UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

ELISABETE FERRAZ SANCHES

Clarice Lispector e a Psicanálise: diálogos possíveis

Versão corrigida

São Paulo

2019

ELISABETE FERRAZ SANCHES

Clarice Lispector e a Psicanálise: diálogos possíveis

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de doutora em Letras.

Orientadora Profa. Dra. Yudit Rosenbaum

Versão corrigida

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

211c , Elisabete Ferraz Sanches
Clarice Lispector e a Psicanálise: diálogos
possíveis / Elisabete Ferraz Sanches ; orientadora
Yudith Rosenbaum. - São Paulo, 2019.
197 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Brasileira.

1. Literatura Brasileira. 2. Diálogo. 3.
Psicanálise. 4. Clarice Lispector. I. Rosenbaum,
Yudith, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância da orientadora

Nome do (a) aluno (a): Elisabete Ferraz Sanches

Data da defesa: 28/02/2019

Nome do Profa. orientadora : Yudith Rosenbaum

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26/04/2019

Yudith Rosenbaum

À minha mãe Antônia, estrela maior e aconchego da minha vida.

A meu pai coruja (*in memoriam*), que não esperou pelo fim deste trabalho e partiu.

Agradecimentos

Aos funcionários do DLCV, agradeço pela atenção e cordialidade em todos os momentos em que foram solicitados.

Ao CNPq, pela bolsa de doutorado concedida entre 2014 e 2017, que possibilitou minha participação em atividades acadêmicas.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia-IFRO, pelo incentivo à qualificação por meio de concessão de afastamento de minhas atividades no *campus*.

Aos alunos da Etec de Cotia, onde lecionei até o início de 2017, por terem me proporcionado as melhores experiências em sala de aula, permitindo que a literatura pudesse tocá-los e transformá-los.

Aos alunos do curso de Biotecnologia do IFRO – *Campus* Guajará-Mirim, pela recepção calorosa, carinho, reverência e sensibilidade.

À Profa. Dra. Yudith Rosenbaum, agradeço pela oportunidade, orientação, infinita paciência, acolhimento, compreensão e, acima de tudo, por ter sido durante esses anos de convivência um exemplo de humanidade e profissionalismo.

Às Professoras Doutoras Cleusa Rios Pinheiro Passos e Belinda Piltcher Haber Mandelbaum, integrantes da banca no Exame de Qualificação, agradeço pela leitura atenta, generosidade, disponibilidade e considerações valiosas para meu desenvolvimento pessoal e intelectual.

Ao professor Jean Pierre Chauvin, pelas inspiradoras conversas literárias.

Aos amigos Leo Musumeci, Beatriz Laporta, Leonardo “Galáctico” Caetano, Gisele Cova, Cátia Almeida e Rogério Takeuti, agradeço pela cooperação impagável para que eu conciliasse tantas vicissitudes aos meus estudos de Filosofia.

Às companheiras acadêmicas, Manuella Miki, Lígia Balista, Luisa Destri e Larissa Higa, agradeço pela forte amizade nascida entre eventos acadêmicos, comissões editoriais da revista Opiniões e problemas comuns que nos uniram para além do universo estudantil.

Aos amigos Daniela Toda, Ewerton “Truci” Andrade, casal Karla e Rainel, Alessandra Vasconcelos e Joilson Arruda, por terem sido minha família amazônica. Agradeço o acolhimento em uma terra tão distante chamada Guajará-Mirim-RO, onde o pôr-do-sol e o rio Mamoré amansavam a saudade das pessoas amadas, das quais nos afastamos em busca de nossos sonhos.

À Bruna Balan, agradeço pela amizade, cuidado, cumplicidade e irmandade de sempre.

À Cris Torres, pelas conversações clariceanas regadas a muito lirismo e compreensão.

Ao amigo João Grava, agradeço pela lucidez e tranquilidade, acolhimento em palavras, discussões filosóficas e, mais do que tudo, por compartilhar comigo a iminência inevitável da finitude e a aceitação serena de nosso desamparo no mundo.

À Juliana Schiavoni, pela amizade incomensurável e apoio em todos os momentos, pela sensibilidade temperada com muita lucidez, deboche e ironia.

À Mayara Calqui, amiga para os momentos de luto e melancolia, mas também de aventura e riso fácil, agradeço por sempre estar ao meu lado em compreensão e amor, mesmo a quilômetros de distância.

À Cassia Stefanini, pelo sarcasmo nosso de cada dia, pelas distopias, pelas ambiguidades do Tico e do Teco, pelos ovos, uvas e vovôs, enfim, pelo nosso dicionário compartilhado em dor, alegria, ironia e amizade.

Às amigas Érica Sieja, Helena Fernandes e Val Camargo, pelo afeto e cuidado, pelas conversas, risadas e celebrações vividas durante todos esses anos.

Ao Danilo, companheiro de vida, agradeço pelo amor, dedicação, paciência, aconchego e carinho, por ter sido bálsamo para minhas dores, sol para dissipar minhas nuvens, doçura nos meus dias mais amargos, enfim, por trazer poesia em momentos de apatia.

À minha mãe Antonia, agradeço pelo dom da vida, pelos sacrifícios, lutas e renúncias que precisou enfrentar, no processo da maternidade, para que eu estivesse aqui. Obrigada pelos cuidados, mimos, afeto, amor incondicional e imensurável, pela dedicação e incentivo. Por ter me ensinado o valor da Educação e sua força para mudar a existência de alguém, especialmente a de uma mulher. Por ter me ensinado a lutar e não desistir.

A meu pai João (*in memoriam*), pelo incentivo desde minha infância para que eu seguisse os estudos e alcançasse meus sonhos. Por se preocupar com essa tese até os últimos dias de sua vida quando, em uma cama de hospital e recém-operado, foi capaz de dizer “não se preocupe comigo, vá cuidar do seu doutorado”. E morreu sem saber que ele era mais importante do que tudo isso.

Não podemos esconder de nós mesmos o quão duro e o quão imprescindível é que vivamos em diálogo. Não buscamos o diálogo apenas para compreender melhor os outros. Ao contrário, nós mesmos é que somos muito mais ameaçados pelo enrijecimento de nossos conceitos ao querermos dizer alguma coisa e ao buscarmos o acolhimento do outro (...). O problema não está em não compreendermos o outro, mas em não nos compreendermos. Precisamente quando buscamos compreender o outro, fazemos a experiência hermenêutica pela qual precisamos romper uma resistência em nós, se quisermos ouvir o outro enquanto outro. Essa é, então, uma radical determinação fundamental de toda a existência humana e ela domina até mesmo a assim chamada autocompreensão. (Hans-Georg Gadamer, in *Hermenêutica em retrospectiva*)

SANCHES, Elisabete Ferraz. **Clarice Lispector e a Psicanálise: diálogos possíveis**. 2018. 197 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo, 2018.

Resumo: O presente estudo objetiva o levantamento de algumas leituras da obra de Clarice Lispector com viés psicanalítico a fim de identificar como o intérprete aproxima a Psicanálise do texto literário para, então, construir um fio interpretativo pelo qual encontramos algumas constantes nesses diálogos possíveis entre Clarice Lispector e a Psicanálise. A partir de um olhar mais atento para os romances *Perto do coração selvagem* e *A hora da estrela*, os contos “Legião Estrangeira” e “A mensagem”, bem como para uma seleção de crônicas do livro *A descoberta do mundo*, veio à luz nessas obras a permanente e insistente figuração do mal-estar e desamparo do homem diante do outro, de si mesmo e da própria linguagem, noções estas sistematizadas pela Psicanálise.

Palavras-chave: Diálogo, Psicanálise, Clarice Lispector, Desamparo, Mal-estar

Abstract: The present study aims to analyze some of Clarice Lispector's work with a psychoanalytic bias in order to identify how the interpreter approaches the literary text and Psychoanalysis. Then, we intend to construct an interpretive thread by which we find some constants in these possible dialogues between Clarice Lispector and Psychoanalysis. From a closer look at the novels *Near to the Wild Heart* and *The Hour of the Star*, the short stories "Foreign Legion" and "The Message", as well as a selection of chronicles from *The Discovery of the World*, we found in these works the permanent and insistent figuration of malaise and helplessness of man before the other, of himself and of his own language, notions systematized by Psychoanalysis.

Key Words: Dialogue, Psychoanalysis, Clarice Lispector, Helplessness, Malaise

LISTA DE ABREVIACÕES DAS OBRAS DE CLARICE LISPECTOR

PCS PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM

OL O LUSTRE

ME A MAÇÃ NO ESCURO

AV ÁGUA VIVA

PSGH A PAIXÃO SEGUNDO G.H.

HE A HORA DA ESTRELA

LE LEGIÃO ESTRANGEIRA

LF LAÇOS DE FAMÍLIA

FC FELICIDADE CLADESTINA

DM A DESCOBERTA DO MUNDO

Sumário

Introdução	12
1. Do romance: a selvagem e a estrela pelo olhar da psicanálise	44
1.1 Joana, desamparo <i>de profundis</i>	47
1.2 Macabéa, alteridade e desamparo	71
2. Contos clariceanos em diálogo com a psicanálise.....	79
2.1 A verdade, o significante vazio e a angústia em “A mensagem”	80
2.2 A inveja e o nascimento psíquico em “A Legião estrangeira”	105
3. Crônicas de um mal-estar na descoberta do mundo	121
3.1. Máscaras encrostadas e diluídas	147
3.2. O mal-estar dos meninos e o sacrifício de vir a ser	156
3.3 Nossa truculência de cada dia	168
Considerações Finais	172
Referências Bibliográficas.....	175
ANEXO	183

Introdução

"E assim toda obra de arte é um diálogo com alguém que está diante dela"
(G.W. Hegel, in *Curso de Estética I*, 2001, p. 266).

O título deste trabalho remete à seção “Diálogos Possíveis com Clarice Lispector”, nome dado à produção jornalística da autora quando do seu ingresso na revista *Manchete*, em 1968. Clarice entrevistava e, portanto, mantinha diálogo com “pessoas de destaque do mundo cultural” (GOTLIB, 2009, p.460), como músicos, cantores, escritores, jornalistas e artistas em geral que teriam, de alguma forma, experiências e reflexões que proporcionassem uma troca com a entrevistadora, já que tal seção da revista teria sido criada em oposição a outra intitulada “Diálogos Impossíveis”. A conversa que propomos evidenciar nesse trabalho é a da psicanálise com a obra de Clarice Lispector, observando, ainda, certas constantes nos escritos da autora.

Gadamer (2011, p. 173) ensina que, desde Aristóteles, o homem é definido como aquele que possui *logos*, isto é, “o homem é o animal racional” que se distingue dos outros por sua capacidade de usar a razão e de pensar. O filósofo lembra que, embora a palavra grega *logos* tenha sido traduzida mais comumente por *razão* ou *pensar*, ela também significa *linguagem*. Se consideramos essa última acepção da palavra em sentido estrito, podemos conceber que o diálogo pressupõe não apenas uma linguagem comum – para que este se estabeleça – mas também dois estilos distintos e, mais ainda, dois lugares e modos diferentes de dizer: a literatura como arte, de um lado, e a psicanálise, como método-teoria, de outro. Não podemos nos esquecer, todavia, que o diálogo só pode existir se houver um conhecimento (e *conhecimento* também por ser mais uma das acepções de *logos*) compartilhado entre os interlocutores. Se “a obra literária não é um objeto manipulável, completamente à nossa disposição; mas é uma voz humana que vem do passado, (...) o diálogo, e não a dissecação, abre o universo da obra literária” (PALMER, 2006, p. 19) e, em contrapartida, a obra literária também abre o universo da psicanálise.

Mas o que vem a ser um diálogo? Nas palavras de Gadamer (2011, p. 247), o diálogo é “aquilo que deixou uma marca. O que perfaz um verdadeiro diálogo não é termos experimentado algo de novo, mas termos encontrado no outro algo que ainda não havíamos encontrado em nossa própria experiência (...), [o diálogo] possui uma força transformadora”. O diálogo, então, é uma permuta entre dois mundos, dois olhares distintos que se confrontam e também se reconhecem; uma experiência que transforma e agrega, havendo, portanto, a mediação do outro para a constituição de si mesmo. O diálogo seria uma receptividade do outro

e, nesse sentido, a literatura e a psicanálise se colocariam receptivas uma para a outra, sendo a linguagem o espaço para tal troca onde é possível encontrar o que há de familiar no outro e, ao mesmo tempo, perceber no outro o que lhe é estranho. Como ensina Adélia Bezerra de Menezes (1993, p.121) a respeito desse diálogo entre literatura e psicanálise, a relação de ambas pode ser estabelecida em diferentes níveis, “desde a utilização da Palavra como matéria-prima comum, até a refinada fórmula lacaniana do “inconsciente estruturado enquanto linguagem”, passando pelo substrato comum a sonhos, mitos, lendas, lapsos, epopeia, romance, poema – a emersão do inconsciente”. Ambas, segundo Rosenbaum, encontram-se “na condição de signo desautomatizante, desalienante, inusitado, que rompe o *status quo* da língua e desafia o que teima em se acomodar” (ROSENBAUM, 2014, p. 226).

O presente estudo, ao propor o levantamento de algumas leituras da obra de Clarice Lispector com viés psicanalítico, interessa-se pelo modo como o intérprete aproxima o texto literário e a psicanálise na conversação desses dois campos para, então, ser possível construir um fio interpretativo pelo qual encontramos algumas constantes nesses diálogos possíveis. O primeiro capítulo, *Do romance: a selvagem e a estrela pelo olhar da psicanálise*, parte do nosso trabalho de mestrado sobre o romance *Perto do coração selvagem* no qual exploramos a noção de desamparo desenvolvida por Freud para, então, somar a leitura kleiniana de Gilberto Figueiredo Martins ao nosso estudo e, em um segundo momento, explorarmos as interpretações de Maria Lúcia Homem e Mário Eduardo Costa Pereira do romance *A hora da estrela*. No segundo capítulo, *Contos clariceanos em diálogo com a psicanálise*, priorizamos as análises de Ana Laura Martinez e Renato Mezan do conto “A Legião Estrangeira”, bem como a leitura feita por Leyla Perrone-Moisés do conto “A mensagem”. Já o terceiro capítulo, *Crônicas de um mal-estar na descoberta do mundo*, prioriza uma leitura autoral a partir de uma seleção de crônicas do livro *A descoberta do mundo* à luz da noção freudiana de mal-estar e desamparo. Buscamos, portanto, abordar os três gêneros produzidos pela escritora – romance, conto e crônica – que constituem uma obra permeada pelo desamparo diante do outro e da linguagem, bem como do mal-estar frente às exigências da civilização e dos afetos envolvidos. A autora se coloca ora como fabuladora que apresenta a figuração do homem em suas mais profundas inquietações, revelando para o leitor um universo demasiadamente humano no qual este se reconhece; ora como pensadora que reflete, próxima ao estilo ensaístico, sobre a condição do homem no mundo.

Esse trabalho nasce, como parece ser a origem de qualquer pesquisa, de uma inquietação provocada pela leitura de interpretações psicanalíticas dos escritos de Clarice Lispector e do

livro *As formas da história: ensaios de antropologia política*, de Claude Lefort, onde o filósofo discute o conceito de “obra de pensamento”: não se trata nem de “obra de arte” nem de “produção da ciência”. Mesmo não se apresentando como um crítico literário, suas reflexões inspiraram este estudo ao nos lembrar que o estatuto das obras e de seus autores em uma cultura está ligado a condições sociais e históricas. Assim, a produção, conservação e mesmo a autoridade que tais obras adquirem estão ligadas ao que o autor denomina de “jogo continuado da referência e de sua verificação”, e é admitindo-o “que o discurso crítico deixa de parecer acidental, que comentários, exegeses e interpretações mostram-se inseparáveis da obra, constitutivos de certo tipo de cultura” (LEFORT, 1979, p. 157). Isso pareceu-nos uma provocação interessante, já que muitas vezes, especialmente em eventos acadêmicos, somos questionados quanto à legitimidade da psicanálise ser incorporada à exegese literária e, embora essa discussão já tenha sido superada em muitos aspectos, quisemos evidenciar o interesse dos intérpretes de ler a obra clariceana pelo escopo da psicanálise, valendo-se do método interpretativo dessa última, exatamente porque os escritos da autora convocam tais leituras; trata-se de respeitar uma demanda interna da obra que propõem questões também levantadas pela psicanálise.

Por ser um filósofo fortemente influenciado pela fenomenologia merleau-pontyana, Lefort teoriza com menor tendência dualista, isto é, não considera autor, obra e crítico como elementos isolados, mas estabelece maior relação entre eles. Esse possível “exagero”, qual seja, considerar os comentários sobre a obra como inseparáveis dela, pode e deve ser ponderado para não haver um exagero oposto: o de desconsiderar as interpretações de uma obra como totalmente alheias a ela, sem qualquer influência sob os novos leitores e leituras. Por isso, o olhar gadameriano a respeito da noção de diálogo, no trabalho hermenêutico, pode nos ajudar a compreender como as leituras de uma obra são, na verdade, conversas entre o intérprete e a obra – perguntas são suscitadas por esta e respostas são buscadas por aquele – “mas todo o diálogo possui uma infinitude interna e não acaba nunca” (GADAMER, 2011, p. 181), dessa forma, não há, nem pode haver, a intenção de fechar ou responder definitivamente as perguntas colocadas por um texto literário.

A leitura de Lefort, bem como a posterior leitura da concepção hermenêutica de H.G-Gadamer, levantou alguns questionamentos: uma interpretação pode estar apartada da obra analisada ou está sempre em diálogo com ela? As interpretações integrariam a obra apenas quando esta fosse uma obra “de pensamento”? Comentadores de Maquiavel, exemplo trazido por Lefort, seriam mais “pertencentes” ao conjunto do pensamento maquiavelista do que os

críticos literários o são das obras analisadas por eles? Se um psicanalista propõe a leitura de um texto literário a partir de seu conhecimento teórico, essa interpretação deve ser considerada parte integrante da obra analisada, ou só as leituras dos críticos literários canonizados teriam seus trabalhos incorporados? Não é possível apartar completamente de uma obra a leitura suscitada por ela, nem limitá-la. Cabe ao intérprete analisar, ponderar, aproveitar ou descartar elementos trazidos por leitores anteriores que dinamizaram com a obra lida, estabelecendo um diálogo com ela, em termos gadamerianos. Evidentemente, essa afirmação não deve resvalar para um “vale tudo”, nem diríamos que a liberdade é tão ampla como parece ser a proposta de Sartre¹ ao defender a liberdade do escritor e do leitor como sendo mais expandida, pois é preciso respeitar ao máximo a imanência do texto literário para este não acabar sendo desprezado em nome de um engajamento dessas duas liberdades: a do escritor livre para expressar o que bem deseja; e a do leitor livre para entender e interpretar a obra sem considerar os elementos intrínsecos dela.

Ainda pensando com Lefort, “ao decidirmos interrogar uma obra já clássica e escrever sobre ela, somos levados invencivelmente a explorar os trabalhos de nossos predecessores. Seria vão, aliás, tentar fugir a isso, já que a obra deve a eles, em grande parte, seu prestígio” (1979, p. 158). As palavras do filósofo ficam evidentes, por exemplo, ao considerarmos o romance *Gradiva* (1903), de Wilhelm Jensen, que ficou conhecido graças ao estudo psicanalítico “Delírios e Sonhos na *Gradiva*” (1907), de Freud, endossando, portanto, a visão de Lefort sobre os comentários de uma obra muitas vezes serem tão importantes a ponto de se aglutinarem a ela e projetá-la para o público. Interessa aqui uma premissa básica – também da análise literária – trazida pelo filósofo: uma interpretação pressupõe a pesquisa da fortuna crítica da obra interpretada para conhecermos as visões anteriores cujo conteúdo direcionou o entendimento do novo leitor, seja para concordar com elas ou para refutá-las. E se isso ocorre, é porque Lefort tem razão: comentários, exegeses e interpretações mostram-se inseparáveis da obra e é, segundo ele, a “diferença aparente entre a verdade da obra e a de seus representantes que aprofunda nosso desejo de interpretar: trata-se para nós de levar a uma nova expressão do que foi ignorado ou desnaturado” (1979, p. 158). Por isso escolhemos apresentar algumas interpretações psicanalíticas já existentes da obra clariceana a fim de ampliá-las e apontar o procedimento de leitura de cada uma.

