em minha lembrança de visão infantil, ela não é uma construção; está fundida e repartida em mim: aqui um cômodo, ali outro cômodo e acolá um fundo de corredor que já não liga esses dois cômodos, mas conservou-se em mim um fragmento. É assim que tudo se difundiu em mim, os quartos, as escadas que desciam com lentidão tão cerimoniosa, outras escadas, vãos estreitos subindo em espiral,

em cuja obscuridade caminhávamos como o sangue nas veias. (Rilke, 1957, p. 33 *apud* Bachelard, 2000, p. 71).

Observa-se que a transposição da ideia de casa, de seu sentido exterior para o interior, se revela de forma mais dispersa nos registros memorialísticos e psíquicos. E que embora esses registros não possam ser transportados de maneira fiel para a realidade presente, eles permanecem como uma função fragmentada, porém formadora, demonstrando que uma casa não reside na representação concreta, mas sim em uma elasticidade interior. Essa elasticidade se desdobra de uma imagem descritiva para servir como inspiração, como propõe Bachelard (2000).

Além disso, a infância da protagonista revela que sua percepção anteriormente acolhedora da casa não foi meramente desfeita pelo processo de amadurecimento, mas também por meio do divórcio de seus pais, que provocou uma ruptura severa com a visão que ela ainda conservava de seu lar. Mirela relata que após a partida de seu pai, o “[...] vazio da casa era desproporcional à ausência de uma só pessoa: as paredes adquiriram uma tinta melancólica que a idade de Mirela não conseguia traduzir para além de um incômodo constante e endurecido” (Timerman, 2021, p. 14).

O termo "vazio da casa" não se refere apenas à ausência física de pessoas, mas evoca desolação e falta de preenchimento emocional, um espaço desabitado tanto físico quanto afetivamente. A escolha do adjetivo "desproporcional" sugere que a ausência não é apenas de quantidade, mas de qualidade, como se o vazio assumisse uma dimensão insustentável e desmesurada, como se a casa estivesse em um processo de colapso existencial, algo que é revivido pela ausência de Pedro. O trecho a seguir continua a expandir essa ideia:

Não havia mais quase nada dele nos armários e estantes, só alguns livros e os discos – na casa nova de Tadeu não havia vitrola, sua paixão por jazz, por incrível que pareça, havia arrefecido com a idade –, mas era a mesma casa da infância de Mirela, e a morte do pai pareceu tornar de novo aguda uma ausência já antiga entre aquelas paredes. (Timerman, 2021, p. 14-15).

A casa, seus objetos e os espaços internos transcendem a função de mero cenário, assumindo o papel de símbolos que traduzem a memória e a identidade da personagem. Os discos, por exemplo, funcionam como vestígios de uma paixão e de uma época vivida, representando a continuidade das lembranças associadas ao conceito de lar. Além disso, a frase "mas era a mesma casa da infância de Mirela" opera como um ponto de inflexão na narrativa, estabelecendo uma ligação simbólica entre a personagem e o espaço físico. A casa, embora

inalterada fisicamente, reflete as transformações internas de Mirela. A perda do pai e as mudanças ao longo do tempo alteram sua percepção do ambiente, conferindo à casa uma ambiguidade: ela preserva sua forma exterior, mas, ao mesmo tempo, passa a funcionar como um lembrete da ausência de algo.

A ausência experimentada durante o divórcio dos pais, que configura o núcleo do ghosting de si mesma, no entrelaçamento com o ser da sombra, ressurgue de forma tangível quando Mirela se encontra em sua casa, observando seu espaço, após a partida de Pedro:

Mirela olha ao redor, perdida na própria casa. Sente-se roubada e violentada por memória em cada pedaço de chão. Desaba no sofá. Olha para cima, para os lados.

Parada no canto da sala, a grande bola de plástico azul que ganhou no aniversário do filho de Lara, sua amiga. Pedro fazia embaixadinhas com ela, bêbado, desafiando os objetos ao redor. Mirela só permitia porque era ele quem as fazia e porque nessas horas também estava embriagada, com a fé na pontaria que o álcool concede às pessoas. O que fazer com este objeto fora do lugar que só a presença de Pedro justificava existir em sua casa? (Timerman, 2021, p. 41).

A construção estilística, centrada na dispersão sensorial e emocional, é intensificada pela frase "Mirela olha ao redor, perdida na própria casa", que sugere um paradoxo: um espaço que, supostamente, deveria ser familiar e acolhedor, transforma-se em um cenário estranho e desolado – o que remete ao mesmo sentimento experimentado por Mirela quando seu pai saiu de casa. Da mesma forma, a bola de plástico azul que Pedro fazia embaixadinhas carrega o valor simbólico dos livros e discos deixados pelo pai. Além disso, ao afirmar que Pedro está "em cada pedaço de chão", a narradora reforça a ideia de que a dor permeia todos os espaços da casa, ecoando exatamente o que Mirela já sentia anteriormente. Contudo, o que Mirela não compreende, por permanecer resistente ao enfrentamento direto de sua dor e depositar suas esperanças em uma resolução baseada na positividade e no controle, e não no confronto interno, é que ela não tem correspondência em Pedro, mas em conflitos mais profundos e enraizados em sua própria formação.

Assim, esse retorno constante e inconsciente ao que permaneceu inconcluso na topofilia de sua formação identitária representa, na verdade, uma tentativa de restaurar a plenitude de sua casa, onde reside o seu *arkhê*. Derivada do grego, essa palavra significa "origem", "princípio" ou "fundamento". De acordo com Derrida (2001), em seus estudos sobre o mal de arquivo e os processos de preservação e apagamento de memórias, o *arkhê* é um conceito representativo que busca "justificar" essa casa por meio de fundamentações ontológicas e nomológicas criadas pelo homem, destinadas a sustentar memórias formadoras:

Arkê, lembremos, designa ao mesmo tempo o começo e o comando. Esse nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico. (Derrida, 2001, p. 11).

A repetição da ideia de "princípio" enfatiza a dualidade do termo, que une o "começo" (origem) ao "comando" (autoridade). Derrida (2001) explica que o conceito de *arkê* representa o ponto de partida de onde emergem a ordem, a memória e a legitimidade, conectando-o à noção de autoridade representativa e estrutural que fundamenta sistemas de conhecimento e poder, como se fosse uma grande casa que sustenta todas as outras. Assim, pode-se compreender o *arkê* como uma representação ampliada das esferas Simbólica e Imaginária lacanianas, que busca justificar o Real no mundo enquanto lhe confere uma tangibilidade ilusória. Ele funciona, portanto, como um dispositivo essencial para sustentar uma casa, uma identidade ou um reflexo no espelho.

Dessa forma, Mirela busca retornar a esse *arkê*, que sustenta sua identidade e representa um dispositivo que a ajuda a reconhecer o próprio conceito de casa. Esse retorno, no entanto, ocorre de maneira inconsciente, por meio da rememoração dos traços que compõem sua memória afetiva. Conforme Martin e Deutscher (1966), cada memória é marcada por um traço que contribui para a construção de um todo, e, ao serem rememorados, esses traços geram novos registros. Nesse processo, Mirela projeta em Pedro o papel-objeto capaz de reativar esses traços antigos. No entanto, o que ocorre não é um retorno ao traço anterior, pois isso é impossível, mas uma repetição que gera um novo traço, embora similar, para um diálogo acrítico com o anterior. O sofrimento de Mirela está em tentar concluir algo impossível, com resolução positiva, ao invés de criar um outro traço de conflito que a ajude a refletir e entender melhor seu passado. Ao buscar resolver o que permanece aberto e inconcluso, ela expõe a impossibilidade de recompor o passado em sua totalidade.

Esse processo de construção identitária, que envolve uma relação com os conceitos como casa, *arkê* e a divisão do sujeito, é abordado por Lacan (2007) ao discutir a formação do "eu" diante do espelho. Nesse contexto, ele explora:

Basta-nos compreender o estágio do espelho como uma identificação, no sentido pleno que a análise dá a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem – cuja predestinação para esse

efeito de fase é suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo *imago*. (Lacan, 2007, p. 98).