A hermenêutica literária, independentemente do arcabouço teórico suscitado para o diálogo, pode ignorar elementos importantes e habitualmente incorre no risco de projeções do

¹ Ver SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura?* Rio de Janeiro: Editora Ática, 1993.

repertório pessoal do intérprete de maneira exagerada. O diálogo entre leitor e obra só é possível porque aquele que lê possui tal repertório com o qual interpreta, cria sentidos e questiona o texto lido, mas é preciso estar atento para possíveis projeções que esmagam o texto literário com análises fechadas e resolutivas, esquecendo-se de que o texto é vivo e dinâmico: ao mesmo tempo em que pode ser contextualizado e, portanto, conta com a historiografia, por exemplo, esta não deve ser uma amarra limitadora da análise. Isso vale para qualquer área do conhecimento, pois o próprio texto demandaria a abordagem, não sendo fruto de mera opinião ou impressionismo, embora não seja fácil neutralizar fantasias e preconceitos durante a análise literária. Dessa forma, o intérprete deve estar atento a deformações passíveis no processo interpretativo, como analisar no texto aquilo que ele não apresenta.

De acordo com Massaud Moisés (1981, p. 21), nenhum processo analítico, mesmo aperfeiçoado e coerente, deve servir de “panaceia para todas as obras literárias”, pois são estas quem devem ditar o procedimento a ser adotado pelo analista: “o caminho a percorrer inicia-se na obra e termina no método, não o contrário”, sendo, portanto, uma falta de consciência crítica aplicar aprioristicamente o método sem consultar antes a natureza da obra e, nesse caso, corre-se o risco de ler mal por não perceber a ambiguidade do escrito analisado. Poderíamos acrescentar um terceiro movimento crítico ao caminho desenhado pelo ensaísta, a saber, aquele que retorna do método – desentranhado da obra, como quer o autor – à obra novamente; assim, é o texto literário o ponto “final” do processo analítico e não o método propriamente. Analisa-se para compreender a obra em sua multiplicidade e não para alimentar o método.

Massaud Moisés defende uma análise literária não apenas extrínseca, ou exclusivamente formal, nem tampouco só intrínseca: “será integral, totalizante, incorporando todas as ‘aproximações’ textuais, sempre consonante às próprias características da obra, não às convicções e idiosincrasias do crítico ou do estudante” (MOISÉS, 1981, p. 35). Antonio Candido (2000), em âmbito mais densamente dialético, aponta o problema da análise literária sociológica interessada em averiguar como a realidade social se internaliza no componente de uma estrutura literária. Para ele, a integridade da obra não permite adotar uma visão dissociada entre texto e contexto, isto é, só podemos analisar fundindo ambos numa interpretação dialeticamente íntegra entre fatores externos e internos: o *externo* (no caso, social) importa “como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (2000, p. 6). Essa constatação, acrescenta Candido, tem sido percebida pelos estudiosos interessados em ver os fatores sociais e psíquicos como agentes da estrutura da obra, considerando tais elementos responsáveis e unificadores dos escritos. Assim, quando não há

mais barreiras entre o externo e o interno, o viés sociológico da crítica adquire maior validade e, ao mesmo tempo, não se coloca mais como único critério de análise literária, pois esta se abre a outros campos do saber. Desse modo, uma “crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente” (2000, p. 9).

O mais importante a respeito do posicionamento de Candido é o da superação do ‘sociologismo crítico’, cuja tendência era explicar o texto a partir dos fatores sociais, havendo o perigo da sociologia suprimir “a verdade básica da obra”. Percebe-se, portanto, que nenhum arcabouço teórico de análise está isento de reducionismo, caso seja aproximado do texto literário de maneira exclusivista e forçada. É preciso, como ensina o crítico, evitar dogmatismos e, ao mesmo tempo, não menosprezar disciplinas como a Sociologia, a História, a Psicanálise ou a Filosofia nos estudos literários. A análise será reducionista, continua ele, quando a obra serve de pretexto para apontar ou comprovar aspectos da teoria usada – no caso da sociologia – mudando o foco da análise da obra para os elementos sociais; ou quando sociólogos e psicólogos julgam poder explicar a totalidade de uma obra artística apenas com a ajuda de suas disciplinas, caindo em “um simplismo que não raro levou ao descrédito as orientações sociológicas e psicológicas, como instrumentos de interpretação do fato literário” (CANDIDO, 2000, p. 17). Como foi explicitado anteriormente, o fato de algumas análises utilizarem-se de uma obra literária como pretexto para elucidar conceitos e teorias não invalida a aproximação de tais teorias e conceitos ao texto literário, pois, em um diálogo, a literatura também deixa sua marca na cultura. O trabalho do hermenêuta pode e deve passar por essas disciplinas auxiliares, e podemos acrescentar que, no caso da psicanálise, não se trata de agregar teorias ao texto literário a fim de interpretá-lo, mas também considerá-la como um método hermenêutico, ou seja, a psicanálise apresenta-se inclusive como método e procedimento interpretativo, pois ela nos ensina que

existe uma realidade menos visível a olho nu e que para alcançá-la devemos partir do que se manifesta em sua superfície. E o que são essas manifestações? São resíduos muitas vezes insignificantes, dados marginais, pormenores triviais, recorrências, ambiguidades, desvios da norma. Esses elementos textuais seriam pistas que conduzem a núcleos íntimos tanto da subjetividade quanto do texto em análise. (...) Aprendemos, com a psicanálise, a olhar para o que está à margem, irrelevante ao olhar hegemônico, (...) aprendemos que o Eu não coincide consigo mesmo. Isso teve desdobramentos na teoria lacaniana que são muito férteis para a crítica literária. Desde o momento em que somos expulsos de uma satisfação primária com o corpo da mãe, afastados de forma definitiva de uma plenitude imaginária, caímos no vazio da linguagem, onde não possuímos mais nada inteiramente, deslizando agora na cadeia de significantes sempre parciais (...). Nesta cadeia infinita produziremos significações, mas nunca poderemos nos apoderar de coisa alguma, sendo a palavra uma eterna aproximação alusiva e esquiva com a tal Coisa perdida (Das Ding, para os

lacanianos). Como diz Schiller, “Quando a alma fala, já não fala a alma” (ROSENBAUM, 2012, pp. 229-230).

Retomando Lefort, sobre os comentários de uma obra serem parte dela, Candido (2000, p. 68) também lembra ser a literatura “um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a”. Por não ser um “produto fixo”, o texto literário não é unívoco ante o público que, por sua vez, não é passivo; assim, se “a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, (...) o público é condição de o autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação” (2000, p. 69). Para Candido, são a qualidade e a intensidade da reação do público que decidem o destino de uma obra e de um artista. Dessa forma, a tríade ‘obra-autor-leitor’ se assemelha à noção de Lefort para quem a obra se faz também pelo olhar do leitor que passa a ser um intérprete, cujo apontamento sobre dada obra pode influenciar novos leitores a compreensão do escrito analisado, bem como a visão de Gadamer que considera o trabalho hermenêutico um diálogo entre a obra e o leitor. O crítico literário, por exemplo, influencia fortemente o processo de canonização de certas obras e autores, mas não determina o sentido final do texto que se abre constantemente a novos diálogos com leitores e diferentes saberes.

Leyla Perrone-Moisés (2006), consonante com os críticos acima, afirma ser a obra literária um processo que só existe se considerarmos o autor e o leitor. O primeiro não é o dono absoluto do escrito, mas um desencadeador; o segundo, participaria de uma recriação a partir da leitura, fazendo com que as intenções do autor se ampliem. Perrone-Moisés (1973) já discutira amplamente o lugar do leitor-intérprete que, segundo ela, era visto como um agregado, apoiado no escritor para construir seu discurso, “uma espécie de vampiro” sugando o sangue do criador da obra, ou um parasita fingindo “estar a serviço do escritor, mas com a secreta pretensão de concorrer com ele e suplantá-lo” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 15). A ensaísta lembra, ainda, o quanto o crítico já foi considerado apenas um produtor de simulacros, vingando-se do escritor ao proferir condenações ou absolvições sobre a produção literária deste último e pretendendo ser “a consciência da literatura”, ou o seu “deus” capaz de dizer o que é bom ou ruim, certo ou errado, aceito ou inadmissível. Embora essas visões negativas sobre o crítico já pareçam superadas, não se pode afirmar categoricamente estarem os críticos cômicos de seu lugar ao lado da obra, sendo possível, ainda, encontrá-los com pretensões a donos da verdade absoluta do texto interpretado.

Perrone-Moisés (1993) aponta, e havemos de concordar, que no início a crítica literária apresentava uma concepção quase religiosa do texto literário, como se este fosse sagrado e ao

qual se devesse adorar. O escritor e o crítico estabeleceriam uma relação do tipo “Criador” (o verdadeiro construtor da obra) e o “criador” (construtor de simulacros a partir da obra original), enquanto os escritos de ambos se difeririam como sendo a “verdadeira Obra” e a “obra” menor, simulacro da verdadeira, feita por este último. O crítico era visto, pois, como inferior e recriador defeituoso. Hoje, ele não precisa mais, como diz a autora, “cair de joelhos em devoção ao divino gênio”, já podendo, inclusive, replicá-lo. Essa noção idealista da literatura, considerando a obra como cópia (mimese) e a crítica como simulacro (mimese da mimese), segundo Perrone-Moisés, desmorona e destrói a noção de hierarquia entre a obra de arte e a obra crítica, isto é, agora ambas são simulacros. A literatura moderna, portanto, só se abre a outros simulacros e a crítica se coloca como uma autoridade intermediária entre a literatura e seus destinatários. Essas constatações da autora têm consequências: não se trata apenas da sacralização atribuída à obra literária, mas também do controle e domínio sobre ela, pois o crítico, por vezes, pode acabar se colocando não apenas como um intérprete ou intermediário, mas como “dono” de certa produção, o guardião pronto para defendê-la contra qualquer profanação com a qual ele não concorde.

E aqui há uma questão a ser colocada, a saber, as interpretações de uma obra fazem parte dela, direcionam a compreensão de novos leitores, enviam a leitura para um lado ou para outro. No entanto, o intérprete não será o dono da verdade dela, nem o seu guardião-defensor, proibindo que o nome do Deus-Literatura seja pronunciado por aqueles que ele julgue não iniciados na prática da crítica literária: ele será *um* intérprete a propor *uma* visão sobre a obra. Embora haja uma ligação intrínseca entre obra e leitor-crítico, é mister, segundo a estudiosa, “certas condições” propícias ao desenvolvimento de uma boa leitura:

A primeira diz respeito à definição clara e precisa de seu objeto. O que se busca numa obra: ela mesma, a literariedade, o indivíduo autor, a psicologia humana, a sociedade? A segunda exigência diz respeito ao método. Ele deve permitir à crítica prestar contas de seu objeto de um modo coerente e englobante. O discurso crítico é um sistema que deve manter relações constantes e homogêneas com a totalidade do objeto estudado, assegurando o mesmo tipo de relação entre a unidade e os níveis de seu próprio sistema. Esse critério se funda na validade, na qualidade e resistência da sistemática, não acreditamos numa verdade da obra, mas uma pluralidade, não se pode pedir de um discurso que seja verdadeiro, mas que ele seja válido. O terceiro critério pode ser fornecido pelas relações de um sistema crítico com aqueles que o precederam. Consideremos mais bem sucedido o método que puser em evidência o menor alcance dos outros, que explica seu caráter parcial e inacabado. Ultrapassando as críticas anteriores (que não quer dizer negá-las inteiramente), a nova crítica deve fornecer informação nova. O último critério que utilizaremos é o mais difícil, porque se trata da estimação da estimação. O objetivo último de toda crítica é a o julgamento de valor. Como julgar o valor de um julgamento de valor? (...) ater-nos-emos a alguns princípios. Diremos que também nesse ponto o que importa é a força da sistemática, a capacidade de descobrir e de pôr em relevo a qualidade do sistema estudado. (...) Quanto ao julgamento de valor definitivo, este é impossível pelas mesmas razões que

nos impedem de afirmar o sentido último da obra (PERRONE-MOISÉS, 1973, p. 160-161).

O trabalho hermenêutico não é simples, nem pouco exigente. O julgamento do julgamento, isto é, a capacidade de avaliar se uma interpretação é aceitável ou não, como bem apontou Perrone-Moisés, também é problemática, sendo necessário apegar-se ao método e ao sistema teórico suscitado pela obra, para não correr o risco de anunciar irrelevâncias ou interpretações descabidas: não se trata de ser verdadeiro, mas válido. Essa discussão sobre o valor estético e a capacidade de julgar valeria outra tese com base na *Crítica do Juízo* kantiana, o que não caberá neste trabalho.

Sendo o intérprete um intermediário, sua leitura tende a ser enviesada ou, no mínimo, ele privilegiará certos aspectos e negará outros não presentes no seu campo de visão, mesmo porque o diálogo estabelecido entre obra e leitor se coloca de acordo com o repertório daquele que está diante da obra. Em outras palavras, a questão colocada para um leitor não será a mesma para todos: cada conversação é única e constitui uma experiência. Resta-nos perceber como esse intermédio é feito e se é válido, como defende Perrone-Moisés. Por que o crítico consideraria válida uma interpretação e não outra? Como seguir os critérios levantados anteriormente por Leyla Perrone-Moisés de maneira objetiva? É difícil neutralizar valores sociais e preconceitos durante a análise, pois há sempre um sujeito por trás de toda interpretação, ou seja, “a verdadeira questão não é a liquidação do sujeito com seu micróbio ideológico, mas a do despertar do sujeito para uma atitude de crítica à ideologia. O discurso da/ e sobre a literatura está longe de ser discurso sem sujeito” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p. 27) e a autoridade do crítico enquanto “juiz estético” estaria em sua capacidade de articular respostas ao objeto analisado, enquanto que o valor da obra estaria em provocar essas respostas. Diante disso, seria ingenuidade do leitor acreditar em uma imparcialidade total daquele que se propõe a interpretar.

É no próprio processo de análise, ainda segundo Perrone-Moisés (1998, p. 16), que são estabelecidos os critérios a serem adotados: “Não se julga a partir de critérios, mas, ao julgar, criam-se critérios. (...) o julgamento é questão de invenção na modernidade”. Para ela, portanto, pretender um discurso literário científico, sem ideologia e plenamente objetivo, pode ser o próprio disfarce da ideologia. A saída, então, seria assumir a “prática revolucionária da linguagem poética” para se fazer crítica, já que só a poesia seria isenta de ideologias. O único problema é que nem todo crítico pode se valer dessa linguagem, já que eles nem sempre são poetas, mas um tipo de “escrevente, alguém que escreve sobre algumas coisas com a finalidade

de explicar algo que está para além de seu próprio discurso” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 53). Seguindo por esse caminho apontado pela ensaísta, o problema do trabalho hermenêutico ultrapassa dificuldades com o método escolhido e o arcabouço teórico privilegiado ou ignorado, pois essas escolhas passam por uma ideologia cuja força não deve ser esquecida. Convém retomar a linha de raciocínio lefortiana e gadameriano, da qual a ensaísta se aproxima, ao afirmar que a crítica consiste em considerar a obra como inacabada, necessitando continuação por manter sempre novos diálogos com aquele que lê,

[...] desde que as verdades começaram a faltar, estabeleceu-se que a leitura não descobre o que a obra contém, mas literalmente recria a obra, atribuindo-lhe sentido. A leitura foi reconhecida como condição da existência da obra, o que leva a literatura a prosseguir são as leituras ativas daqueles que as prolongarão, por escrito, em novas obras (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.13).

Pode-se perceber, portanto, que a ideia trazida por Perrone-Moisés aproxima-se da proposta de Lefort discutida anteriormente: a leitura é condição para a existência da obra e a prolonga por meio da criação de novas obras, comentários e leituras. E essa noção de “continuação” está no cerne da hermenêutica dialogal de Gadamer, já que o diálogo com a obra não se esgota. Evidente ser a teoria da interpretação um assunto difícil, como afirma Davi Arrigucci (2005, p. 9): “é tão complexa e extensa que vai além das minhas forças, restritas ao terreno literário propriamente dito”. O campo da interpretação na literatura, segundo ele, seria a “expressão verbal na compreensão, na tradução em linguagem daquilo que compreendo no modo de ser de uma obra literária. Existem duas atitudes básicas no estudo literário: a atitude de explicar e a de compreender”² (2005, p. 10)

Para ele, essa distinção é essencial para especificar o trabalho do crítico literário já que a explicação seria “tomar a estrutura significativa da obra com relação a estruturas maiores”, isto é, o conjunto de signos particulares constituintes do texto é inserido em contextos maiores (histórico, social cultural, linguístico), porém, tal atitude não é a tarefa decisiva para o intérprete, a qual consiste em penetrar “na estrutura significativa da obra a ser compreendida em si mesma e por si mesma” (2005, p. 11). Há obras literárias, acrescenta Arrigucci, que exigem maior elucidação de seus elementos textuais, sem a qual a interpretação ficaria comprometida, sendo preciso discernir o momento no qual a explicação chega ao ponto frutífero”, pois o cerne do trabalho de crítica é “a compreensão do que não é explicável, há explicações que não chegam ao miolo da tarefa crítica mas abrem caminho” (2005, p. 11).

² Provavelmente David Arrigucci refere-se às noções de explicar/compreender discutidas por Paul Ricoeur em “O que é um texto?”, capítulo da obra *Do texto à ação. Ensaios de hermenêutica II*.

Arrigucci lembra ser a análise uma “desmontagem”, isto é, uma divisão do todo em partes menores para ser possível reconhecer a função de cada uma delas no todo da obra, antecedendo, portanto, a interpretação que, segundo ele, é uma “tradução interna, pessoal e afetiva desses elementos que formam o todo: depende de uma reconstituição desse todo, baseada na análise. A interpretação depende da constituição e da reorganização do todo para a tradução final dos significados num sentido” (ARRIGUCCI, 2005, p.12). Tal “tradução” não daria conta da totalidade dos aspectos do objeto interpretado, pois uma interpretação não esgota a obra de arte, apenas (e não é pouco) aponta um possível caminho de entrada, levanta novas perguntas, novas respostas e, assim, elucida não a verdade absoluta da obra, mas seu caráter inesgotável e enigmático. Como assinala Arrigucci, a interpretação é sempre uma tentativa de dar conta da totalidade dessa obra, e cada intérprete tentará fazê-lo, sabendo que a verdade encontrada por ele não é “cabal, não é nunca definitiva, como ela exigisse sempre o movimento em aberto do ensaio: ela talvez seja lateral, sem ser unilateral, mas deve corresponder ao que a pessoa compreendeu da obra” (2005, p. 12).