Relacionando o excerto ao que já foi discutido sobre *arkhê*, a busca de Mirela por sua identidade e pela sua "casa", é possível observar que o estádio do espelho representa um momento inaugural na constituição de um *arkhê* pessoal, onde a imagem vista no espelho, referida pelo termo *imago*, carrega uma função imaginária poderosa de identificação, pois serve como ponto de ancoragem para a construção do "eu" enquanto entidade psíquica no mundo simbólico. Assim como a imagem no espelho oferece ao sujeito uma percepção ilusória de completude, Mirela tenta, por meio da rememoração e da projeção em Pedro, restabelecer essa imagem de "plenitude" que construiu sob a influência de sua casa, mas que na verdade, essa imagem nunca foi totalmente alcançada, fazendo com que ela "crie" e devaneie sobre outro campo de ilusões, onde o passado é idealizado como um estado de equilíbrio perdido.

Nesse ponto, a interseção entre memória e psicanálise torna-se evidente, revelando como a revivência de um traço pode originar novas manifestações repetitivas. Essa dinâmica demonstra uma forma de compulsão inerente à tendência humana de reiterar experiências, sejam elas prazerosas ou dolorosas, mesmo quando tais repetições entram em conflito com o princípio do prazer (Freud, 2016a). A compulsão pode manifestar-se de diversas maneiras: pela busca passiva por uma regressão aos anos formativos da infância, pelo impulso ativo de buscar vingança projetando prazer ou pela tentativa de compreender a memória como uma forma de reciclar o "chorume" psíquico. No caso de Mirela, essa busca incessante por repetição configura-se como uma espécie de abstinência, revelando uma necessidade visceral de fixar à própria face o reflexo no qual se reconheceu, ainda que isso implique enfrentar dores profundas e incessantes.

3.2 *Copo Vazio* e suas psicopatologias

Por fim, propõe-se uma leitura psicopatológica das personagens, com foco especial em Mirela, a fim de compreender melhor os fenômenos psíquicos que permeiam sua construção. Antes de avançar, é fundamental ressaltar que tal abordagem é empregada apenas como um instrumento interpretativo, ciente de seus limites e da impossibilidade de equiparar literatura e clínica. Nesse sentido, a análise adota conceitos psicanalíticos como ferramentas de leitura e exercício hermenêutico, capazes de ampliar as possibilidades interpretativas sem pretensão de um diagnóstico final.

Nesse contexto, ao considerar Mirela como uma possível “protagonista dividida”, o conceito lacaniano de sujeito dividido oferece uma chave teórica produtiva para interpretar sua subjetividade. Essa noção de divisão estrutural, que, segundo Lacan (2007), seria inerente ao ser humano, evidencia a tensão constante entre o eu consciente e o eu inconsciente. Com base nisso, é possível levantar a hipótese de que a personagem reflita uma identidade marcada pela incompletude e pelo desejo insatisfeito, como observado na análise literária realizada. Essa perspectiva possibilita uma leitura mais aprofundada das dinâmicas internas que atravessam Mirela e dão forma à sua narrativa.

O que parece ocorrer, entretanto, é que, nessa incompletude, nesse abismo que impede uma integração plena, surgem diversas estratégias psíquicas, que visam amenizar a cisão estrutural, característica do sujeito. Marcado pela falta e pela impossibilidade de alcançar uma identidade completa, o narcisismo funciona como um mecanismo compensatório, buscando “colar” a divisão e criar uma ilusão de unidade, ao mesmo tempo em que reforça a dependência do olhar e do reconhecimento do Outro.