No discurso de Arrigucci estão contidas as dificuldades do trabalho crítico já apontadas por Perrone-Moisés e Antonio Candido:

Toda vez que eu abordo um texto, eu abordo com tudo que eu sou, com toda a experiência que eu tenho acumulada. Eu posso dominar uma multidão de informações preciosas que me levam ao texto e interferem no entendimento dele. Tudo que sei pode auxiliar a compreensão do texto, mas também pode se transformar em uma ideia pré-concebida do texto, pois eu forjo de antemão uma imagem projetiva, um pré-juízo, na tarefa interpretativa, o círculo hermenêutico se abre pelo risco do preconceito que deve de algum modo ser posto entre parênteses para que o processo da compreensão adequada possa se dar. Devo colocar de lado as minhas crenças (ARRIGUCCI, 2005, p. 13).

Assim, faz-se necessário, a quem se propõe interpretar uma obra de arte, estar consciente de suas projeções e seus preconceitos para que, se não for possível eliminá-los (e nunca o é), seja crítico em relação a sua própria análise para não esmagar a leitura de outros intérpretes ao desconsiderá-las parte da obra e fruto do empenho de um outro leitor.

Diante de algumas análises de viés psicanalítico direcionadas à obra literária, em especial a de Clarice Lispector, escolheu-se aqui considerá-las “parte da obra”, como quer Lefort, ou “leituras ativas prolongadas por escrito”, como quer Perrone-Moisés, a fim de descobrir como se estabelece o diálogo, em termos gadamerianos, entre as leituras psicanalíticas desenvolvidas por esses intérpretes e o texto clariceano. A princípio, a pesquisa pretendia um

levantamento mais completo, buscando “suspender o juízo”, como diria Descartes, em seu *Discurso do Método*, em relação a toda e qualquer interpretação psicanalítica da obra de Clarice Lispector, para, então, ser capaz de analisar e criticar de maneira o mais “clara e distinta” possível, como ensina o filósofo, sem pré-julgamentos apressados de tais análises, ouvindo as perguntas e respostas suscitadas pelas obras. Escolhemos, no entanto, limitar o trabalho a uma menor quantidade de análises que abrem caminho para novas interpretações e apontam procedimentos e elementos interpretativos que elucidam essa conversa entre o texto clariceano e o saber-método psicanalítico.

Embora as relações entre literatura-psicanálise tenham avançado nos últimos anos, ainda é possível notar o lugar incômodo de ensaístas que se propõem a analisar obras pelo olhar psicanalítico, talvez porque a psicanálise tenha sido marginalizada pela crítica literária ao ser considerada, por alguns desavisados, um reducionismo clínico – tentando explicar a obra de maneira simplista –; talvez pelo próprio estatuto da psicanálise já ter sido um dia questionado³.

A própria história da psicanálise no Brasil é relativamente recente, como aponta Renato Mezan (2011), segundo o qual teria havido três etapas nesse processo de chegada em terras tupiniquins: a primeira com início em 1899, quando Juliano Moreira faz na Bahia uma exposição sobre os novos métodos de Freud até 1937, com a chegada da Dra. Adelheid Koch a São Paulo. A segunda fase iria até o final da década 1970, quando se inicia a terceira fase na qual se encontra hoje. As ideias freudianas, lembra Mezan, chegaram ao Brasil graças a intelectuais como Oswald de Andrade e, posteriormente, Dr. Durval Marcondes, que consegue reunir os interessados e integrá-los ao movimento psicanalítico internacional, corresponder-se com Freud e fundar, em 1927, a Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo. As sessões no divã começam apenas em 1937, o que marca oficialmente o início da clínica psicanalítica no Brasil e, ao final da II Guerra, novas sociedades de psicanálise são formadas no Rio de Janeiro e Porto Alegre, além das traduções de Freud para o português pela editora Delta e depois Imago. De acordo com o autor, o contexto histórico favoreceu essa expansão, já que a crescente industrialização do Brasil deu origem a uma nova classe média urbana ‘desparametrada’ diante de novos valores e padrões de comportamento, tornando-se, portanto, a clientela dessa nova terapia. A chegada do lacanismo no Brasil se daria na década de 1970, quando então lacanianos brasileiros e argentinos formaram novos cursos, como o de Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae. É a partir da década de 1980 que a psicanálise se expande com publicações, eventos

³ Um exemplo é o livro *Os arquivos de Freud*, de Mikkel Borch-Jacobsen e Sonu Shamdasani, publicado em 2014 no Brasil, que se assemelha e pode ser considerado uma continuação de *O livro negro da Psicanálise*, de Catherine Meyer. Ambos criticam ferozmente a teoria freudiana de maneira pejorativa e preconceituosa.

e estudos, concorrendo com a psiquiatria, cujo olhar acabava desqualificando a psicanálise e forçando os defensores desta “a rever seus conceitos, a criticar posições tidas intocáveis, a afiar melhor seus instrumentos de trabalho, o que é salutar” (MEZAN, 2011, p. 239). Essa breve contextualização histórica por Mezan, embora simplificada, pode ajudar a explicar a resistência inicial à aproximação da psicanálise aos estudos literários: a novidade parece ser sempre recebida com uma certa aversão.

Enquanto método ou teoria, tanto a Psicanálise quanto a História, a Filosofia ou a Sociologia podem estar margeando a interpretação literária de maneira delicada e sutil, sem que a teoria invada o lugar da obra e vice-versa, mas faça parte dela, estabelecendo um diálogo no qual dois *logos* distintos se tocam, confluem, relacionam-se e enriquecem um ao outro, mas não se fundem ou se confundem. Por vezes, percebe-se um incômodo do crítico interessado na intersecção de ambas, justificando sempre sua metodologia a fim de delimitar qual “tipo de análise psicanalítica” pretende, dado haver mais de uma maneira para essa aproximação. Em “Psiquê e Psiquê: no encontro dos espelhos de Machado e Rosa”, José Miguel Wisnik (2014), por exemplo, precisa explicar ao leitor como pretende trabalhar os conceitos lacanianos junto ao texto literário, sem reduzir os dois contos a categorias da psicanálise, “mas cotejar as suas semelhanças e diferenças com esse vértice psicanalítico, a teoria da etapa do espelho como formadora da função do eu” (WISNIK, 2014, p. 142) e, posteriormente, afirma: “as questões psicanalíticas que estamos privilegiando nesse momento são inseparáveis de questões sociais brasileiras de largo alcance, sendo umas inseparáveis de outras, em Machado de Assis” (2014, p. 148); ao afirmar que não pretende “reduzir” os contos a “categorias da psicanálise”, parece se proteger de possíveis acusações de reducionismo. Ou Philippe Willemart (2014, p. 191), em “O que traz o romance Édipo na estrada de Henry Bauchau ao Édipo contemporâneo?”, no qual se explica de início: “(...) não pretendo confirmar o que a psicanálise ou o divã ensinam a respeito de Édipo – o amor excessivo da mãe ou pela mãe, a ausência do pai, o desejo de matar o pai, o incesto do filho e da mãe”, ou seja, é preciso dizer qual a intenção interpretativa ao propor uma análise que contemple a psicanálise como base teórica provavelmente devido a leituras anteriores – cujos conteúdos buscavam psicanalisar personagens fictícios como se estes estivessem no divã – terem deixado um rastro negativo na crítica literária.

Essa necessidade de justificativa pode ser compreendida se lembrarmos das palavras de Anatol Rosenfeld, em “Psicologia profunda e crítica”, ensaio publicado em 1969. O autor inicia sua reflexão afirmando o quanto estava na moda os psicanalistas fazerem análises de peças teatrais e de filmes naquela época, como se estes tivessem “capacidades mágicas na

interpretação de peças” e pudessem dar “explicações profundas de obras-de-arte” – mesmo a psicanálise sendo alvo de censuras a respeito de seu *status* de ciência, da fragilidade de seus conceitos fundamentais e da oscilação das concepções freudianas. Havia de se discutir, porém, afirmava Rosenfeld, os méritos da psicanálise na “aplicação” à crítica de arte, que deveria se cercar de “precauções excepcionais”: não se trata nem de debater sobre a teoria da criação literária, isto é, conceber o artista como um neurótico resguardado da loucura à mercê da criação da obra de arte; nem de considerar a obra como ‘dado clínico’ pelo qual se possa diagnosticar o escritor com determinada patologia.

Segundo o autor, a falta de critério dos “princípios da psicologia profunda” produzia muitos resultados negativos, pois aspectos irrelevantes para a totalidade das obras eram valorizados, tendendo a reduzir a riqueza literária no plano do verbal, do enredo, dos personagens, dos conflitos e dos valores, para remeter a obra constantemente ao mesmo complexo de Édipo. Rosenfeld cita como exemplo uma interpretação dedicada ao *Rei Édipo*, de Sófocles, apresentada por psicanalistas num debate em São Paulo, onde muito se falou de psicanálise, mas quase nada sobre a tragédia grega que se tornou mero pretexto para exposição de conceitos freudianos, reduzindo o herói a um “joguete de seu inconsciente”. Menciona também a análise de *A bela da tarde*, feita por A. C. Pacheco e Silva Filho, na Folha de São Paulo em junho de 1968, baseando-se no filme de Luís Buñuel. Nela, Pacheco afirma que o diretor repetiu a mesma façanha de Sófocles quando escreveu *Rei Édipo* “transpondo como que uma versão feminina da famosa tragédia para a tela do cinema”, forçando, portanto, uma aproximação descabida entre o filme francês e a obra grega.

Tal visão contraproducente, no entender de Rosenfeld, pode ser lida como uma cobrança direcionada aos psicanalistas, já que estes leriam a obra de arte pelo viés de sua especialidade sem considerar as diferenças entre uma obra de arte e um paciente no divã. Se por um lado, Rosenfeld, com razão, aponta o reducionismo e a interpretação forçada que maus intérpretes fizeram, por outro, não se pode perder de vista serem análises dessa natureza passíveis de aproveitamento por leitores dispostos a ampliá-las, discuti-las, questioná-las ou endossá-las em alguma medida, pois se foi a obra que suscitou essa interpretação, é preciso examiná-la mais de perto.

Em 1965, Dante Moreira Leite já havia discutido o alcance da psicanálise, ainda que brevemente, em sua obra *Psicologia e Literatura*, na qual defende ser a literatura uma fonte muitas vezes mais profícua para o entendimento do Homem do que a própria Psicologia (e aqui ampliaremos à psicanálise também). Para ele, os que pretendem ser psicanalistas deveriam se

formar em literatura e humanidades. Freud, como bem lembra o autor, acreditava que os poetas sabem mais sobre os homens do que a ciência psicanalítica. Ainda assim, como Rosenfeld, Leite é crítico quanto à aproximação psicanálise e literatura, por reconhecer posições opostas ao se interpretar uma obra literária: de um lado, esta é entendida como processo sociológico ou psicológico e, de outro, entendida apenas por critérios estritamente literários; em ambos os casos, o resultado, segundo ele, pode ser simplista. Os sociólogos e psicólogos, afirma o autor, tendem a trabalhar com obras já consagradas, sendo incapazes de valorar esteticamente esta obra, como é o caso das análises freudianas de *Édipo Rei* e *Hamlet*, obras já consolidadas, e *Grádiva*, na qual são verificados processos caros à psicanálise, mas que não asseguram o seu valor literário. Moreira Leite aponta que a análise psicanalítica, por não estar atrelada ao valor da obra, acaba direcionada aos processos teorizados pela psicanálise, funcionando como um mero pretexto, como também constatou Rosenfeld.

Mesmo com ressalvas quanto ao reducionismo de tais análises, Leite acredita ser o campo da análise puramente literária também limitador – ao fechar-se em uma leitura estruturalista, por exemplo – defendendo que a literatura pretende atingir os domínios da política, psicologia, sociologia, filosofia e, por isso, não se fecharia nela mesma. Leite considera a obra de arte maior como sendo aquela capaz de incluir uma visão de mundo que, embora possa ser discutida ou negada, faz parte integrante de seu sentido, e, mesmo não havendo (e nem pode haver) soluções definitivas para os problemas da interpretação literária, defende ser inegável a cooperação de outras ciências nessas análises. Os campos do saber, portanto, poderiam auxiliar na compreensão da obra, caso a análise seja feita em função de aspectos que passaram a fazer parte dela, assim como sugere Candido. Nesses casos, pode-se dizer que a análise teria uma função literária, pois, do contrário, corre-se o risco de usar a obra literária para demonstrar simplesmente uma teoria. Leite ressalta que a interpretação obedece a uma sequência lógica e, por conta disso, outros aspectos da obra são negligenciados, mas ao mesmo tempo compensados pela ampliação da leitura dessa nova perspectiva; em outras palavras, como a obra de arte apresenta interpretações infinitas, não se pode falar em “empobrecimento”, pois cada leitura é um recorte e, por isso mesmo, limitado. Segundo ele, as interpretações de Freud ao ler *Hamlet* eram limitadas, podendo ser rejeitadas no âmbito das análises literárias, pois apresentariam uma teoria reducionista, restringindo a complexidade da literatura a alguns motivos individuais, sempre os mesmos; mas, apesar da imprecisão e da excessiva generalidade dessa análise, também é possível verificar o seu saldo positivo: ela é uma perspectiva, não elimina nem supera outra, “é uma forma de revelar algumas de suas virtualidades que sempre

permanecem aquém do conteúdo total da obra” (LEITE, 1965, p. 152). Ademais, embora as personagens sejam criação fictícia, há nelas uma realidade muitas vezes mais completa do que as descritas por psicólogos; nesses casos, a literatura é quem auxilia a Psicologia ou a Psicanálise, e não o contrário, conclui o autor.

Discussões como as de Rosenfeld e Leite parecem estar sendo superadas por críticos como Philippe Willemart, para quem “a psicanálise não tenta mais confirmar os seus achados na literatura nem desvelar o inconsciente do escritor como Freud interpretando a *Gradiva*. São coisas do passado” (2008, p. 75). Como já foi dito, embora a visão de Willemart seja positiva quanto ao lugar da psicanálise como arcabouço teórico de interpretações literárias ou como método interpretativo, ainda é possível observar, no discurso de críticos que estabelecem a interface entre ambas, a necessidade de justificativa e legitimação do campo psicanalítico quando aproximado do texto literário, ainda que a psicanálise tenha nascido com ligações estreitas com a Literatura.

Os primórdios dessa aproximação literatura e psicanálise se deram pelo fundador desta última, Sigmund Freud, um intérprete atento à linguagem e admirador de autores consagrados como Aristófanes, Boccaccio, Cervantes, Horácio, Homero e Sófocles, que propôs leituras psicanalíticas de obras como *Édipo Rei*, cujo escrito literário não só o inspirou a reflexões sobre o funcionamento psíquico, como também ilustrou inúmeras explicações da teoria desenvolvida por ele e, inclusive, batizou-as, como é o caso justamente do Complexo de Édipo. Em *Freud e os escritores*, J. B. Pontalis e Edmundo Gómez Mango exploram não apenas a presença da literatura nos escritos freudianos – especialmente citações de trechos de escritores apreciados por Freud, como Goethe, Schiller e Shakespeare – como também revelam a relação de amizade, pelo menos intelectual, entre o psicanalista e alguns dos escritores cujas obras Freud leu ou analisou, tais como Wilhelm Jensen, Schnitzler, Romain Rolland, Stefan Zweig e Thomas Mann. Assim, verifica-se que a interlocução de Freud em sua época não se efetivou apenas com a classe médica, seus neurologistas e psiquiatras, mas também com a literatura, seus poetas e escritores.

Embora Freud não tenha proposto uma estética literária para avaliar obras de arte nem metodologias específicas para isso, Inês Loureiro (2003) identificou algumas “noções estéticas freudianas”: a primeira estaria em “Chiste e suas relações com o inconsciente” (1905), no qual Freud não chega a formular uma definição de estética, mas emite opiniões sobre esse campo. Loureiro aponta que, para Freud não se demanda nada de um objeto, mas sim o contentamento com o gozo que nos proporciona sua contemplação; a alma do chiste e seu poder desencadeador

de riso se encontrariam na forma com que reveste o conteúdo. O prazer alcançado, então, só é possível por deixar nosso aparato anímico trabalhar por puro prazer, sem a intenção de nada que não seja ele mesmo (embora essa gratuidade esteja atrelada à produção de prazer e, nesse caso, haveria uma finalidade nessas atividades estéticas).

O segundo entendimento estético freudiano apontado por ela encontra-se em “O estranho” (1919), no qual Freud endossaria uma acepção mais ampla de estética como uma “doutrina da qualidade dos sentimentos”; podendo-se incluir, nesse campo, o estudo das experiências emocionais, como o sentimento de estranheza e de transitoriedade apresentado por ele, além do sentimento oceânico e a sensação de irrealidade descrita por Freud ao visitar a Acrópole, em 1904. No texto “O estranho”, de 1919, o terreno da estética comportaria sub-regiões, isto é, dentro de um conjunto maior (doutrina da qualidade do nosso sentir) situar-se-ia um círculo mais específico (doutrina do belo). O terceiro ponto, segundo Loureiro, estaria em “O mal-estar na civilização” (1929), a respeito da fruição da beleza como um dos métodos para evitar a infelicidade. A autora retoma a referência de Freud à beleza em geral, das formas e de gestos humanos, paisagens, criações artísticas e científicas. Para ela, Freud acrescenta, nesse texto, algo importante à discussão iniciada a respeito do chiste, a saber: a de que a beleza não tem utilidade evidente, nem é manifesta sua necessidade cultural; porém, a cultura não poderia dela prescindir. Assim, mesmo não sendo esteta, Freud levanta alguns pontos que podem ser aprofundadas pelo campo da Estética.

Merquior (1980) também aponta noções estéticas freudianas, com a aproximação que Freud faz dos processos poéticos e o inconsciente, além do processo de criação. Segundo ele, ao “apontar a condensação, o deslocamento e a superdeterminação como mecanismos fundamentais da semiose onírica, Freud tomou a poesia como modelo do sonho, não o sonho como modelo para o poético” (1980, p. 84-85). O autor se detém nas análises freudianas sobre arte em biografias psicanalíticas, ou seja, o estudo sobre Leonardo da Vinci, sobre o parricídio em Dostoiévski, a *Gradiva*, e *Moisés*, de Miguel Ângelo.

Os escritos freudianos sobre produções artísticas, de acordo com Mequior (1980, pp. 87-88), representam um enriquecimento da estética da expressão, sendo possível, ainda, identificar, pelo menos, duas outras perspectivas acerca da criação estética: a primeira seria a arte atuando como catarse, ao sugerir que os sonhos (e a poesia) de pessoas traumatizadas por guerras purgariam os sofrimentos das vítimas; e a segunda estaria nos chistes e trocadilhos, já que as criações verbais atuariam como se o inconsciente viesse em socorro das nossas intenções conscientes e pré-conscientes, sendo os chistes uma poética da forma. E “graças à elucidação

analítica do trocadilho, vemos o inconsciente selecionar elementos verbais com notável perícia poética, sem com isso deixar de atender às exigências expressivas do ego” (1980, p.88). Esse “deleite lúdico” teria uma função protetora, desviando a atenção do sentido latente e perturbador, bem como funcionaria como uma forma de elaboração do conteúdo inconsciente. Tais processos criativos podem interessar à crítica genética ou aos psicanalistas. Para o intérprete do texto literário, interessa muito mais perceber os jogos linguísticos trabalhados na obra e seus efeitos para o desenvolvimento da mesma, pois as intenções do autor, ou a terapia catártica, não elucidariam uma maior compreensão da obra em si. Fato é que,

O primeiro modo de aproximação entre a psicanálise e a literatura, mais disseminado, proveitoso e, talvez, menos passível de crítica seja o de tomar a teoria freudiana, com suas concepções, e utilizá-la como ferramenta crítica que auxilia o leitor a atribuir novas significações aos textos ficcionais. A princípio, tal procedimento não traz consigo qualquer problema metodológico, crítico ou teórico. Não há nada que impeça o leitor de utilizar seus instrumentos intelectuais, teóricos e pessoais na leitura de textos ficcionais. Em última instância, a utilização de discursos extraliterários é mesmo inevitável; afinal, toda leitura está situada em um lugar historicamente determinado e marcado por uma gama identificável de mentalidades vigentes. A segunda possibilidade, e que menos merece atenção, é um erro tomado como regra, seja por parte dos psicanalistas mais imprudentes ou dos críticos literários repetitivos e que, de fato, não conhecem a psicanálise, mas apenas a sua caricatura: o biografismo. (FRANÇA, 2014, p. 264)

Nesse sentido, torna-se mais frutífero pensar no modo de leitura freudiana. Para o professor e crítico Bellemin-Noël (1983, p. 19), “ler com os óculos de Freud” é ver “aquilo que ela [literatura] diz sem o revelar, porque o ignora; ler o que ela cala através do que mostra e porque o mostra por este discurso mais do que por outro”. Na leitura praticada por Freud, portanto, não se ignora a entrelinha, sendo necessário considerar o não dito, cujo acesso só pode ser dado pela letra, já que é ela quem induz à leitura do que não está sendo dito, mas sugerido. As palavras de Bellemin-Noël sobre a análise freudiana parecem convergir com o discurso da narradora de *Água viva*, de Clarice Lispector, que, na conhecida passagem da pesca milagrosa⁴, considera a palavra como sendo uma isca para pescar a entrelinha: o que não está dito, revela-se. Nunca se diz exatamente o que se está dizendo, “o que falo nunca é o que falo e sim outra coisa (...) capta essa outra coisa de que na verdade falo” (LISPECTOR, 1998, p. 20-28) e, assim, lê-la é buscar o que não está escrito, mas sugerido pela linguagem-isca.