Esse acervo narcísico e seu processo de idealização são amplamente discutidos na psicanálise. Nesse contexto, Freud (2010) abordou o narcisismo, descrevendo-o como investimentos libidinais internos direcionados ao ego. Assim, o referido conceito é caracterizado pela conduta em que o indivíduo busca, em um objeto externo, uma recompensa para o próprio ego, gerando uma satisfação narcísica. Dessa maneira, o narcisismo é concebido como um complemento libidinal do egoísmo relacionado ao instinto de autoconservação. No caso de Mirela, sua estratégia psíquica para se proteger da cisão dividida ocorre por meio de uma idealização, que beira o narcisismo, voltada para a figura externa de Pedro.

A relação entre narcisismo e idealização não é casual, mas estreita, já que o objetivo final do narcisismo é a própria idealização. No narcisismo anseia-se pela idealização para tornar o ego perfeito, ideal, sempre em plena satisfação. Assim, nas palavras de Freud (2010, p. 18), quando o indivíduo não consegue realizar-se, tende a fazer grandes investimentos naquilo “[...] que possui a excelência que falta ao ego para torná-lo ideal”. Esse processo frequentemente exige grandes esforços, muitas vezes através da obsessão e repetição, para alcançar aquilo que já foi previamente estabelecido.

Para a presente análise, é relevante enfatizar o conceito de narcisismo secundário, que ocorre quando a libido se retrai para o ego já constituído, geralmente em sujeitos adultos, como é o caso de Mirela. Nesse estágio, o indivíduo já reconhece a existência do outro e do mundo externo, e a libido é redirecionada para objetos externos, nos quais busca a idealização, a perfeição e a completude. Essa projeção pode resultar em uma visão distorcida da realidade, na

qual os objetos são percebidos através de uma lente de perfeição inatingível. Quando esses objetos falham inevitavelmente em corresponder às expectativas idealizadas, a libido pode se retrair novamente para o ego, exacerbando sentimentos de desapontamento e inadequação (Freud, 2010).

Para Mirela, Pedro surge como uma possibilidade de ser um objeto externo, à semelhança do narcisismo, oferecendo a ilusão de perfeição e completude em um relacionamento idealizado. No entanto, essa idealização distorce a realidade sobre quem ele realmente é, revelando-o, na verdade, como um verdadeiro estranho. Pouco ou nada se sabe sobre Pedro, pois o narrador (ou seria Mirela?) não fornece informações sobre ele; Pedro evita falar de si, e Mirela também o conhece de forma superficial, como é evidenciado pela afirmação de que “Pedro não tem muita história por detrás” (Timerman, 2021, p. 17). Tal lacuna coloca em questão o “luto” por um amor que a feriu por tantos anos, sem que ela realmente o conhecesse. Dessa forma, Mirela parece sofrer mais pela ausência da satisfação narcísica, que ocorre em doses pequenas e disfarça sua cisão interna, do que por Pedro. Ele, assim, atua como um paliativo, um band-aid que encobre e embriaga, mas não resolve sua divisão.

Contudo, Mirela é tomada pelo sofrimento, pois Pedro, como seu objeto, não corresponde à sua idealização romântica, o que gera uma fúria que não é apenas narcísica, mas também despersonalizadora, marcada pela divisão interna. O primeiro e mais intenso momento dessa fúria pode ser observado quando Pedro pratica o *ghosting*, levando a protagonista a sair de casa em um estado de completo desespero e, descompensada, embarcar em um metrô de São Paulo:

[...] próxima estação, umas duas cabeças à sua frente nota um homem, alto, o tamanho de Pedro, o cabelo preto grudento de suor, consegue ver quase metade de seu rosto, a pele acinzentada e áspera da barba crescendo, alguma beleza escondida por detrás daqueles traços, o maxilar duro, grande, o que é a beleza?, e Mirela aperta os dentes com força e subitamente percebe em si uma raiva já envelhecida, enferrujada, mas sempre na iminência de sair da hibernação na qual nunca chega de fato a entrar, um estofado raivoso por dentro das juntas, das veias, e percebe então que poderia, tão naturalmente quanto ceder assento a uma mulher grávida, abrir caminho por entre aquela gente lotada que empurraria para os lados e por quem passaria até chegar àquele homem, e esparramando os músculos até então contraídos puxaria seu cabelo úmido até o arrancar, com uma, com as duas mãos, e aquele homem se curvaria para trás na direção da força dela, sem entender absolutamente nada, e doeria, e Mirela cravaria os dentes pouco a pouco na pele áspera, na bochecha, e os afundaria, fazendo força no maxilar como se fosse um bife duro, e sentiria o gosto metálico de sangue e o gosto de sangue da dor e então juntaria toda a força do seu corpo e a concentraria agora no joelho que golpearia as costas dele fazendo-o curvar-se ainda mais, e rasgaria sua roupa

com as mãos, com os dentes ensanguentados, e o deixaria nu, e o jogaria no chão e então pisaria nele [...]. (Timerman, 2021, p. 23).

O trecho acima revela sutilezas da raiva narcísica diante da não correspondência da idealização, em que Mirela enfrenta uma intensa dissonância entre a realidade e a imagem idealizada. Para se preservar diante da fragilidade de sua estratégia narcísica, ela recorre à projeção neurótica, transferindo a inadequação e a raiva para seu objeto, Pedro. Logo, quando Mirela “reconhece em si uma raiva já envelhecida”, evidencia-se sua inadequação, que remonta a um período anterior a Pedro e seu desaparecimento repentino, destacando a sua formação identitária inconclusa. À luz do estágio do espelho, esse sentimento surge como algo antigo, profundo e não resolvido, que emerge com intensidade naquele momento, revelando sua condição de divisão interna.

Percebe-se que a referida raiva é hiperbólica e intensa, como exemplificado no trecho em que Mirela “crava os dentes pouco a pouco na pele áspera, na bochecha” de Pedro. Nesse contexto, a violência física emerge como um contra-ataque à frustração, transformando-se em um novo objeto de desejo ao impor à carne do outro o sabor da dor “dominada”, revelando um desejo de dominação diante da desadaptação. Segundo Freud (1921), esse mecanismo de defesa é conhecido como projeção neurótica, que expressa a impulsividade:

Ora, temos o sentimento de descrever de modo muito insatisfatório tanto o comportamento do paranoico, quanto o do ciumento e o do perseguido, dizendo que eles projetam para o exterior, nos outros, o que eles não querem perceber em seu próprio interior. É verdade que é o que eles fazem, mas eles não projetam, por assim dizer, no vazio, em que não há nada de semelhante; ao contrário, eles se deixam guiar pelo conhecimento que têm do inconsciente e transferem sobre o inconsciente dos outros a atenção que eles retiram de seu próprio inconsciente. (Freud, 1921, p. 91).

Apreende-se que projeção não ocorre "no vazio", mas é guiada pela percepção inconsciente que o indivíduo tem de si mesmo. Mirela, ao projetar suas emoções e frustrações em Pedro, tenta externar e lidar com sua identidade fragmentada, buscando um objeto externo sobre o qual possa deslocar sua dor e desejo de controle. Esse movimento reflete a tentativa de resolver, ou ao menos mascarar, a sua incompletude.

Além do mecanismo da projeção e do próprio narcisismo, Mirela recorre a outras estratégias psíquicas ao longo da narrativa, buscando se completar nos vestígios de Pedro, especialmente através da fantasia compensatória. Essa fantasia surge como uma forma de lidar com frustrações, desejos insatisfeitos e sentimentos de inadequação, provocados tanto pelo *ghosting* amoroso quanto pela falta acometida em sua infância e a identidade fragmentada.

Mirela cria novas fantasias e pensamentos imaginativos para compensar sua perda. Assim, embora Pedro seja um estranho fugitivo, sua imagem “compensa” sua ausência ao proporcionar à protagonista uma “liberdade” ilusória de controlá-lo em devaneios de reencontros, aliviando paradoxalmente sua dor. Mesmo após o *ghosting*, Pedro não sofre desidealização; sua imagem permanece intacta como um amor puro, porém intocável, que a recompensa com um “[...] amor envernizado pelo nunca” (Timerman, 2021, p. 127).