⁴ “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. (...) O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa. (...) Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso”(LISPECTOR, 1998, p. 20-28).

Ainda que Freud não seja um crítico literário, sua atenção está voltada a cada palavra e expressão utilizada, por possuir valor significativo e possibilitar que o texto fale por si só. Diante das analogias entre a leitura freudiana e as palavras clariceanas, é necessário ter em vista não ser Freud um romancista ou poeta⁵, nem fundador de uma corrente crítica com propósitos literários. Freud apenas lia e interpretava obras da literatura universal por considerá-las uma “fonte do saber” sobre o humano e, por isso, desenvolvia ou ratificava conceitos de seu âmbito de estudo com base nos escritos literários. Daí seus textos serem, muitas das vezes, análises de personagens e escritores, como é o caso de “Dostoiévski e o Parricídio”, texto de 1927, no qual elenca traços de sadismo, perversão, neurose, histeria e depressão no escritor russo, apontando, inclusive, a simpatia que este teria pelos personagens assassinos, jogadores e criminosos por questões pessoais. Freud supunha que o escritor russo sentia-se culpado pela morte do pai, daí sua empatia pelas personagens homicidas criadas por ele (ou projetadas).

A tendência ao biografismo, presente no estudo de Freud sobre Dostoiévski, é uma das vertentes da crítica literária psicanalítica, segundo a nomenclatura de Terry Eagleton (2006, p. 268-270). O crítico subdivide tais abordagens de acordo com o objeto a ser tomado pela análise e, assim, a leitura poderia recair sobre o autor da obra, o seu conteúdo, sua construção formal, ou sobre o leitor. Para Eagleton, a maioria das críticas de cunho psicanalítico tem se direcionado para os dois primeiros tipos – autor e conteúdo – considerados por ele os mais limitados e problemáticos: o primeiro seria um trabalho especulativo equivalente a buscar “as intenções do autor” ao produzir a obra, enquanto o segundo traria o mesmo problema, pois a leitura conteudística visaria encontrar as motivações inconscientes dos personagens, como se estes fossem colocados no “divã” da clínica e pudessem ser psicanalisados, sendo considerado por Eagleton um exercício especulativo, como Freud o fez ao escrever a monografia sobre Leonardo da Vinci (“Leonardo da Vinci e uma lembrança de sua infância”, 1910) e o ensaio sobre ‘Moisés’ de Michelangelo (“O Moisés de Michelangelo”, 1914). Na visão de Eagleton, parece que a literatura seria uma fonte enriquecedora para o conhecimento psicanalítico, mas este último não traria benefícios para a interpretação literária. Tal visão é a que pretendemos colocar em questão ao considerarmos o método gadameriano, cujo cerne está exatamente na troca e enriquecimento de ambos os lados no processo dialógico.

Assim como Eagleton, Bellemin-Noël (1983) elencara os diferentes modos de leitura quanto à relação entre literatura e psicanálise. Segundo ele, quando o indivíduo lê, pode estar

⁵ Noemi Moritz Kon, no entanto, em *Freud e seu duplo*, considera Freud um “criador” ao aproximar o gesto do artista ao ato psicanalítico que faz nascer uma nova realidade, pois, segundo ela, o ato psicanalítico não tem o intuito de revelar uma realidade, mas criá-la. Aponta, ainda, para qualidade literária das produções freudianas.

lendo a si mesmo por haver uma afetividade entre o leitor e o que está sendo lido; pode ler o inconsciente, considerando o processo onírico como semelhante ao processo de produção literária, isto é, o processo de condensações e deslocamentos no sonho equivaleria ao processo criativo da literatura, a saber, as metáforas e metonímias ou, ainda, considerar os jogos de palavras, lapsos e chistes presentes na obra literária como semelhantes ao do trabalho inconsciente. Pode-se ler *O Homem*, considerando que a psicanálise (e a literatura) não está alheia à condição do humano enquanto sujeito “em crise”, uma vez que não é mais senhor de si e perdeu a ilusão da própria soberania. Pode-se, ainda, ler um homem, quando pretende interpretar a obra a partir do autor; e, por fim, pode-se ler o texto, em uma leitura hermenêutica e temática cujo foco central é a letra. Esta última Bellemín Noël chamou de “psicanálise textual” a qual, de acordo com ele, tem sido a vertente cada vez mais importante. O autor defende, então, que ler a partir dos olhos da psicanálise permitiria ao leitor oferecer ao texto uma nova dimensão, além de observar a escritura em seu funcionamento. Assim, a literatura ganharia um “sentido complementar” e não redutor, isto é, não há a intenção de fechar a interpretação da obra como um caso resolvido, trata-se de propor uma leitura iluminadora, um outro viés ainda não explorado.

Para Philippe Willemart (2008, p. 71-75), a psicanálise e as artes em geral têm como objetivo comum “o conhecimento maior do ser humano, mas os dois saberes⁶ se diferenciam no objeto específico e na sua estratégia”. Assim, para ele, o objetivo da literatura (e das artes) é ser admirada em primeiro lugar, pois a beleza seria apenas uma isca, uma armadilha para atrair o olhar. As artes, acrescenta, têm como “função primordial introduzir e até mergulhar o homem na cultura, oferecer outra visão do mundo ou outro sentido para certos acontecimentos e, portanto, dizê-lo melhor” (2008, p. 71-75). A arte permitiria, então, reavaliar a realidade, pois mesmo involuntariamente, o receptor compara sua vida com ela, mudando suas representações e se sensibilizando. A psicanálise atualmente, de acordo com Willemart, colaboraria para demolir as barreiras entre os seres e desfazer os preconceitos, convergindo com as artes que proporcionam ao homem viver em uma dimensão maior. Em suas palavras, as relações entre a literatura e a psicanálise formariam uma trama cujos fios se misturam “para detectar o que há de comum”, e não para aplicar conceitos psicanalíticos na obra ou descrevê-la para nela encontrar os mecanismos detectados por Freud:

Trabalhar hoje as relações literatura-psicanálise exige do crítico não só um conhecimento dos dois saberes, mas a flexibilidade suficiente para ao mesmo tempo

⁶ Discordamos da concepção de Willemart ao considerar literatura e psicanálise como “dois saberes”. Situamos a psicanálise no campo do saber-método e a literatura no campo das artes, considerando o ensino barthesiano segundo o qual a arte faz girar vários saberes, inclusive o psicanalítico, sem se fixar em nenhum.

não confundir os objetivos dos dois campos e estabelecer as relações não a partir da psicanálise ou da literatura, mas da procura de uma compreensão maior do ser humano (WILLEMART, 2008, p. 79).

Willemart (1995) lembra que o próprio Freud punha em dúvida suas qualidades “de crítico de arte”, descrevendo-se como “simples amador que se interessaria, de início, pelo fundo e não pela forma técnica. E, nisso, opõe-se ao artista que colocaria esses dois dados em primeiro plano” (1995, p. 28). Freud acreditava na capacidade dos escritores “em revelar segredos da alma desconhecidos do comum dos mortais (...), reconheceu que a arte literária enriquecia os conceitos psicanalíticos” (1995, p. 63). Willemart associa o trabalho do psicanalista ao do crítico, já que este deveria interpretar e fazer ele mesmo associações, construindo um outro discurso, reescrevendo a narrativa na sua língua a partir da língua do outro. Para ele, de Freud a Lacan, um passo considerável foi dado no que tange à análise literária psicanalítica:

[...] enquanto a análise de Freud concentrava-se em Norbert Hanold e seu delírio, a de Lacan percebe as personagens de Poe [A carta roubada] como etapas de um percurso. As personagens continuam importantes, (...) mas o leitor é convidado a acompanhar o trajeto da carta e não as relações íntimas entre duas personagens (WILLEMART, 1995, p. 93).

A passagem do enfoque analítico de Freud para o de Lacan, ou seja, o que Willemart (1995) chamou de passagem “do Imaginário para o Simbólico” ou “do objeto-personagem para a relação entre eles”, é considerada uma mudança metodológica que refletiria a época dos dois psicanalistas: enquanto o foco de Freud estava nos personagens, para Lacan estes funcionariam somente como elos de uma cadeia, não sendo vistos segundo suas perspectivas singulares. Lacan não se apegava, como Freud, ao fenômeno de condensação dos personagens, mas busca o máximo de sentidos possíveis a partir de um objeto vazio, no caso do conto “A carta roubada”, de Edgar Allan Poe, o próprio objeto “carta”. Freud analisou a *Gradiva* em busca de comprovar serem os sonhos a realização de um desejo, enquanto Lacan lê a carta roubada para provar que “a ordem simbólica é, para o sujeito, constituinte; (...) demonstrando, em uma estória, a determinação maior que o sujeito recebe do percurso de um significante” (1995, p. 150) – o que Willemart considera mais rico do que a análise da *Gradiva*. Por conta disso, podemos perceber o quanto a análise literária psicanalítica não é engessada, mas dinâmica em seus métodos, interesses e contextos.

Embora possa ser um método dinâmico, Perrone-Moisés (2006) observa que a leitura psicanalítica teria um campo limitado e repetitivo por sempre tentar transformar o singular em generalidade ao enquadrar um discurso plural em um esquema prévio, pois “as verdades” alcançadas pela psicanálise literária seriam quase sempre as mesmas, a saber: as explicações de

ordem sexual e os signos verbais tomados como sintomas de psicoses, de neuroses e de complexos. Essa monotonia do método já fora reconhecida pelo próprio Freud que admitia serem repetitivas as soluções indicadas pela psicanálise, mas, apesar dos inconvenientes, Perrone-Moisés constata não ser possível, atualmente, enfrentar um texto no qual haja lembranças, sonhos, afetos e desejos sem considerar a teoria freudiana. Segundo ela, Lacan e seus discípulos contribuíram para a leitura psicanalítica da obra literária ao afirmar que o inconsciente é estruturado como linguagem, propondo um trabalho focado na cadeia de significantes e não no significado último. Tal concepção traz, de acordo com a ensaísta, algumas consequências para o crítico, a saber: o texto literário é uma obra de linguagem; abandonamos a miragem de uma interpretação última e definitiva, privilegiando a produção do sentido e não a troca enganosa de sentidos plenos e prévios. Por fim, deve-se dispensar o biografismo, que confunde indivíduo falante com enunciador (2006, p. 112).

Renato Mezan (1983) questiona se a psicanálise tem ou não o direito de se pronunciar sobre os fenômenos exteriores à situação do divã, como a criação da literatura, a arte e a religião. De acordo com o autor, tudo que é humano “traz a marca do inconsciente e é, portanto, de sua alçada; seus opositores afirmam a especificidade inerente a cada tipo de atividade do homem e acusam de reducionismo imperialista a pretensão analítica” (1983, p. 366). Essa problemática mencionada pelo psicanalista é enfrentada por aqueles dispostos a trabalhar com a psicanálise em interpretações literárias ou da cultura, uma vez que é necessário conhecer o limite e a necessidade dessa aproximação, e mesmo justificativa para tal escolha. Mezan defende alguns pressupostos sobre os quais repousa a interpretação psicanalítica das manifestações culturais, a saber: que a cultura não é estranha à esfera da psicanálise e não se reduz a um método terapêutico, sendo também uma teoria do psiquismo individual e coletivo. Segundo o autor, interpretar é, em psicanálise, reconstruir o sentido e o percurso pelo qual ele foi deformado.

Assim como Lefort aponta para os comentadores como parte da obra, Mezan considera a importância desses intérpretes ao afirmar que “a história de uma obra é a história das leituras sucessivas que ela suscita” (1993, p. 373); a obra coloca-se diante do leitor de forma enigmática, pois coloca novas questões e novas respostas. Essa diversidade, inclusive, elucida o quanto certas interpretações “podem ser relevantes num sistema de referências e irrelevantes noutro, o trabalho de leitura tem sempre um destinatário para quem ele se dirige e em relação ao qual deseja ser portador de uma eficácia” (1993, p. 373). Assim, continua Mezan, ao considerar a leitura como um trabalho, subentende-se que cada leitor deixa “suas marcas”, em uma tríade que contemplaria “a dimensão da história da obra, da história das leituras e da história do

intérprete” (1993, p. 375). Assim sendo, certas análises acusadas de reducionismo não estariam apenas destinadas a um público específico e, por isso, teriam um enfoque mais conceitual do que interpretativo da obra? Uma questão a ser considerada.

Então, é possível ‘aplicar a psicanálise’ na leitura de textos? Como afirma Mezan (1993), esse método chamado de “psicanálise aplicada não goza de boa reputação”, pois, como vimos, ela é acusada de reduzir tudo o que os homens são, inventaram e produziram a meia dúzia de fórmulas. Tudo se transformaria em complexo de Édipo, sem que fosse respeitada a especificidade do produto artístico do qual se fala, como também salientou Perrone-Moisés. Tudo passaria a sintomas ou sublimações e os psicanalistas seriam considerados “abelhudos e grosseiros: seu instrumento que julgam preciso e afiado, seria uma tosca ferramenta digna de neolíticos do saber” (MEZAN, 1993, p. 164), como já havia sugerido Rosenfeld. Mezan ressalta que quando não se busca essas explicações universais e se trabalha com os dados da obra e sua configuração, a psicanálise pode dar bons resultados.

O desprezo pela “psicanálise aplicada” teve origem em uma série de suposições equivocadas, das quais Mezan cita duas: supor que os conceitos e esquemas interpretativos da psicanálise se prestariam mal à elucidação de fenômenos de ordem diversa daqueles que foram criados; e considerar tal uso abusivo, nada acrescentando à compreensão desses fenômenos. Mezan, porém, nega esse pensamento por dois motivos. O primeiro, porque o objeto da psicanálise não se resume ao que ocorre nas sessões de terapia, pois defende que o psiquismo está em suas manifestações exteriores à clínica, tanto no plano individual quanto no plano da interação coletiva. E questiona:

[...] ao criar instituições e costumes, ao dar asas à imaginação inventando histórias e mitos, produzindo ferramentas e técnicas, obras artísticas, teorias científicas e sistemas filosóficos, não estamos usando nossa mente, portanto sujeitos às leis que a governam? (MEZAN, 2015, p. 8-9).

e, assim, não haveria nada de ilegítimo em considerar as dimensões humanas com os recursos da psicanálise. O segundo motivo apontado pelo autor seria considerar que o estudo dessas dimensões pela psicanálise tem suas regras próprias, isto é, evita a aplicação mecânica ao objeto analisado, pois se considera a singularidade dele, sua estrutura, suas dimensões ou camadas, suas características formais e específicas. Só assim, com “atenção e finesse”, como diz o autor, a análise “terá boas chances de revelar aspectos acessíveis unicamente através da nossa disciplina. A validade da leitura dependerá da congruência desses aspectos com aqueles evidenciados na análise formal” (MEZAN, 2015, p. 8-9).

A esse respeito, Mezan cita o caso da análise, feita por Freud, de “Moisés” de Miguel Ângelo que, de acordo com ele, está longe de ser uma aplicação estéril, pois abre uma série de questões a serem discutidas sobre a obra, tais como o autocontrole (interpretado pela psicanálise como forma de superação da onipotência infantil), o papel das identificações na formação dos ideais a partir do indivíduo Moisés, o narcisismo como preservação de autoimagem satisfatória e a autoridade paterna e divina. O psicanalista refuta a arbitrariedade da psicanálise: “uma hipótese em psicanálise, como em qualquer outra disciplina, precisa ser comprovada por meio de um material diferente daquele que lhe serve de fundamento” (2015, p. 10-11).

No entanto, voltando a Mequior, a falácia do biografismo “reduz a obra a um epifenômeno da vida, como se se tratasse de produto solipsista de um eu autista; ou, quando nada, destacam nela, de maneira patentemente arbitrária, reflexos da vida do autor se atender ao seu sentido posicional na estrutura da obra” (1980, p.90), especialmente quando apresenta interpretações fantasiosas que negligenciam informações históricas, como a “asneira ao falar do homossexualismo reprimido de Leonardo sem considerar o contexto da obra” (1980, p.90); ou ao interpretar Miguel Ângelo que, ao esculpir Moisés, evidenciaria um processo de auto controle, quando, na verdade, “Panofsky, redescobrimo a influência platônica na arte do divino, demonstraria mais tarde que a estátua, no seu contexto de origem (o plano completo do túmulo de Júlio II), simbolizava Moisés em pleno êxtase místico sem nenhum traço de cólera” (1980, p.90). O que podemos concluir com esse discurso é que, se há falhas em certos caminhos interpretativos no qual a psicanálise se evidencia, há, por outro, o equívoco de tais análises serem desconsideradas em sua totalidade, criando preconceitos e salientando mais o aspecto da pobreza do que a da riqueza que tais leituras também podem trazer.

A denominada “psicanálise aplicada” foi inicialmente defendida por André Green (1994) que se coloca de maneira radical ao defender que para praticar a psicanálise, inclusive a do texto, é preciso ter passado pela experiência do divã, o que invalidaria a leitura de todos os críticos não iniciados no trabalho da clínica psicanalítica. Para Green, o crítico psicanalista estaria na intersecção entre os psicanalistas e os críticos literários, e seria o que chamou de “um escrevente sobre a literatura”, que não reduz a obra, mas ilumina o que não foi explicitado ainda. Esse escrevente

[...] ocupa apenas uma parte do campo da crítica, seu recorte permite observar e atingir aspectos que outros procedimentos não conseguiriam revelar e é justamente este aspecto, e apenas este, que virá à tona, deixando aos outros setores da crítica a tarefa de abordar o que falta. (GREEN, 1994, p. 14).

Qualquer interpretação pode ser “reductora” se considerarmos que ela é apenas um recorte a fim de compreender ou desenvolver um discurso sobre um aspecto específico, deixando todos os outros de lado. A análise integral proposta por críticos como Candido, isto é, aquela capaz de agregar diferentes saberes no processo hermenêutico, seria a ideal, o que não significa ser alcançada por todos. Green reconhece a limitação de qualquer análise, pois nenhuma será capaz de abarcar a totalidade da obra, e nem mesmo se propõe a isso: “Toda a interpretação é marcada pelo risco assumido por quem o enuncia, risco esse que pode transformá-lo numa fala inconsistente ou numa fala carregada de sentido” e “levar em conta a psicanálise”, segundo ele, não significa utilizá-la “a torto e a direita” (1995, p. 14). O texto literário, em suas palavras, difere do discurso no divã, já que é um produto elaborado, remanejado, rabiscado, censurado, reescrito e repleto de revisões. É uma sequência diferente do discurso vivo, sendo possível voltar ao texto e, a cada leitura, ele transbordar e se ressignificar. Por esse motivo (mas não só), o texto literário deve ser lido como construção artística elaborada e reelaborada, e não simplesmente como um discurso terapêutico de livre associação como os que nascem no *setting* clínico.