Isso ilustra o contínuo processo de repetição e obsessão desenfreada em busca de Pedro, levando a situações em que ela, ocasionalmente, “[...] vez por outra reencontra o caminho de volta para a representação da qual se destacou, e compele então [...] a elaborar a representação associativamente ou a livrar-se dela em ataques histéricos. [...]” (Freud, 2006, p. 57).

Diversos momentos ao longo da narrativa mostram Mirela utilizando o álcool para intensificar suas fantasias, desde o momento em que concorda em usar o aplicativo sugerido por sua irmã, passando pelos períodos com Pedro, até mesmo após sua partida. Isso sugere que o álcool funcionou como um facilitador para escapar da realidade e alterar sua percepção de si mesma e do Outro, permitindo-lhe sustentar cenários fictícios sem restrições e amplificando sua capacidade de visualizá-los de forma idealizada. Um exemplo disso ocorre quando ela beija Pedro pela primeira vez, amando-o profundamente, apesar da ausência de química entre eles:

Um beijo desencaixado, picotado, sem maciez nenhuma, estranho, pequeno para a boca dela, Mirela sentiu, mas gostou tanto daquele beijo ruim como se ele fosse bom. Seus corpos mais próximos, a alegria leve do álcool, mais cerveja, mais beijos, sempre desajustados, mas não tinha importância, *Mirela o poderia amar profundamente mesmo assim* [...]. (Timerman, 2021, p. 28, grifos do autor).

No excerto, observa-se que o traço idealizado é imbuído de um júbilo radiante e um prazer eufórico, mesmo quando a realidade dos fatos tenta desestabilizá-lo. O prazer não apenas se mantém, mas é intensificado pela dissonância entre a expectativa idealizada e a experiência objetiva, já que essa dissonância reforça a idealização, ao criar uma comparação indesejada, que Mirela rejeita, pois não deseja confrontar a realidade concreta além da sua fantasia. O beijo descrito, embora desencaixado e desajustado, é recebido por Mirela positivamente. Esse fenômeno ilustra como a fantasia, alimentada pelo álcool e pela proximidade física, não apenas persiste diante da realidade adversa, mas também é exacerbado por ela.

Uma outra passagem reveladora das desadaptações psíquicas provocadas pelo álcool e pela impulsividade de Mirela ocorre quando, embriagada, ela se envolve em sexo grupal. Este comportamento reflete diretamente o tormento causado pela sensação de incompletude

resultante do desaparecimento de Pedro. O arrependimento subsequente, profundo e avassalador, transparece em sua amarga reflexão: “O que eu fui fazer, o que eu fui fazer” (Timerman, 2021, p. 88). Essa lamentação não apenas expressa seu desespero, mas também desencadeia um desejo de morte e uma intensa sensação de repulsa e vergonha de si mesma.

Constata-se, assim, que em diversos momentos, a protagonista evitou confrontar a desidealização, mantendo-se ancorada à sua fixação imaginária, o que culminou em um estado semelhante ao da depressão, que perdurou por dez anos. Mirela, pois, vivencia a melancolia, um estado descrito por Freud (2016b) em que a pessoa mantém uma relação ambivalente com o objeto de seu amor, alternando entre afastamento e aproximação de maneira contraditória. Nesse contexto, renuncia-se ao objeto na realidade material, mas não ao ideal que ele representa. Embora a perda do objeto e o empobrecimento do eu sejam conscientes, o investimento inconsciente no ideal continua intenso e vigoroso.

Assim, por meio da lente psicanalítica, é possível perceber que aspectos do narcisismo, da melancolia e da projeção neurótica não são fins em si mesmos, mas sim mecanismos utilizados pela protagonista na tentativa de integrar seu ideal, inscrito em seu Imaginário, e completar sua identidade dividida. Esse processo revela a complexidade de sua subjetividade, que se vê compelida a um ciclo contínuo de repetição obsessiva. Tal dinâmica não apenas coloca à lume as profundezas de seu sofrimento, mas também manifesta uma faceta psíquica que, paradoxalmente, emerge como um reflexo do outro lado da positividade interiorizada na obra.