Green e Mezan utilizam a expressão “psicanálise aplicada”, enquanto João Frayze-Pereira (2005) prefere o conceito de “psicanálise implicada”, expressão tomada de Alanin Grosrichard. Trata-se de trabalhar com a manifestação singular da obra na relação com o intérprete/espectador. Tal noção é derivada das artes ou “engastada” nelas, não sendo um modelo que ajusta abstratamente o objeto artístico às suas exigências teórico-conceituais, mas que respeita a singularidade da obra, constrói a interpretação para ela, derivando-a dela e na justa medida dela e, “ao se guiar pela demanda da obra, abre-se ao trabalho dos artistas para atingir uma via de acesso a si própria, como um saber que vai se revelando experiência interminável de interrogação” (2005, p. 416). Para Frayze-Pereira, “a experiência estética é vizinha da experiência psicanalítica: uma silenciosa abertura ao que não é nós e que em nós se faz dizer” (2005, p. 38) e, por isso, estética e psicanálise se deparariam com o problema de um dizer sempre fugidio. Assim, “há sempre um resto, sempre algo de não dito ou de não figurado, sempre há algo de não-pensado, sempre um horizonte de irrepresentável nas bordas da representação” (2005, p. 39); interpretações interessadas em “aplicar” a psicanálise são quase sempre apenas selvagens, sem interesse para as artes, segundo Frayze-Pereira, pois “aplicar a teoria da psicanálise na arte é converter a obra psicanalisada em sintoma da teoria, o que é um absurdo” (2005, p. 78). O autor defende, então, haver situações em que a arte propõe à psicanálise questões desafiadoras, fazendo esta repensar seus conceitos e categorias existentes.

Sua proposta, portanto, ratifica a concepção de Mezan ao considerar a singularidade da obra o ponto de partida para análise.

Como lembra Perrone-Moysés (1973), o próprio Freud cercou suas especulações de observações prudentes e céticas, apontando ressalvas, por exemplo, dos dados biográficos de que dispunha em suas análises e, por esse motivo, não pode ser acusado de interpretações forçadas quando, na verdade, estava ensaiando leituras de obras de arte. Depois dele, “a aplicação” da psicanálise à literatura se tornou comum, sendo as mais proveitosas aquelas “que não perdem de vista os objetivos literários da empresa” (1973, p. 94) e cita exemplos de bons trabalhos, nos quais são analisadas as imagens e construções linguísticas incorporadas à composição da obra “em um sistema verbal artístico” (1973, p. 95).

A estudiosa aproxima a obra literária da psicanálise pela via do devaneio, pois a literatura exerce “uma função compensadora de frustrações” tanto para quem escreve quanto para quem lê. Defende ser a psicanálise capaz de fornecer “uma entrada à obra, uma brecha no muro” (1973, p. 99); todo campo do saber, seja psicanalítico, histórico, social ou biográfico é apenas uma etapa da compreensão da obra. Para ela, em consonância com Willemart, “a psicanálise já conquistou seu lugar na crítica e no ensino da literatura, sem maiores dificuldades, inscrevendo-se no filão aberto pela crítica psicológica do século passado” (1973, p. 103). Depois de Bachelard e Charles Mauron, segundo ela, a ciência e o método psicanalítico já são aceitos tranquilamente como auxiliares da crítica literária. Será?

Nem aplicada, nem implicada, Camila Pedral Sampaio (2004) estabelece uma relação de alteridade entre a psicanálise e a literatura, visão interessante porque nenhuma das duas estaria em função da outra por não haver “hierarquias” entre elas, isto é, nenhuma estaria “a serviço” da outra. A autora defende que a literatura, “ao recriar o mundo no universo da palavra, é capaz de nos permitir compreender melhor o nosso próprio mundo” (2004, p. 804). Por esse motivo, os homens das ciências se dirigem à literatura e aos poetas para encontrarem a realidade literária, pois mesmo ela sendo fictícia, descortina um saber sobre os homens de carne e osso. Daí Freud considerar os escritores como aliados do trabalho psicanalítico. Para Sampaio, a presença da literatura nos escritos freudianos se dá de maneira ambígua: “íntima e estrangeira, aliada e inimiga, objeto de fascínio e ao mesmo tempo de afastamento. Campo de ilusões e de disfarces, máscara enganadora, mas ao mesmo tempo companheira” (2004, p. 806). A literatura torna-se imprescindível na sondagem da alma humana e, com isso, indica serem o pensamento racional e científico insuficientes para revelar a condição do homem no mundo. Segundo ela, a

relação psicanálise e literatura se estabelece de maneira complexa e recíproca “em termos intrínsecos à própria teorização psicanalítica”.

De acordo com Sampaio, na obra freudiana “a literatura figuraria como um “outro”, no sentido preciso de coadjuvante da constituição de um eu – o eu indicando aqui exatamente o lugar da construção da psicanálise inventada por ele” (2004, p. 806). Em “Psicologia das massas e análise do eu” (1921), Freud afirmara, lembra Sampaio, que toda psicologia individual estaria em algum ponto ligada com a psicologia social, “entendida como o domínio que permite estabelecer as relações de pertinência e contradição entre o eu, os outros e o conjunto geral de todos os outros, a cultura, a sociedade” (2004, p. 806) e, assim, a literatura poderia estar na posição do “outro”, em termos freudianos. Por essa lógica, poetas e escritores seriam “os outros” para os psicanalistas. Freud teria tomado a literatura como modelo para sua narrativa de investigação psíquica, basta notar o quanto os relatos clínicos de Freud apresentam estilo romanesco, embora tal produção não possa, na opinião de Sampaio, ser considerada literatura.

O que Freud faz, em seu entender, é criar “um estilo da abordagem científica da vida psíquica”, que ressignifica a história do sujeito, cujo discurso se dá no processo de livre associação. Como o próprio Freud afirma, “seus relatos clínicos carecem do severo selo da ciência e apresentam aspecto literário” (2004, p. 807). Os casos clínicos são relatados no estilo de uma narrativa mito-poética e aproximam o conhecimento da história e da mitologia ao conhecimento da psicanálise quando o psicanalista transforma fantasias, devaneios e sonhos em biografia.

Quando Freud analisa obras como *Gradiva* e o *Homem da areia*, ele se dirige à literatura como sendo um objeto, continua Sampaio, não de amor, mas de investigação pelo qual busca garantir a universalidade de suas descobertas. A literatura, portanto, apresentaria para Freud um conhecimento universal da psique humana, capaz de lhe proporcionar uma maior compreensão clínica, ao mesmo tempo em que o trabalho clínico seria capaz de interrogar a literatura e, assim, haveria a “colaboração recíproca” (2004, p. 809), já que em ambos os casos há uma busca pelo sentido do discurso, seja ele poético ou teórico-psicanalítico. Para a autora, é “esta questão pelo sentido que faz com que a psicanálise encontre na literatura um aliado muito mais fundamental do que pode encontrar na ciência, por exemplo, na psiquiatria clássica” (2004, p. 810).

O artista, conforme Sampaio, trabalha com o imaginário, às vezes, disfarçando realidades insuportáveis, sendo, portanto, antítese do psicanalista que tende a revelar a realidade escondida e, assim, o artista pode ser visto como inimigo da psicanálise ao mesmo tempo em que é um aliado. O interesse de Sampaio é tomar tais oposições como sinal de alteridade: a obra

freudiana vê a literatura como um outro importante para a sua constituição. Freud utilizou-a para divulgar suas ideias, como alteridade e diferença fundamental, sendo, segundo ela, nessa “confusão eu-outro” que se torna frutífero o encontro entre esses dois campos, em uma “relação de fronteira, uma divisão de territórios, uma relação diplomaticamente delicada de atravessamentos e impregnações” (2004, p. 814). Como a autora já assinalara, há oposições entre o trabalho do poeta e do analista, isto é, este busca a revelação de sentido que caracteriza a obra literária: enquanto o primeiro “não descobre: ele encobre, renuncia ao uso bruto da palavra. A literatura seria uma forma de desconhecimento, um ponto de inocência” (2004, p. 815), pois a verdade mais profunda fica encoberta e ao mesmo tempo a palavra “toca e roça a verdade”, sem poder dizê-la, apenas indicá-la. O valor da literatura não estaria na verdade que revela, mas no como as palavras encarnam, envolvem e tocam essa verdade literária.

Isso posto, voltemos aos escritos clariceanos e o saber-método psicanalítico: a convergência-conversa entre eles tem sido lida e relida nas interpretações da obra da autora⁷, fazendo-nos ler mais atentamente como os intérpretes abordam o diálogo entre a obra e a teoria psicanalítica. É notório o interesse pela obra clariceana extrapolar a seara da crítica literária, gerando leituras advindas de outros campos do saber, como o da psicanálise. Em uma breve e curiosa pesquisa nos índices de revistas⁸ especializadas nesta última, foi possível encontrar

⁷ Judith Rosenbaum, em *Metamorfoses do mal*, por exemplo, valendo-se do instrumental psicanalítico, propõe uma leitura com escopo na temática do mal, especialmente do sadismo, em alguns escritos de Clarice Lispector, tais como *Perto do coração selvagem*, “Os desastres de Sofia”, “Felicidade clandestina”, “Obsessão”.

⁸ Estão entre os periódicos pesquisados a *Revista Brasileira de Psicanálise*, de 1967 a 2015, na qual foram encontrados dezessete artigos sobre as relações entre a Literatura e Psicanálise, sendo dois deles especificamente sobre Clarice Lispector; *Pulsional: Revista de Psicanálise*, com publicações mensais de 1989 a 2009, entre as quais foram encontrados três artigos relacionados à Clarice Lispector; *Psychê: Revista de Psicanálise Unimarco*, de 1997 a 2007, publicou dois artigos sobre Clarice Lispector; *Psicanálise e Universidade: Núcleo de Estudos e Pesquisas em Psicanálise - Programa de Estudos de Pós-Graduação em Psicologia Clínica PUC-SP*, de 1994 a 2004, somou três artigos sobre a obra clariceana; *Revista Ide: Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo*, de 1975 a 2008, com dois artigos analisando a obra da escritora; *Revista Psicologia USP*, de 1990 a 2016, apenas um artigo; *Revista de Psicanálise da SPPA-Sociedade Psicanalítica de Porto Alegre*, de 2002 a 2015, sem artigos a respeito da obra clariceana, embora contasse com uma edição especial sobre Machado de Assis e artigos sobre Luís Borges e Nelson Rodrigues, assim como outros periódicos pesquisados que não apresentaram produções acadêmicas referentes à escritora em questão, tais como *Imaginário* (1995-2007), *Psicologia Revista PUC-SP* (1995-2016), *Psico USF* (1996-2007), e *Cadernos de Psicanálise*, tanto da “Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro” quanto do “Círculo de Psicanálise do Rio de Janeiro”, de 1998 a 2014; *Psicanálise: Revista da Sociedade Brasileira de Psicanálise de Porto Alegre*, que de 1999 a 2013 não publicou artigo ligado à literatura clariceana, mas sobre as relações entre literatura, poesia e psicanálise; *Psicanalítica: Revista da Sociedade Psicanalítica do Rio de Janeiro*, de 1998 a 2003, sem publicações sobre Clarice Lispector, contando, porém, com artigos a respeito de Machado de Assis e Lima Barreto.

artigos que evocavam a obra clariceana a fim de estabelecer contato com a teoria psicanalítica ou com casos clínicos. A busca desse material pretendia descortinar por quais caminhos a psicanálise adentrava a obra de Clarice Lispector e por qual razão os escritos da autora suscitavam essas leituras. Ao fim e ao cabo, tenta-se entender como a obra clariceana é abordada pelo olhar da psicanálise e, mais importante, o que esta última teria a oferecer à interpretação dos escritos de Clarice Lispector. Perguntas difíceis, sem resposta assertiva, mas com inúmeras possibilidades a serem ensaiadas. Aqui, escolheu-se pensar em um diálogo entre ambas e no possível aproveitamento disso pelo hermenêuta em seu trabalho com o texto.

De início, o artigo de Dany Al-Behy Kanaan, “Notas sobre o processo de subjetivação em Clarice Lispector (identidade e ficção)”, publicado em 2000, pode ser uma boa chave de entrada, inclusive para o título deste trabalho, que propõe estabelecer um diálogo entre a obra clariceana e a psicanálise, já que o articulista também propõe um diálogo entre vida e obra. A aproximação de aspectos biográficos e literários da autora é feita a partir de citações clariceanas, tais como “não quero mais uma vida particular pois quando eu fico muito sozinha eu não existo. Eu só existo no diálogo” (Lispector, *apud* Kanaan, 2000, p. 28), tomadas como pretexto para estabelecer tal relação dialógica. A escrita clariceana, como defende o autor, não se estruturaria em monólogo, mas no diálogo. Nesse ponto, Kanaan tem razão, pois mesmo havendo narradores em primeira pessoa, as narrativas clariceanas se colocam em diálogo com o leitor, como GH, cuja solicitação é o ato amparador de “dar a mão” àquele que lê; ou, ainda, um diálogo entre o narrador e a personagem, como em *Um sopro de vida*; ou simplesmente entre o leitor e a obra que pede para ser lida “com o corpo todo”. Para Kanaan, esse diálogo se atualiza a cada leitura, pois Clarice reserva um lugar móvel, fluido, descentralizante e desconcertante, exige posicionamento e reposicionamento constantes desse “outro para quem escreve e a ajuda nesse processo de reconstituição, reconstrução, reinvenção, esse outro assinala em Clarice Lispector a possibilidade do encontro-diálogo” (KANAN, 2000, p.30). O articulista defende que o diálogo pressupõe um território comum e, ao mesmo tempo, uma separação, caracterizando, com esse movimento de distanciamento e coincidências entre dois universos, um processo de subjetivação da autora, dos personagens, do leitor.

Assim sendo, o caminho de aproximação entre Clarice Lispector e a psicanálise, para ele, dá-se a partir da relação entre o *eu* e *outro* na narrativa, constituindo a travessia da “subjetivação” e do “pertencimento” da própria autora. A proposta dele é mostrar o quanto no diálogo e na cumplicidade estabelecida, Clarice repararia “faltas”, como a de pertencer e a de legitimar sua existência. Dessa forma, estaríamos acompanhando o processo de subjetivação da

autora, testemunhando sua visão da realidade como testemunho da experiência do sujeito com o mundo.

Nesse ponto, devemos ficar atentos para não cairmos em uma análise da autora por meio de sua obra: há elementos interessantíssimos trazidos por Kanaan, muitas “pistas”, certos elementos da obra associados à biografia da escritora, fato inegável e discutido pela crítica literária, além de consolidado em estudos como *Clarice: uma vida que se conta*, de Nádya Battella Gotlib. O próprio articulista, entretanto, pergunta retoricamente: “Mas por que não contentar-se apenas com a obra, como querem alguns críticos literários, deixando em “paz” a vida da autora, ou melhor, da pessoa empírica: Clarice Lispector?” (2000, p. 28). Ele mesmo responde valendo-se de inúmeras passagens textuais da autora segundo as quais ela pediria para que a ajudassem “a nascer” e se “aceitar”, sendo lidas por ele como “um pedido, de Clarice, para ser escutada, no ato da leitura” (2000, p.28). A obra, acrescenta o autor, apresentaria “reminiscências”, repletas de afetos que pedem expressão possível por meio da escrita e completando-se apenas no momento da leitura e, por isso, a obra só existiria enquanto um diálogo entre Clarice e seus interlocutores.

Clarice⁹, segundo Kanaan, arrasta consigo os leitores para experiências de vida, como a do conto “A procura de uma dignidade”, no qual uma mulher presa no estádio do Maracanã depara-se, a certa altura, não só com os portões fechados no recinto onde estava, mas também com a porta simbólica de sua própria condição, conflitos e desejo, representando, em última instância, “a encenação do drama da existência”, nas palavras do articulista. Ou, ainda, a vivência de uma menina diante de um pintinho, o mais subjugado e indefeso dos animais, sendo, entretanto, o responsável pelo despertar da garotinha Ofélia, do conto “A legião estrangeira”. Esta seguia uma vida baseada em certezas, no mundo de adultos e, de repente, escuta e vê o pintinho, o que lhe causa um questionamento existencial; para se salvar de tal efeito, a menina estrangula o pinto, isto é, metaforicamente, seria estrangular, quem sabe, o estrangeiro dentro dela, segundo Kanaan.

Além desses dois contos, o articulista também retoma o texto “Amor”, no qual o homem cego, para quem Ana dirige o olhar, seria uma “espécie de clareira que a faz ver”, desconstruindo sua rotina e seus valores na imagem dos ovos se quebrando na sacola de compras. A partir daí, ela é levada a viver “o assédio das coisas”, experimentando a liberdade e a plenitude identificada com as forças que a põem em contato consigo mesmo, mas que ela

⁹ Nota-se que o psicanalista confunde a noção de escritor e narrador, atribuindo os sentimentos expressos no texto à pessoa de Clarice Lispector. Manteremos aqui a nomenclatura utilizada por cada articulista.

apaga ao soprar “a pequena flama do dia”. Para finalizar, Kanaan analisa o conto “A imitação da rosa”, no qual Laura, sorvida pela beleza das rosas sob a mesa, é tomada de loucura diante delas. Conclui, então, que nas quatro histórias há um elemento do cotidiano responsável por desencadear nos personagens o assédio das coisas e com o qual eles precisam lidar: “os personagens não escolhem estas experiências, são como que escolhidos por elas, são experiências que os “acometem” e nunca são definitivas (...) são obrigados a novas buscas, lançados em novas experiências” (2000, p.34).

De acordo com o articulista, é pela linguagem que Clarice estabelece um jogo no qual os personagens “são investidos e desapossados de uma identidade”, já que a identidade deles é uma ficção, assim como a da própria autora, cuja obra está impregnada do sentimento de pertencer, na qual sua vida está implicada. Leríamos, ainda, segundo ele, nos traços do retrato de personagens e da autora, a contemporaneidade do homem e os processos de subjetivação em ação na obra, refletindo a nossa própria multiplicidade e a maneira com que lidamos com ela. Essas construções-ficções são necessárias, segundo Kanaan, pois garantem a existência tanto individual quanto coletiva do sujeito, e, ao acompanhar seu próprio processo de subjetivação, estamos testemunhando como a autora lê a realidade e, portanto, os processos de subjetivação inerentes a ela. O autor finaliza o artigo apontando as possíveis “saídas” que os personagens clariceanos encontram diante da crise subjetiva, tais como a morte (como Virgínia e Macabéa); a loucura, como recusa à aceitação-submissão à norma social com a “suspensão” do conflito (como Laura); o retorno às normas do cotidiano (como Ana e Ofélia); a constatação de que há algo impossível de se comunicar ao outro, e que nos remete à nossa condição de seres marcados por uma solidão constitutiva, mesmo na presença do outro.

A leitura proposta por Kanaan apresenta alguns problemas do ponto de vista da crítica literária: considerar a obra clariceana como o processo de subjetivação da autora; tomar a obra como um modo de quitar as “faltas” de Clarice por meio da escrita; ou, ainda, considerar as críticas negativas como um gatilho engendrador da escrita enquanto uma resposta aos críticos. Tais afirmações se aproximam da especulação, e o autor acaba no mesmo equívoco de Freud ao analisar a personalidade de Dostoiévski a partir das narrativas desenvolvidas pelo escritor russo. Problemas como esses, no entanto, não invalidam comentários e interpretações feitas pelo articulista: se não é possível afirmar que os escritos da autora fazem parte de seu processo de subjetivação, não é impossível interpretar que tal processo descrito pela psicanálise pode ser encontrado na história de alguns personagens da autora. Nesse sentido, não estaríamos psicanalizando pessoas ficcionais, mas reconhecendo que o processo de subjetivação está em

movimento na narrativa de Clarice Lispector. A proposta do articulista não parece ser comprovar uma teoria, mas aproximá-la da literatura. Ao estabelecer uma interpretação dialógica, o autor não abusa de conceitos psicanalíticos na análise, mas aponta como se constrói a relação de alteridade entre o “eu” e o “outro” em diferentes níveis nos textos lidos. As relações de alteridade, bem como o mal-estar e o desamparo aparecem como linha de força na escrita clariceana que, como veremos, impregna as narrativas da autora do começo ao fim.

1. Do romance: a selvagem e a estrela pelo olhar da psicanálise

“O romance é a forma representativa da época na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo”
(Georg Lukács, in *A teoria do romance*)

“O mundo rola e em alguma parte há coisas que não conheço”
(Clarice Lispector, in *Perto do coração selvagem*)

Olhar mais atentamente para o diálogo estabelecido entre a obra clariceana e as leituras psicanalíticas agregadas a ela colocou-se como demanda iminente, visto que a crítica inaugural sobre os escritos da autora já apontava para a tendência psicológica de suas narrativas. Entenda-se aqui a expressão “tendência psicológica” se referindo a uma aproximação recorrente, nos textos da escritora, ao território do mundo psíquico – região de encontro das fantasias e das pulsões do sujeito humano em sua dialética com a exterioridade. Antônio Candido, em “No raio de Clarice Lispector”, considera *Perto do coração selvagem* não uma aventura ficcional, “mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente” (1970, p. 127-129), labirintos estes caros à Psicanálise. Para Candido, a obra da escritora apresentaria um ritmo de procura, permitindo “tensões psicológicas poucas vezes alcançadas em nossa literatura”, além de considerar o primeiro livro clariceano como um ensaio de “romance de aproximação” no qual é possível perceber uma tentativa de esclarecer a essência do ser, com tempo acentuadamente psicológico e tendo como campo de interesse a alma e as paixões.

Candido não foi o único a perceber a forte presença de elementos psicológicos já nos primeiros escritos de Clarice Lispector. Roberto Schwarz (1981, p.39), em “Perto do coração selvagem”, explicita a espantosa “sensibilidade da autora para os pequenos indícios e para os meandros psicológicos”. De acordo com ele, a construção das experiências psíquicas na obra é admirável na precisão, seguindo o fluxo da consciência e apresentada numa psicologia de associações. A narração, continua o crítico, apresenta momentos psicológicos que, embora não constituam uma biografia por se construir de elementos mínimos, revelam o instante denso e casual da vida, no qual é possível ver seus detalhes mais internos da mente e episódios soltos. Conclui:

Os processos mentais de Joana refletem a mesma estrutura: indicam o cerrado e inexorável do acontecer mental, e os caminhos de sua consciência são imprevisíveis (...). Somos íntimos da heroína através de seus monólogos interiores, ou pela narração que flui muito próxima à sua consciência. (...) uma iluminadora reflexão artística sobre a condição humana. (SCHWARZ, 1981, p.41)

Nessa mesma esteira, Sérgio Milliet, do grupo dos primeiros críticos a comentar a obra de Clarice Lispector, revela sua impressão de leitura apontando para o caráter psicológico da obra: “Mas que excelente! Que sobriedade, que penetração, e ao mesmo tempo, apesar do estilo nu, que riqueza psicológica” (1981, p. 28). O romance da autora, segundo Milliet, surge como a mais séria tentativa de introspecção, pois “pela primeira vez um autor penetra até o fundo a complexidade psicológica da alma moderna, alcança em cheio o problema intelectual, vira no avesso, sem piedade nem concessões, uma vida eriçada de recalques” (1981, p. 32).

Para pensar o universo romanesco e um certo *zeitgeist* do século XX no qual se desenvolve a obra clariceana, talvez seja interessante trazer as palavras de Freud (2006, p. 52) do texto “Uma dificuldade no caminho da psicanálise” (1917), onde aponta certos fatores que teriam levado a humanidade ao conhecimento de seu verdadeiro estado no mundo. Segundo ele, o narcisismo universal do homem teria sofrido o que ele chamou de “três feridas narcísicas”, que evidenciaram, em todas as instâncias, o desamparo humano. O primeiro golpe destruidor do narcisismo do homem teria sido a descoberta copernicana, no século XVIII, de acordo com a qual a Terra não é mais o centro do universo, como se chegou a acreditar: o indivíduo, antes acreditando estar no planeta dominante/central e, conseqüentemente, considerando-se o dominador do universo, reconhece agora seu desamparo e descentralização, já que, junto da Terra, perdeu seu *status* de centro e passou a ser periférico no sistema solar. Essa consciência, de acordo com Freud, atingiu o amor-próprio do ser humano que se viu ferido pelo o *golpe cosmológico*. Posteriormente, a segunda ferida narcísica, de cunho *biológico*, viria das pesquisas de Charles Darwin que passou a considerar o homem como mais um animal sem qualquer superioridade em relação aos outros seres vivos, sendo destruída, inclusive, a ideia de ser agraciado por uma alma imortal de ascendência divina. Agora o homem se vê aniquilado em suas presunções, decaído de seu reino e tendo sua bestialidade revelada. Enfim, o terceiro golpe no narcisismo, segundo Freud, seria o *psicológico*: mesmo humilhado em sua condição cosmológica e biológica, o homem ainda seria capaz de se sentir superior dentro de sua própria mente e, por meio da consciência, o ego sentir-se-ia seguro e dominante do seu próprio universo psíquico, porém, a psicanálise viria ensinar que os processos mentais são inconscientes e só chegam ao ego de maneira incompleta, pelo que se conclui, então, que “o ego não é o senhor da sua própria casa” (Ibidem, p. 52) e, assim, o homem se vê sem nenhum poder, nem sobre si mesmo.

Tais “feridas narcísicas” apontam para a consciência de perdição da humanidade, desamparada em suas certezas, muito diferente do discurso do homem clássico, homogêneo e

perfeito, tão bem delimitado no universo epopeico em que o herói representava toda a nação de forma coesa, íntegra e inabalável. O mundo moderno, a partir desse prisma, é visto como impreciso e sem certezas imutáveis. Não por acaso, Luckács (2009, p. 14) defende que o romance “é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos” e, se pensarmos na obra clariceana, Joana, GH, Rodrigo S.M., Macabéa, Martim – personagens romanescos – fazem parte desse universo da modernidade consubstanciado no gênero romance, caracterizado pela “peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo” (Ibidem, p.82), em crise com suas próprias certezas e encontrando a solidão em consequência dessa busca, enquanto o romance seria a “expressão desse desabrigo” (Ibidem, p. 38).

Nas palavras de Luckács (2009), ser homem, nesse mundo novo, significa ser solitário: cada um nascerá da solidão insuportável e nela se encontrará em meio a outros na mesma situação, todos precipitados ao trágico isolamento. Segundo ele, a solidão é trágica e paradoxal, pois “a alma que se fez a si mesma destino pode ter irmãos nas estrelas, mas jamais parceiros” (LUCKÁCS, 2009, p. 43). A linguagem desse homem exilado em si mesmo será lírica e monológica, e a solidão será como o “tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade” (Ibidem, p.43). As palavras do teórico acerca do romance confluem com o percurso dos protagonistas romanescos de Clarice Lispector, já que de acordo com o discurso luckacsiano a respeito do sujeito moderno, “a vida contém tanto a independência relativa de cada ser vivo autônomo em relação a todo vínculo que aponta para mais além, quanto à inevitabilidade e imprescindibilidade igualmente relativa de tais vínculos” (LUCKÁCS, 2009, p. 47), isto é, tanto a heroína de *Perto do coração selvagem*, quanto Martim, Macabéa e GH – guardadas as devidas peculiaridades de cada um – percorrem um caminho de solidão e, ao mesmo tempo, apontam para a necessidade de vínculos que, em geral, não são estabelecidos satisfatoriamente.

Carlos Felipe Moisés, em seu artigo “Clarice Lispector: ficção em crise”, ao analisar a cena inicial de *Perto do coração selvagem*, (“a máquina do papai batendo tac-tac, o relógio tinden, o silêncio zzz, o guarda-roupa...”), assinala a tendência da metaforização de uma forma de ver o mundo e não apenas de uma opção estilística. Para ele, as personagens clariceanas vão colhendo impressões fragmentárias, “partes, detalhes, fragmentos: a realidade jamais é buscada como um todo, pelo temor de que sua completude avantajada venha a sufocar a fragilidade do mundo interior” (MOISÉS, 1989, p. 154). Assim, evidenciam-se o inacabamento e a fragmentação nas construções estilísticas, na personagem e na estrutura dos capítulos do

primeiro romance clariceano que, consonantes entre si, apontam para a representação de um mundo fragmentado, de sujeitos fragmentados.

Segundo Cláudio Magris (2009, p. 1018), o próprio homem moderno surge mutável em sua essência e, por conseguinte, “o romance é o gênero literário por excelência dessa transformação universal, que destrói todo classicismo”. O gênero romance, então, representaria “o indivíduo *na prosa do mundo*; o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada”. Em *Perto do coração selvagem*, tanto a personagem Joana quanto a estrutura da obra refletem a modernidade: a personagem transgredir os valores sociais, enquanto a escritora transgredir a estrutura linear canônica. Como afirma Enrico Testa (2009, p.971), “a passagem para a modernidade (...) também pode ser sinteticamente interpretada como uma espécie de despedida da *ideologia do contínuo*”. Dito isso, vamos nos ater neste capítulo a algumas aproximações entre os escritos clariceanos e a psicanálise com enfoque nos romances *Perto do coração selvagem* e *A hora da estrela* que, de uma forma ou de outra, apontam para esse mesmo lugar de desamparo enquanto condição humana, linha de força nessa conversação clariceana-psicanalítica que buscaremos evidenciar.

1.1 Joana, desamparo *de profundis*

“Eu não sou nada e a desgraça cai sobre minha cabeça e eu só sei usar palavras e as palavras são mentirosas e eu continuo a sofrer (...), não tenho alegria e minha vida é escura como a noite sem estrelas(...) eu sou menos que o pó(...) e eu só tenho uma vida e essa vida escorre pelos meus dedos e encaminha-se para a morte serena e eu nada posso fazer e apenas assisto ao meu esgotamento em cada minuto que passa”
(Clarice Lispector, in *Perto do coração selvagem*)

Em trabalho anterior¹⁰, propusemos uma leitura do romance *Perto do coração selvagem* pautado nas reflexões acerca do desamparo¹¹ sistematizadas por Freud: acompanhamos a história da protagonista Joana em seu percurso de solidão e abandono, já que a mãe morreu “assim que pôde”, deixando a pequena criança aos cuidados do pai, incapaz de satisfazer os anseios da filha. Órfã também de pai, é deixada sob os cuidados dos tios, de quem ela não pode

¹⁰ Retomaremos os pontos mais importantes de nosso trabalho anterior a respeito do romance clariceano *Perto do coração selvagem*. SANCHES, Elisabete Ferraz. *Os paradoxos do desamparo: uma leitura de Perto do coração selvagem de Clarice Lispector*. 2012. 122 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo, 2012.

¹¹ A noção de desamparo será retomada mais detalhadamente no terceiro capítulo deste trabalho, destinado a algumas crônicas de *A descoberta do mundo*, de Clarice Lispector.

esperar amor. Ao ser mandada ao internato, Joana vive entre as coleguinhas fabulando e inventando histórias assim como fazia com o pai, revelando seu caráter artístico desde as primeiras páginas do livro. Casa-se com Otávio, mas continua imersa em sua própria solidão até se desligar do esposo e do amante, e sozinha, agente e paciente dessa solidão, abrir mão da possibilidade de um escasso apoio alheio em benefício de sua liberdade: inicia uma viagem de navio, utilizando-se da herança deixada pelo pai.

Os sucessivos abandonos marcantes da história de Joana acentuam “uma atmosfera” de desamparo no romance: o desamparo da família, de Deus, do homem, da linguagem, da escrita. Sua existência seria, então, a marca dessa condição humana, uma vida constituída de ausência de ajuda. Além dessa leitura com escopo no percurso de Joana, consideramos que o romance é construído por uma linguagem confluyente com essa narração, pois a forma da obra caminha com as imprecisões e inacabamento da protagonista, bem como com seu desamparo. A “imprecisão” e “inacabamento” a que nos referimos estariam relacionados à errância da construção romanesca: ora temos um narrador em terceira pessoa, ora um monólogo em primeira pessoa misturando-se às vozes do narrador e dos personagens; ora temos a infância da personagem, ora a fase adulta; é na linguagem que se ampara a escrita e, ao mesmo tempo, dela duvida.

Em termos freudianos, especialmente em “O mal-estar na civilização” (1930[1929]) e “O futuro de uma ilusão” (1930[1929]), o desamparo estaria não apenas ligado à condição humana frágil e dependente ao nascer, mas também ao desamparo psíquico correlativo a esse desamparo motor da criança incapaz de se cuidar sozinha, isto é, vai além da fragilidade física e se estende às relações de afeto. A condição de desamparo, dessa forma, anuncia-se na linguagem insuficiente para representar o mundo, embora seja, paradoxalmente, a possibilidade vislumbrada de representação humana: mesmo a linguagem não sendo capaz de dizer, é ela que se propõe a representar simbolicamente o vivido. Teríamos, portanto, diferentes instâncias de desamparo: a primeira, mais óbvia, estaria no fato da criança nascer desamparada fisicamente, necessitando de cuidados para sobreviver; em uma segunda instância, é notável que as relações humanas não são confiáveis e capazes de satisfazer o homem nas suas demandas afetivas, isto é, nunca temos o que precisamos emocionalmente, ou julgamos necessitar, como acontece com Joana; em uma terceira instância, a linguagem em si seria desamparadora por ser incapaz de expressar o mundo dos afetos. Milliet, como já foi salientado, situou Joana na “solidão humana”, fruto da contradição do seu mundo particular com o mundo alheio, do seu isolamento em relação ao mundo exterior. Assim, a protagonista cria um universo particular sem se deixar

moldar pelos outros personagens, embora “o outro” esteja lá, interiorizado, mesmo de maneira muito tênue. Na trajetória de Joana, coloca-se o desafio do convívio social, presa que está na própria solidão, carência e desamparo. Propusemos, então, observar como as imagens masculinas (o pai, o professor, o marido e o amante) e femininas (mãe morta, professora, mulher da voz, Lídia) do romance evidenciam o desamparo da protagonista para, então, elencar como a linguagem também se apresenta desamparadora para Joana e a narradora.

Quanto ao desamparo ligado à relação de alteridade com as personagens femininas e masculinas, desde o primeiro capítulo do livro a descrição do pai vem fragmentada, com sua imagem representada metonimicamente pela fumaça do cigarro, a máquina, o barulho, a presença. A pequena Joana ao esperar o “olhar impaciente e nervoso do pai”, nota que “nada veio, porém. Difícil aspirar as pessoas como o aspirador de pó” (PCS, p.12), nosso olhar aqui considera o “aspirar” como uma busca de presença, amparo e respostas, numa ânsia de conhecer o outro e receber dele a própria imagem. A cada indagação “o que é que eu faço?”, a menina recebe respostas como “não amole”, “invente outro brinquedo”, “bata com a cabeça na parede”. Diante do choro da filha que se encontra “sem nada para fazer”, o pai a abraça, consciente, no entanto, de que “ninguém pode fazer alguma coisa pelos outros, ajuda-se”; a atenção do pai é apenas um paliativo momentâneo. Pode-se perceber, então, o abandono em que se encontra a menina, com sua impossibilidade de “aspirar o outro” para se formar como sujeito. A narrativa apresentará, mais adiante, a descrição do pai de Joana como sendo “negligente”, quando o tio da menina afirma que o pai “não se incomodaria em mandar Joana até mesmo para um reformatório...Tenho pena de Joana, coitada” (PCS, p.53). Bem ou mal, a imagem do pai será uma forte presença ao longo da história, especialmente como um elemento da infância da protagonista.

Segundo Freud (2006), em “O futuro de uma ilusão” (1930[1929], para se defender do desamparo diante das forças da natureza e suas vicissitudes capazes de aniquilá-lo, o homem criaria um Deus, um pai protetor todo-poderoso para arrebatá-lo de sua “infantilidade”, amando-o como a um filho querido. Assim como a criança deseja o amor, cuidado e proteção dos pais e, para não perdê-los, acatará suas ordens e exigências, o homem adulto repete o feito e renuncia a suas pulsões em troca do amor divino. A noção de Deus aparece nos pensamentos de Joana-menina como uma incógnita, “o desastre não aconteceria e Deus seria tão amigo dela, mas tão amigo que...que o quê? Papai, que é que eu faço? ” (PCS, p.14). Mesmo o Pai-Deus parece desconhecido da menina, Deus seria, mas não é, amigo dela. E, se fosse, o que poderia fazer? Joana não sabe, mas quer saber, busca seu pai-terreno e não encontra respostas, então

sua busca resulta em choro e desamparo. A menina, além disso, não parece disposta a abrir de suas pulsões e acatar a “ordem do pai” para garantir amor. Basta lembrar a cena do roubo do livro, no qual a menina responde para a tia “Eu posso tudo”. Nem Deus nem o homem são capazes de satisfazê-la, mas ao final do romance, é bem verdade que Joana buscará a presença de Deus para aplacar seu desamparo em uma oração profunda,

De profundis. Deus meu eu vos espero, Deus vinde a mim. Deus, brotai no meu peito, eu não sou nada e a desgraça cai sobre minha cabeça e eu só sei usar palavras e as palavras são mentirosas e eu continuo a sofrer, afinal o fio sobre a parede escura. Deus vinde a mim e não tenho alegria e minha vida é escura como a noite sem estrelas e Deus por que não existes dentro de mim? por que me fizeste separada de ti? Deus vinde a mim, eu não sou nada, eu sou menos que o pó e eu te espero todos os dias e todas as noites, ajudai-me, eu só tenho uma vida e essa vida escorre pelos meus dedos e encaminha-se para a morte serenamente e eu nada posso fazer e apenas assisto ao meu esgotamento em cada minuto que passa, sou só no mundo, quem me quer não me conhece, quem me conhece me teme e eu sou pequena e pobre, não saberei que existi daqui a poucos anos, o que me resta para viver é pouco e o que me resta para viver no entanto continuará intocado e inútil, por que não te apiedas de mim? que não sou nada, dai-me o que preciso. Deus, dai-me o que preciso e não sei o que seja, minha desolação é funda como um poço e eu não me engano diante de mim e das pessoas, vinde a mim na desgraça e a desgraça é hoje, a desgraça é sempre, (...) das profundezas chamo por vós e nada responde e meu desespero é seco como as areias do deserto e minha perplexidade me sufoca, humilha-me, Deus, esse orgulho de viver me amordaça, eu não sou nada, das profundezas chamo por vós, das profundezas chamo por vós das profundezas chamo por vós das profundezas chamo por vós... (PCS, p. 198-199)

Depois da morte do pai, sendo a “víbora” diante dos olhos da tia, Joana busca abrigo em uma outra imagem masculina, o professor, possível substituto do pai falecido e objeto de amor da personagem, sendo o único a penetrar seu mundo tenebroso. O diálogo do professor com Joana parece um dos poucos momentos de “entrega” ao outro, pois ambos permaneciam “isolados dentro da compreensão”, sendo o mestre a figura apaziguadora. Apesar de a menina não saber responder o que sentia, diferenciar o bem do mal, ou dizer do que gostava – respondendo sempre com um “não sei” às perguntas do seu mestre –, o professor parecia satisfeito com a conversa. Não obtendo nada dela e não tendo conselhos a lhe dar, fazia Joana pensar “ardentemente com alma entregue que, “se ele dizia *está bem*, era verdade” (PCS, p.57). O professor aparece, portanto, como a figura do pai amparador cujo discurso “*está bem*” acalma os anseios da criança. Ao ser perguntado “o que vai acontecer comigo? ”, ele responde com mais um “não sei” e acrescenta: “talvez você seja feliz alguma vez, não compreendo, e uma felicidade que poucas pessoas invejarão” (PCS, p.58).