Dessa forma, a presente análise se utiliza da psicanálise como ferramenta interpretativa para formular a hipótese da complexidade subjacente ao estado da protagonista, que, embora à primeira vista pareça desprovida de complexidade devido à excessiva planificação de suas emoções, revela, em sua profundidade, um vasto leque de possibilidades psíquicas marcadas por uma decadência latente e multifacetada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao examinar a interseção entre literatura e sociedade, esta pesquisa não se restringiu a uma análise literária superficial de identificação de traços sociais na obra. Pelo contrário, buscou-se explorar de forma aprofundada como os elementos sociais, contribuem para a uma estética literária que emerge no processo de interiorização, com especial enfoque no contexto contemporâneo, conforme ilustrado em *Copo Vazio*. Cuidadosamente, evitou-se a generalização do *corpus* analisado como uma característica uniforme e homogênea que permeia todas as obras contemporâneas, reconhecendo-se que os elementos em questão representam apenas uma faceta específica dentro da complexa miríade de interiorizações sociais.

A pesquisa analisou como a estética pode assumir um caráter alienante e unívoco a partir de influências sociais, impactando tanto a construção da trama quanto da estrutura. Observou-se que a alienação pode levar à interiorização de elementos externos, manifestando-se ora pelo excesso, ora pela ausência pelo fenômeno do *ghosting*.

Espera-se que a análise do discurso indireto livre, em diálogo com o contexto social, assim como sua relação com a focalização dividida da protagonista, contribua para reflexões analíticas sobre as interações entre literatura e sociedade, bem como entre literatura e psicanálise no contexto contemporâneo. Além disso, buscou-se examinar como os efeitos da superestrutura geram novos traços literários, manifestando-se em excessos anômicos na própria obra.

Diante desse cenário, *Copo Vazio* surge como uma referência transparente à qualidade espectral social e literária. A narrativa se desenvolve em um pano de fundo marcado por um vazio giratório, que reflete tanto as escolhas deliberadas quanto as não intencionais de Mirela e como essas decisões moldam sua atuação na estrutura literária – seja por meio de métodos, palavras ou pensamentos – dentro do panóptico de si mesma.

Assim, a obra desvela a protagonista revisitando memórias trocadas com Pedro. Nesse processo, em que busca entender onde as coisas deram errado, sem conseguir perceber que também nunca deram certo. Mirela se apegua a cada palavra, tentando encontrar sinais ou explicações para o término abrupto do relacionamento, imergindo-se de forma obsessiva nesse fim, espelhando-se sem saber, ilustrando de maneira visceral sua obsessão e o sofrimento.

No que tange às restrições metodológicas, a pesquisa enfrentou limitações inerentes ao tempo e ao escopo disponível para uma análise tão abrangente, que engloba tanto o campo social quanto o literário e psicanalítico. A abordagem metodológica adotada, que incorporou

diversos teóricos e conceitos, visou construir uma visão coesa do espírito do tempo literário contemporâneo. O desafio de sintetizar e condensar informações provenientes de diferentes áreas certamente exige que se aprofundem algumas análises, evidenciando a necessidade de estudos futuros nos quais se ampliem mais minuciosamente nessas questões.