Joana não terá garantias, amparo, ajudas. A resposta é que ninguém lhe dará resposta alguma, ela é sozinha e conclui: “Agora sou uma víbora sozinha (...) a nenhum poderei perguntar: diga-me, como são as coisas? e ouvir, também não sei, como o professor respondera

(...) ninguém mais na sua vida haveria de lhe dizer, como o professor: vive-se e morre-se” (PCS, p.61-66). É a partir desse momento, da separação do professor e do abandono dos tios, que Joana percebe a impossibilidade de perguntar a alguém "o que é que eu faço", ou "como são as coisas?". Ninguém saberia responder.

A terceira imagem masculina com a qual Joana se depara é a do marido Otávio, mas ele não poderia suportá-la por muito tempo, “não a sentia como mulher”, passiva e permitindo que ele ocupasse o lugar social de marido, ao contrário do que acontecia quando ele estava ao lado da amante. Com a esposa, “sua qualidade de homem tornara-se inútil”, e “ele não podia ser outra coisa senão um homem”. Não poderia manter uma relação onde ele fosse a parte mais frágil, vulnerável e passiva.

Com a morte do pai, e levada à casa dos tios, não se identifica com a tia. Rejeitada por seus tutores – e aceitando essa rejeição ao invés de se adequar ao comportamento que esperavam dela, Joana buscará, fora dos alicerces familiares, respostas a suas inquietações. No entanto, assim como o pai, a professora (outra imagem feminina com a qual a menina poderia se identificar) não possui um saber que lhe satisfaça – não há lei, não há regras, não há o outro diferente, um suposto saber que a alimente, já que os outros personagens, assim como ela, também não sabem. É o que fica evidente na conversa com a professora: “O que é que se consegue quando se fica feliz? (*perguntou Joana*). (...) Queria saber: depois que se é feliz o que acontece? ” (PCS, p.31), e a resposta da professora não vem: ela simplesmente pede para a menina escrever a pergunta em um papel para um dia poder respondê-la por si mesma.

Além da tia, que a rejeita, e da professora, que não lhe dá respostas, no capítulo “A mulher da voz e Joana”, a protagonista, já casada, encontra-se com uma viúva cuja descrição ilustra a epígrafe do romance: a mulher da voz estava “abandonada”, por não mais procurar as pessoas; “sozinha”, sem se preocupar com a opinião dos outros, sem um homem, sem ninguém; “feliz”, completa e forte, na companhia de si mesma; “perto do coração selvagem da vida”, com o essencial: vive-se e morre-se. Assim como o romance é um “ajuntamento de pedaços” da história de Joana, com seus “ciclos de vida fechados”, a mulher da voz junta seus pedaços e vive só. Sentiu inveja daquela mulher “intumescida” de vida, alheia às pessoas e suas exigências, “fechada em si” e sendo o seu próprio fim, sem esperar nada de ninguém, autossuficiente, característica esta almejada por Joana. A mulher da voz é uma das imagens femininas com a qual Joana não se identifica de imediato, tomada, de alguma forma, por instantes de absorção ao observá-la, tentando “aspirar as pessoas” nessa relação com o outro.

Entre as imagens femininas, a amante do marido será, talvez, a personagem de maior

destaque na relação de identificação e oposição com a heroína do romance. Ao receber uma carta de Lúcia, grávida de Otávio, Joana dirige-se à residência de sua “suposta rival”. Lá, percebe o quanto estava distante daquela mulher que esperava um filho, discreta, bela. Adivinhava a divindade das mulheres apenas mães e esposas, fêmeas de um homem, um mistério em si mesmo. É a partir do encontro com a prima-amante do marido que Joana foi capaz de reelaborar a figura da tia, antes tão medíocre a seus olhos, conseguindo, agora, divinizá-la como fêmea, mãe, esposa. A presença da tia morta é evocada por Lúcia, que resgata o discurso da parenta: “sei quanto é firme sua maldade”, levando Joana ao universo da infância, de quando fora chamada de víbora. Lúcia é uma mulher de “vários planos”, satisfeita no lugar de mulher, “ao seu lado ninguém escorrega e se perde, porque se apoia sobre seus seios – sérios, plácidos, pálidos, enquanto os meus são fúteis (...). Como é bela e é mulher. (...) Sou um bicho de plumas, (...) Lúcia é imutável (...). Nada sou senão um desejo, a raiva, a vaguidão” (PCS, p. 155). Joana pondera a feminilidade de Lúcia como grandeza e sua perspectiva muda: agora “os seios grandes” da mulher apoiam e dão segurança, diferentemente da experiência passada, quando menina, ao sentir medo dos seios da tia que poderiam sepultar uma pessoa. Fica evidente a diferença do feminino encontrado em Lúcia e Joana: enquanto Lúcia aceitava sua condição de mãe estando, pois, no lugar onde a civilização esperava que ela estivesse – o de mãe, discreta, contida, submissa, constante, firme, imutável –, Joana tinha os “seios fúteis”, inúteis por não amamentarem uma criança.

É diante da amante de Otávio que Joana faz uma releitura da tia e de sua própria condição de mulher para, num segundo momento, reelaborar a infância, época em que estava no internato e precisava “pôr à prova” seu poder sobre as colegas, pois, de maneira semelhante, tentará seduzir Lúcia e dominá-la com seu discurso frio e calculado. Lúcia seduz com o corpo; Joana, com a palavra. Mesmo seduzindo, há uma desestruturação de Joana em sua firmeza de víbora. Esta dá lugar a outra e, nesse instante, passa a ser seduzida também. É levada a olhar o “outro” e nele perceber sua própria carência:

gostaria de passar pelo menos um dia vendo Lúcia andar da cozinha para sala, (...) sentada e olhando-a coser, dando-lhe aqui e ali uma pequena ajuda (...) à espera da hora do banho e do lanche, seria bom, seria largo e fresco. Será um pouco disso o que sempre me falou? Por que é que ela é tão poderosa? O fato de não ter tido tardes de costura não me põe abaixo dela, suponho. Ou põe, não põe, põe, não põe. Eu sei o que quero: uma mulher feia e limpa, com seios grandes, que (...) me dê um banho morno, me vista uma camisola (...) me meta na cama, bem zangada, dizendo: o que então? Fica aí solta, (...) esquece as maluquices e fica uma boa menina (...). Alguém que me recolha como a um cão humilde, (...) me escove, me alimente, me queira severamente como a um cão, só isso eu quero, como a um cão, a um filho. (PCS, p. 158).

O terreno das representações sociais para Joana fora sempre faltante e desamparador, em especial a representação de um “modelo feminino” a seguir. Lembremos que Joana ficara órfã de mãe e, pelo que tudo indica, nem ao menos a conheceu. Joana tem consciência da carência de um “modelo social” (e também afetivo) que uma mãe poderia lhe proporcionar; ao que parece, as características faltantes em Joana estavam em Lídia, e o que faltava nesta, estava em Joana. É certo afirmar que a protagonista não se adéqua à feminilidade construída socialmente e evidenciada em Lídia, não se define em nenhuma posição “moralmente aceita”, não se enquadra em um lugar oposto aos qualitativos atribuídos aos homens, nem em um lugar de mulher estabelecido pela cultura.

Além do desamparo evidenciado na trajetória da protagonista, que relembremos brevemente, a incerteza da linguagem parece ser a marca de Joana e da escrita clariceana que, ao tentar organizar a experiência por meio da palavra, fracassa, pois esta não apreende a realidade, sendo apenas uma busca: “escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível” (DM, p.134), “escrever é uma forma de fracassar” (DM, p. 60), “escrever por mim é frustrador: ao escrever lido com o impossível” (AV, p. 66). O ato de escrever/dizer, como foi assinalado, não garante a apreensão ou representação do mundo e a narrativa sobre Joana, assim como seu discurso, deixam latentes os limites do desamparo da linguagem, do desamparo humano.

Quisemos mostrar que Joana é marcada pela imprecisão, assim como o romance com seus capítulos independentes e não lineares que constroem uma história inconclusa, de final aberto. A heroína é uma obra em aberto cujo intento não é ser finalizada. Assim como o romance que termina com uma viagem e se abre para novos horizontes, a protagonista mantém, portanto, estreitas relações com a estrutura do romance e com o próprio drama da linguagem em busca do inalcançável. A personagem, nas palavras de Benedito Nunes, tem um papel muito além da função de agente condutor da ação: “ela é a origem e o limite da perspectiva mimética, o eixo através do qual se articula o ponto de vista que condicionou a forma do romance como narrativa monocêntrica” (NUNES, 1995, p. 29), uma narrativa centrada no narrador que tende a se confundir com a personagem.

Evocamos as palavras de Plínio W. Prado Jr. quando afirma que “o sentimento deve vibrar no próprio corpo da frase, apresentando-se aqui e agora, ao invés de ser representado pelo que ela significa” (1989, p. 21), pois a tentativa de representar o sentimento acabaria por introduzir uma distância entre a palavra e o afeto que, neutralizado, acaba sendo controlado e traído. Para ele, escrever é testemunhar o vivido que, embora exceda a linguagem, ainda assim

pede para ser posto em palavras, em um trabalho, segundo Prado Jr., feito em condição de “maior desamparo de quem escreve, pois escrever é procurar, cavar e ao mesmo tempo agravar o que se sente, sem saber o que virá (...) é procurar inscrever o não dito no que é dito, incorporar a não forma na forma” (Ibidem, pp. 22-27).

Diante da dificuldade de transformar em palavra o sentir, restaria à narradora de *Perto do coração selvagem* o recurso de construir metáforas e paradoxos¹² para sustentar a narração, tentando se aproximar, com as palavras, do indizível e inexprimível. Elencamos, então, inúmeras metáforas e construções paradoxais que dão corpo ao romance, na tentativa de expressar as sensações e reflexões de Joana por meio de aproximações, analogias, alusões. É o caso, por exemplo, da conceituação de *bondade* feita pela personagem, “a bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada há muito tempo. Sem apodrecer inteiramente apesar de tudo” (PCS, p.18); “a bondade me dá ânsia de vômito”; ou quando Joana tenta expressar sua sequidão emocional diante de Otávio, “sentiu-se um galho seco, espetado no ar. Quebradiço, coberto de cascas velhas. Talvez estivesse com sede, mas não havia água por ali perto, sentiu que se um homem a abraçasse sentiria como sumo de limão lhe ardendo” (PCS, p.33). A carne podre, o limão na pele, a secura de um galho: todos esses elementos concretos tornam-se, na escrita da autora, matéria-prima para construir um mundo de sensações difíceis de expressar de outra forma.

No capítulo “Lídia”, que apresenta o rompimento de Joana com o marido, o sentimento de ciúme será evocado inúmeras vezes: “a lâmina fria encostada ao coração quente” (PCS, p. 148) da protagonista; a lâmina “oprimiu-lhe rindo-lhe os pulmões, gelada” (PCS, p. 149). Percebe-se que na racionalização dos sofrimentos fica evidente a gradação que se instaura: a lâmina fria toca o corpo morno e depois o coração quente para, enfim, se deslocar para os pulmões. O corpo vai ficando cada vez mais quente, enquanto a lâmina fria vai se tornando gelada. Coração e pulmão – e podemos acrescentar o órgão *pele* –, por serem órgãos de primeira importância, sugerirem que a lâmina (ciúmes) está no centro da existência da protagonista, no

¹² A metáfora, como figura de palavra, emprega os vocábulos fora do seu sentido normal, por efeito de analogia, identificando dois termos entre os quais existe alguma semelhança. Aplica, assim, uma palavra ou uma expressão sobre um conceito ou um objeto que não denota em forma literal, mas sugere uma comparação com outro conceito ou objeto para facilitar a expressão do que se pretende dizer e, dessa forma, as metáforas estabelecem relações inéditas entre as palavras. Já o paradoxo consiste no emprego de palavras que, mesmo opostas no sentido, vão se fundir num mesmo enunciado. Trata-se de uma declaração que aparentemente é verdadeira, mas que leva a uma contradição lógica, ou que contradiz a intuição comum. É a associação de ideias, além de contrastantes, contraditórias. Tanto um quanto o outro recurso tentam driblar a própria língua. Ver CASTILHO, Ataliba T. de. *Nova gramática do português brasileiro*. 1ª Ed. São Paulo: Contexto, 2016; CEGALLA, Domingos Paschoal. *Nova minigramática da língua portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

seu âmago (*core*) e no seu sopro de vida (*pneuma*); o “aço encostou subitamente em seu coração. (...) o ciúme, a mão fria amassando-a lentamente, apertando-a, diminuindo sua alma” (PCS, p.152). A lâmina, nesse momento, transforma-se em uma mão fria, já que, se o aço fosse apertado contra o corpo da vítima, matá-la-ia; “consegui ser sublime...(...) Não, não é inteiramente assim, não forcei a situação, como poderia com o aço franzindo e esfriando meu corpo? Encostam-me de novo a lâmina de aço no coração” (PCS, p. 164). O triunfo de Joana, o de ser sublime diante da amante do marido, se dá em estado de dor, enquanto seu corpo era comprimido, esfriado e franzido pelo ciúme-lâmina. Mesmo sua “vontade de experiência”, como ela mesma diz, “não chegaria a provocar esse ferro frio encostado na carne morna, finalmente morna da ternura de ontem” (PCS, p. 165).

Além da imagem da lâmina, outra metáfora evocada muitas vezes no capítulo “Lídia” é a expressão “rasgo no vestido” de Joana. Depois de perceber que não estava lutando com a amante do marido, a protagonista nota: “a barra de meu vestido de gaze estremeceu num esgar, lutou, torceu-se, rasgou-se no canto agudo do móvel, e lá ficou trêmula, arquejante, perplexa sob seu olhar estupefato” (PCS, p.164). Não era o rasgão do vestido, mas o “rasgão” em Joana, a verdade da traição, a ferida da lâmina do ciúme que cortava a protagonista, deixando-a trêmula em suas certezas, perplexa diante dos fatos e rasgando-a enfim. Estremeceu e “de repente as coisas haviam endurecido, uma orquestra rebentara em sons tortos e silenciara imediatamente, havia alguma coisa de triunfante e trágica no ar” (PCS, p. 164). Depois da “luta” com Lídia, triunfara e teve vontade de sair correndo com seu vestido “aflito” e rasgado. Não era o vestido, mas era Joana aflita, rasgada, ferida, traída. Não havia mais motivo para mentir, ela já sabia de tudo “de um instante para o outro o rasgão no vestido”, despindo todas as mentiras com esse rasgo. Só depois de sair daquela casa é que poderia “olhar o rasgão no vestido”, os fatos já existiam antes que ela pudesse conhecê-los, “houve apenas o rasgão do vestido indicando as coisas” (PCS, p.166).

Nas suas reflexões, Joana afirma: “ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem” (PCS, p. 74). A antítese que se estabelece aí entre “prisão” e “liberdade”, aponta para uma constante tanto em Joana, quanto na escrita clariceana. O “andar sobre trilhos” é também o drama da linguagem que ora se mostra como prisão – e aqui é possível se lembrar das palavras de Barthes (2004): “a língua é fascista”; ora se mostra como libertação, como possibilidade de expressão. Joana, ao imaginar uma criança em seus braços, descreve-o: “O filho é morno e eu estou triste. Mas é a tristeza da felicidade, esse apaziguamento de suficiência que deixam o rosto plácido, longínquo” (PCS, p. 167). A antítese presente nessa

passagem, “tristeza” e “felicidade”, parece remeter ao lugar de mãe almejado por Joana. Este traria uma felicidade, que é triste, contudo, por ela estar se submetendo ao lugar que dela se esperava. Portanto, uma mesma imagem contraditória, ao se repetir na obra, pode abrir-se a sentidos diversos.

A experiência vivida pela protagonista, além de ser representada (construída?) por metáforas e paradoxos, é também marcada por comparações diretas que tentam, por alusão, dizer o que se sente, o que se vive. Outra marca expressiva da impossibilidade de dizer o real, embora tentando representá-lo, é o uso do “como se” – recurso utilizado inúmeras vezes na narrativa. Esse “como se”, mas que não é, ilustra apenas um vestígio que não é exatamente “a coisa”, mas uma analogia a ela. No universo clariceano, onde a certeza da escrita é colocada em xeque, o “como se” substitui o “é”, pois nada pode ser dito de maneira incisiva e definitiva, apenas aludida. A marca da comparação estabelece, assim, o jogo contrastivo entre o ser e o que dele é possível dizer, anunciando sempre dois planos: um sintático e um outro, em certa medida, existencial. O que resta é uma lacuna entre o que existe como real e o que a linguagem é capaz de abarcar, “como se” ela fosse mais do que pode ser. Comparar é reconhecer-se, em algum limite, impotente. Esse “como se” indica essa impotência do dizer, o desamparo da linguagem. O “como se” aparece ligado à ideia de ficção ou representação. Então propusemos o levantamento de algumas construções clariceanas embasadas na expressão “como se”. Este pode ser considerado um indício da dificuldade de equivalência entre palavra e experiência vivida, mas serve, paradoxalmente, como um recurso capaz de expressar o que se quer “como se” houvesse tal equivalência. A menina-Joana sentia “*como se* estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente” (PCS, p.11); ela queria aspirar as pessoas “*como* o aspirador de pó” (PCS, p.12); nos seios da tia, “podia-se meter a mão *como* dentro de um saco” (Idem, *ibidem*); pegou a água do mar nas mãos que ia escorrendo “*como se* nunca tivesse conhecido a aguiha” (Idem, *ibidem*).

Comparar também sinaliza tanto a procura na instabilidade e impermanência, quanto um resguardo das certezas. Dizer que algo “é” implica comprometer-se com uma definição, expor-se na identidade vacilante dos seres do mundo. O desamparo, que as comparações denunciam e revelam, pelo mesmo procedimento estilístico, conhece uma cautela da linguagem, um modo hesitante e, paradoxalmente, protegido de representação, porque, assim como Joana, o sentir também é impossuível pela linguagem. As imagens criadas por tais comparações “não podem aspirar à verdade, não diz o que é e sim o que poderia ser” (PAZ, 1976, p. 38). Cada expressão criada contém sua pluralidade de significados, sem quebrar, no

entanto, a unidade significativa de cada palavra, isto é, sem deixar de ser o que é: dois elementos são comparados para que haja uma terceira imagem que ainda não é.

Como foi assinalado no início deste capítulo, a protagonista apresenta-se como ser solitário, sem contornos sociais definidos e marcada pela imprecisão. Mesmo quando busca respostas, apoio e amparo na relação com os outros, volta de mão vazias. O mesmo estado de desamparo vivido por Joana foi observado na escrita clariceana: assim como a heroína não consegue expressar o que sente e não encontra apoio nas palavras, nas pessoas ou em Deus, Clarice Lispector apresenta o drama da linguagem que se estabelece pela falta de garantias de conseguir expressar o sentir pelo dizer. Paradoxalmente, ao dizer que é impossível dizer, tal impossibilidade está sendo dita; se a escrita, as pessoas ou mesmo Deus não são capazes de amparar, ainda assim estão presentes como uma “possibilidade de”, mesmo que ilusória.