Em síntese, esta pesquisa dedicou-se a ampliar a compreensão acerca da literatura contemporânea, explorando suas múltiplas conexões com os contextos social e psicanalítico. Busca-se, com a análise aqui apresentada, oferecer uma base teórica para futuros estudos, estimulando investigações que aprofundem as dinâmicas entre literatura e sociedade, bem como entre literatura e psicanálise, reforçando o papel da literatura como um campo de diálogo crítico nos cenários atuais.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2023.
- AUERBACH, E. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ADORNO, T. W. **Indústria cultural**. São Paulo: UNESP, 2020.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BRAZ, Rafael Francisco. Já te disse adeus, e agora, como te esqueço? análise do romane Copo Vazio, de Natalia Timerman. **Afluente**: Revista de Letras e Linguística, v. 8, n. 24, 24 abr. 2024. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/01-16>. Acesso em: 23 jan. 2025.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FREUD, S. **Primeiras publicações psicanalíticas (1893 – 1899)**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- FREUD, S. **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, S. **Além do princípio de prazer**. Tradução de Renato Zwick. Rio Grande do Sul: L&M, 2016a.
- FREUD, S. **Luto e melancolia**. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 49, n. 90, p. 207-24, 2016b.
- GABRIELLI, R.; CAMPELLO, P. A maternidade e o feminino em “Nossa casa”, de Natalia Timerman, e “Que chegue ao Japão”, de Alice Munro. **Tabuleiro de Letras**, [S. l.], v. 18, n. 2, p. 173–188, 2024. DOI: 10.35499/tl.v18i2.21597. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodeletras/article/view/21597>. Acesso em: 23 jan. 2025.
- HAN, B. C. **Agonia do Eros**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2021.
- LACAN, J. **O seminário**: as psicoses. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função o eu. In: ZIZEK, S. (Org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007. p. 97-103

LACROIX, M. **O culto da emoção**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

MACEDO, S. O ghosting como atualização do desamparo: Copo Vazio, de Natália Timerman. **Revista De Psicanálise Stylus**, 1(42), 2023, p. 153–156. <https://doi.org/10.31683/stylus.v1i42.931>. Disponível em: <https://stylus.emnuvens.com.br/cs/article/view/931/643>. Acesso em: 23 jan. 2025.

MAKOWSKI, A. Natalia Timerman conversa sobre Copo Vazio com Alexandra Makowski. **Youtube**, 1 de abril de 2021. 32m0s. Disponível em: <https://youtu.be/j6VU3mbNTcc?si=6wQR7QIgbGN8xlp0>. Acesso em: 31 jul. 2024.

MARTIN. C. B.; DEUTSCHER, M. Remembering. **Philosophical Review**, v. 75, n. 2, p. 161-196, 1966.

MORETTI, F. “O século sério”. In: **Novos Estudos CEBRAP**, tradução de Alípio Correa e Sandra Correa. n. 63, março 2003, p. 3-33.

PREVEDELLO, T. Natalia Timerman. As pequenas chances. (Resenha). Providence/ Porto Alegre: Brown University/ UFRGS, 2024.

SCHWARZ, R. **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SECCHES, F. Copo Vazio: uma conversa com a psiquiatra e escritora Natalia Timerman. **Revista Cult Uol**, 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/natalia-timerman-copo-vazio/>. Acesso em: 31 jul. 2024.

SILVA, R. Prazer, Renata: o que é responsabilidade afetiva, com a psiquiatra Natália Timerman. **G1 - Fantástico**. 2 out. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/fantastico/podcast/prazer-renata/noticia/2022/10/02/prazer-renata-o-que-e-responsabilidade-afetiva-com-a-psiquiatra-natalia-timerman.ghtml>. Acesso em: 23 ago. 2024.

SILVA, F. V.; BARBOSA, M. S. M. F. Até que o ghosting os separe: a produção de subjetividade em discursos sobre o amor virtual. **Calidoscópio**, São Leopoldo, v. 14, n. 2, p. 265-75, 2016.

SOUZA, C. Entenda o que é o ghosting e quais são as consequências da prática. **Correio do Povo**. 23 maio 2023. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/bellamais/entenda-o-que-%C3%A9-o-ghosting-e-quais-s%C3%A3o-as-consequ%C3%Aancias-da-pr%C3%A1tica-1.1036801>. Acesso em: 23 jan. 2025.

TIMERMAN, N. J. **A liberdade segundo sua privação**: (im)possibilidades do homem num hospital penitenciário. 2014. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47133/tde-03122014-114039/publico/timerman_me.pdf. Acesso em: 31 jul. 2024.

TIMERMAN, N. J. **Copo Vazio**. São Paulo: Todavia, 2021.

ZENI, B.; TIMERMAN, N. A escrita e a prisão: potências e dilemas. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA [ABRALIC], 15, 2017, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: UERJ, 2017, p. 305-314. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522168115.pdf. Acesso em: 31 jul. 2024.