O final do romance, uma viagem de navio da qual pouco é dito, indica não só a abertura e imprecisão de Joana, mas também a viagem da escrita clariceana que se inaugura com esse primeiro romance. Percorrido o caminho de Joana, foi possível perceber algumas nuances da condição humana, reveladas em sua história e reflexões: o desamparo, a solidão, o afã pela liberdade, o paradoxo de deixar-se levar e ao mesmo tempo tentar dominar a si mesma; a precariedade da linguagem que procura a palavra exata para se expressar e não a encontra. A protagonista clariceana aponta para um mundo de desamparo, condição humana por excelência.

Diante da impossibilidade de dizer que, no entanto, insiste em dizer o impossível, o recurso estilístico da escrita clariceana, mais do que sabido, são as construções inusitadas capazes de criar novos significados, muitas vezes de difícil compreensão, por amalgamar campos semânticos e léxicos tão distintos. Novos arranjos da língua tentam dizer o que não pode ser dito, tentam aproximar a palavra da experiência, o sentir do dizer.

Em ensaio sobre o mesmo romance, Gilberto Figueiredo Martins (2010, p.47) propõe uma leitura da paisagem litorânea como “cenário arquetípico e localidade simbólica” no processo de individuação da protagonista Joana. Está claro que não se trata de uma leitura totalizante do livro, mas pontual, especificamente das imagens litorâneas ou equivalentes simbólicos, como a cena em que a personagem está em uma banheira – seu mini oceano – com o intuito de apontar essas localidades aquáticas como o lugar de transformação e superação de Joana. Acrescentamos a isso o fato de sua análise ter escopo maior na infância da personagem,

período em que o processo de individuação se daria. O romance escolhido, como já dissemos, é composto por capítulos independentes, dispostos em Primeira e Segunda Parte, não sendo as experiências da infância e idade adulta narradas linearmente, mas intercaladas: enquanto o primeiro capítulo, “O pai...”, relata a mais tenra infância da personagem em companhia paterna, no segundo capítulo, “O dia de Joana”, já lemos as reflexões da heroína adulta e casada, para, no terceiro capítulo, “...Um dia...”, retornarmos à infância de Joana e às lembranças do pai. E assim segue o arranjo dos capítulos, em retomadas, entrecortado por passagens da infância durante a história de sua vida adulta. Martins lembra que o leitor pode “reagir” a essa estrutura narrativa ao se deter no desenvolvimento da menina-Joana que se desdobra na idade adulta e, assim, montar a linearidade do texto.

O método interpretativo dialógico de Martins fica em evidência pela maneira em que dispõe seu texto, permitindo duas vozes distintas: no primeiro plano, encontramos suas considerações acerca do romance, enquanto que suas alusões à teoria psicanalítica, de forte base kleiniana, aparecem maciçamente em notas de rodapé que, muitas vezes, ocupam espaço igual ao primeiro plano, como se tivéssemos dois universos paralelos em conversação – o texto literário e a psicanálise – revelando um mesmo conhecimento, porém de modos e lugares distintos de dizer, seja pela narração ou encarnação desse saber na obra literária, seja pela explicação teórica de psicanalistas. Nosso intento será trazer essas notas de rodapé psicanalíticas à superfície, junto das interpretações que Martins apresenta sobre certas imagens do romance.

Para Martins, o primeiro capítulo da obra trata do “universo simbólico e imaginativo” de Joana-menina que já apresenta tendências à criação artística, racionalização e reflexão, características que ele associa ao pensamento de Melanie Klein, em “Um contribuição à teoria da inibição intelectual”, segundo o qual tal impulso compulsivo da criança em acumular coisas, entre elas o conhecimento, seria uma tentativa de “obter substâncias e objeto bons (...) e com sua ajuda paralisar a ação das substâncias e objetos maus dentro do corpo; e reunir reservas suficientes dentro de si para resistir a ataques feitos por objetos externos” (KLEIN, 1996, p. 281 *apud* MARTINS, 2010, p. 48), como aconteceria com Joana, cheia de criatividade ao inventar poesia, refletir e buscar respostas no pai, que nunca a satisfaz. Dessa forma, o autor defende que a imaginação e criatividade da menina estaria ligada a essa fantasia comum às crianças que precisam se defender da ação desses objetos maus, objetos fantasmáticos que os bebês internalizam, segundo a teoria kleiniana. Ao que tudo indica, Martins trabalha os conceitos da psicanálise de modo aproximativo, alusivo e, portanto, mais em diálogo e

confluência do que com a intenção de “usar” a teoria em prol da interpretação ou vice-versa, pois poucas são as vezes em que a menção à teoria psicanalítica aparece no texto do autor.

Em relação à cena em que a menina observa “o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer (...) As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas” (PCS, p. 14), Martins atenta para o “desdobramento das metáforas de nutrição e da oralidade como modos de comunicação com o mundo” (2010, p. 48), pois haveria uma equivalência entre as galinhas comendo as minhocas e o desgosto de Joana ao olhar para tudo “como se tivesse comido demais daquela mistura” (PCS, p.14), além de a menina parecer concluir que era inútil ela tentar introjetar o outro por via oral: “Difícil aspirar as pessoas como o aspirador de pó” (Idem, *ibidem*). A tentativa de introjeção da menina-Joana para aspirar o outro-Pai evoca, para Martins, o estudo “O desmame”, de Melanie Klein (1996, p. 332 *apud* MARTINS, 2010, p. 49) no qual a psicanalista desenvolve o conceito de “introjeção” em que a criança, fantasiosamente, “absorve para dentro de si tudo o que percebe no mundo externo”, podendo ser pela boca, já que a criança teria, nesse momento, a percepção da satisfação por esse meio, como também por outras partes do corpo, como as narinas ao respirar. Em suma, Joana estaria introjetando objetos do mundo que, simbolicamente, são “objetos bons”, em termos kleinianos, como também ocorre, de acordo com Martins, na cena em que a menina internaliza, provavelmente, a figura do pai como objeto bom, ao carregar sempre dentro do bolso um homenzinho de papel para o qual ela é Majestade.

Para a descrição da brincadeira infantil de Joana imaginando um carro azul que atravessava o corpo da boneca Arlete “matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira” (PCS, p. 15), Martins a relaciona com o texto “Personificação no brincar das crianças”, de Melaine Klein (1996, p. 228-239 *apud* MARTINS, 2010, p. 51), no qual a psicanalista explica a analogia existente entre as representações das brincadeiras infantis e os sonhos, já que as personagens criadas pelas crianças seriam a representação da realização de seus desejos. No caso de Joana, segundo Martins, a menina “dissipa seu sadismo nessas fantasias” ao colocar em objetos externos, e criativamente, sua “pulsão destrutiva e ansiedade” (Idem, *ibidem*)

A ausência materna na vida de Joana, maternidade recriada nessa brincadeira do atropelamento na qual Arlete é filha de Joana, seria, para Martins, uma das marcas da infância da menina que tinha medo de Elza, a falecida mãe mencionada pontualmente na narrativa. Baseando-se em “Sobre o sentimento de solidão”, de Klein (1991, p. 340-354 *apud*, MARTINS, 2010, p. 52), o crítico lembra da importância da relação amorosa entre mãe e filho durante a

primeira infância, por meio da qual seriam desenvolvidas as bases para “a vivência mais completa de ser compreendido” quando ainda no estágio pré-verbal. Em outras palavras, a falta da mãe nesse estágio inicial da infância traria dificuldades de expressão na vida adulta, sendo esta sempre insatisfeita. O autor acrescenta, ainda, que a temática da morte aparece “obsessivamente” nas brincadeiras solitárias e jogos verbais da menina:

pela intervenção de uma fada (que na verdade era ela mesma), ressuscitar a boneca morta, a criança parece compensatoriamente transformar uma experiência real, vivida passivamente – a perda da mãe –, em uma experiência ativa, recuperando imaginariamente (por via de uma restauração mágica) o objeto perdido, criando um novo final – feliz – para uma experiência originalmente desagradável e pesada (MARTINS, 2010, p. 53).

Essa passagem já fora analisada por Yudith Rosenbaum (2006), em *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. O jogo infantil, segundo ela, colocaria em evidência as fantasias sádicas da personagem: a boneca tanto pode ser a representação de Joana quanto de sua mãe já falecida. A ensaísta também percebe aproximações com a teoria de Melanie Klein ao afirmar que o sadismo da criança se dá pelo desejo de devorar o seio da mãe, tentando internalizá-lo como objeto que não a sacia para, então, destruí-lo. O atropelamento da boneca-mãe expressaria a necessidade de destruir esses objetos que frustram e abandonam a criança. Além disso, evocando conceitos freudianos, Rosenbaum aponta para o exercício da onipotência, do “narcisismo todo-poderoso” de Joana, que passa do papel passivo – de abandonada – para o papel ativo, daquele que reescreve sua história como na brincadeira de *Fort! Da!* descrita por Freud (2006) em “Além do Princípio de prazer”: a criança lança um carretel e o traz de volta, repetindo sempre a mesma ação do “vai e vem”. Nesse momento, o infante estaria reescrevendo e dominando a partida e a vinda da mãe, repetindo a situação desagradável para ter a ilusão de dominá-la. Assim faria Joana, que refaz sua história matando e ressuscitando a boneca, no controle da situação.

Martins considera que o final do primeiro capítulo do romance – no qual o pai observa a filha dormindo e se pergunta “o que vai ser de Joana? ”, o pequeno ovinho – revelaria uma atmosfera “angustiante” e de “desamparo” que se repete no terceiro capítulo, quando o pai conversa com um amigo sobre Elza: a menina está deitada e desejava que estivesse chovendo para que pudesse dormir com mais facilidade “e não sentiria o escuro pesando sobre o seu peito. Hoje então que ela estava com medo de Elza. Mas não se pode ter medo da mãe. A mãe era como um pai” (PCS, p.28). O crítico associa o “medo da mãe” às ideias de Klein, em “Personificação do brincar das crianças” (1996, p.233 *apud* MARTINS, 2010 p. 54), segundo as quais o abandono materno “como objeto amoroso oral” resulta em frustração para a criança

que, então, sentirá medo da mãe, como acontece com Joana. O temor apresentado pela menina aumenta quando escuta a conversa do pai com o amigo, na qual descreve Elza como uma mulher que “não se entregava nunca”, de “cor seca”, com “raiva das pessoas, mas raiva sincera e desprezo também”, “o micróbio da varíola”, “um herege, nem sei o quê”. Joana, portanto, vivencia a imagem da mãe como má, projetando-a, segundo Martins, nas outras personagens femininas do romance, como a tia, a mulher da voz, a esposa do professor e Lídia.

A representação insatisfatória da maternidade para Joana ficaria evidenciado, segundo ele, quando a protagonista toma consciência de sua falta ao estar diante da gravidez de Lídia, amante do marido: “eu sei o que quero: uma mulher feia e limpa com seios grandes, que (...) me dê um banho morno, me vista uma camisa, trance meus cabelos e me meta na cama, dizendo (...) tome essa xícara de caldo quente. (...). Alguém que me acolha (...) como a um cão, a um filho” (PCS, p.148). Para Martins (2010, p.56), o excerto também revelaria a ansiedade e o desamparo de Joana, considerando que a cama descrita na cena, em uma leitura kleiniana, seria o símbolo da “mãe protetora e carinhosa” que sempre faltou na vida da protagonista. A leitura kleiniana de Martins, portanto, busca revelar os caminhos da personagem para lidar com seu desamparo e se constituir enquanto indivíduo.

Quando da morte do pai de Joana que a obrigou a morar com os tios, Martins salienta que a figura da tia é descrita de forma “grotesca e hiperbólica”, provocando na menina sensações nauseantes ao receber os beijos da parenta “pelos olhos, pela boca, pelo pescoço”, além de se ver indefesa diante daqueles seios enormes da mulher que “poderiam sepultar uma pessoa”. Joana, diante dos excessos da tia, tenta engolir o nojo da boca e daquela língua – “moles e mornas como as de um cachorro” – e se vê completamente desamparada sem o pai. Este, por sua vez, não representaria apenas, segundo Martins, o pai enquanto “objeto externo e amado”, mas também “o pai bom internalizado”, de acordo com a aproximação que o autor faz da explicação de Klein (1996, p. 454 apud MARTINS, 2010, p. 59), em “O Complexo de Édipo à luz das ansiedades arcaicas”: as figuras internas interagem de várias maneiras com a relação estabelecida entre a criança e ambos os pais “como objetos externos”. Assim, em cada fase dessa “introjeção de objetos externos corresponde à projeção de figuras internas para o mundo externo, interação que subjaz não só à relação com os pais reais, como também ao desenvolvimento do superego”, dessa forma, continua ela, haveria uma flutuação constante entre objetos e situações internos e externos, flutuações ligadas à “libido entre as diferentes finalidades e objetos”.

Martins defende que, com a morte do pai, Joana revive a experiência do luto da mãe, baseando-se nas explicações kleinianas, em “O luto e suas relações com os estados maníaco-depressivos”, onde Klein (1996, p. 388 *apud* idem, *ibidem*) reafirma haver sentimentos depressivos vividos pelo bebê, que se intensificam “pouco antes, durante e depois do desmame”. Segundo ela, o objeto que despertaria o luto no bebê seria o seio da mãe e tudo que ele representa, ou seja, “o amor, a bondade, a segurança” que agora “ele julga perdidos como resultado de suas incontrolláveis fantasias e impulsos destrutivos e vorazes contra os seios da mãe”. A cena de Joana-menina comendo o bolo na casa da tia, e seu posterior enjoo e vômito é lida por Martins como a representação da internalização e expulsão do “cadáver do pai”, este “instalado dentro do ego e do próprio corpo da menina, simbólica e falicamente representado como bolo indigesto, ‘esquisito e escuro’, com ‘gosto de vinho e de barata’” (MARTINS, 2010, pp. 59-60). Esse pai mau é expulso pelo vômito da menina quando esta projeta o perseguidor “fantasmaticamente encarnado nos enormes seios (maus) da tia” que já haviam sido associados à imagem da morte-túmulo ao serem descritos como “profundos”, onde se poderia “meter a mão como dentro de um saco e de lá retirar uma surpresa, um bicho, uma caixa, os seios da tia podiam sepultar uma pessoa” (PCS, p. 14). Sendo a tia “uma projeção fantasiosa da frustradora mãe má”, que assustava e lhe havia negado o “seio nutridor”, segundo Martins, ela ainda ataca a menina indiretamente ao lhe impor o pedaço de bolo “danoso, viscoso e enjoativo” que reforçaria “a ansiedade retaliatória frente à ingestão de alimento”. A perda real do pai reinstauraria, de acordo com ele, a angústia de já ter perdido todos os objetos bons que foram internalizados, restando apenas os objetos punitivos e persecutórios. A interpretação de Martins pode ser questionada ou mesmo considerada excessiva, mas trata-se de uma aproximação de passagens específicas da obra aos textos kleinianos. Há uma construção coerente internamente, um recorte que, lembremos, aparecem em notas de rodapé, portanto, como sugestões e alusões.

Para Martins, Joana buscaria, então, “projetar para o exterior um perigo interno” e, conseqüentemente, projetar para fora o representante “externo dessa pulsão, a saber, a mãe ausente”. A menina, então, tomada de repugnância vomita, “com o corpo doloroso e vingativo”, em uma “cavidade entre as rochas”, sendo essa cena lida pelo crítico como um “ato simbólico que reconhece a função receptiva da vagina e do útero da progenitora morta” (*Ibidem*, p.60), baseando-se no estudo “Os efeitos das situações de ansiedade arcaicas sobre o desenvolvimento sexual da menina” (KLEIN, 1997, p. 224 *apud* MARTINS, 2010, p. 60) no qual Klein explica que os ataques feitos pelas meninas contra a mãe são baseados em impulsos destrutivos muito “poderosos e duradouros”, fazendo com que as meninas desenvolvam maneiras mais

clandestinas e “sagazes de ataque, baseados na mágica dos excrementos e outras substâncias e na onipotência dos seus pensamentos, em conformidade com a natureza escondida e misteriosa daquele mundo dentro do corpo da mãe e do seu próprio corpo”, podendo ser ataques dirigidos ao seio da mãe e, posteriormente, “ao interior de seu corpo”. Klein salienta que os processos de expulsão e projeção servem ao ego como modo de se defender dos “perseguidores internalizados” (KLEIN, 1996: 304-305, em “Uma contribuição à psicogênese dos estados maníaco-depressivos”, *apud* Martins, 2010. p. 61).

Essa agressividade de Joana, ao vomitar nas rochas, anunciaria, segundo Martins, a violência contra esses “objetos maus internos”, explicados por Klein, sendo essa vivência nauseante da menina fundamental no seu “processo de individuação e maturação”, pois, ao vomitar o bolo, a menina estaria superando a “tristeza do corpo” e restaurando ao corpo da “mãe má o pai perdido, em um ato negativo-positivo de revide-doação, devolvendo-lhe metonimicamente o *bolofalo*, antes fantasiosamente roubado porque representava uma fonte substituta capaz de prover uma satisfação oral tremenda e infinita” (MARTINS, 2010, p.61). Segundo Klein, os “excrementos bons” – a urina e as fezes que Martins substitui, no caso de Joana, pelo “excremento-vômito” – tornam-se para a criança meios de superar e reparar os danos “feitos pelos excrementos perigosos. (...). O bebê sente que desse modo o objeto ferido poderá ser restaurado, e que o poder de seus impulsos agressivos diminui, seus impulsos amorosos se libertam e a culpa se reduz” (KLEIN, 1996, p. 454-455 *apud* MARTINS, 2010, p.61).

Cumprido o luto pela morte do pai-mãe, segundo Martins, pela forma conjugada dos “pais combinados”, os objetos reincorporados voltariam a ser objetos bons, havendo, portanto, uma reconciliação entre os objetos e a menina, que agora pode reestruturar seu mundo interior. Ainda em uma leitura kleiniana, o autor aponta o potencial fantasioso do inconsciente diante da perda da pessoa amada, pois o sujeito acredita ter perdido, junto com eles, seus objetos bons internalizados e, dominado pelos objetos maus que sobraram lá dentro do sujeito, o enlutado teria a impressão de que seu mundo interno pode se desintegrar. “O indivíduo não só joga para dentro de si (reincorpora) a pessoa que acaba de perder, como também reinstala os objetos bons internalizados (em última análise, os pais amados), que se tornaram parte de seu mundo interno” (KLEIN, 1996, pp. 396 e 406, em “O luto e suas relações com os estados maníaco-depressivos” *apud* MARTINS, 2010, p.62).

Segundo Martins, a reestruturação do mundo interior de Joana se dá de maneira ritualística e sensual, na praia, como resultado de sua superação do luto materno-paterno e o

marco do seu desenvolvimento enquanto indivíduo no mundo. Na cena, a menina olha o mar brilhando e as ondas envolvendo seu corpo, para depois ela se deitar na areia e “estirava-se como um corpo vivo. Além das pequenas ondas tinha o mar – o mar. O mar – disse baixo, a voz rouca” (PCS, 38), como se revigorasse o corpo com as águas do mar depois de ingerir o bolo-corpo-morto, “alteridade hostil e ameaçadora”, e sair dali, segundo ele, com a fragilidade de quem acaba de nascer, caminhado “fracamente”, com “pernas trêmulas”; logo “vacilava” e, “de cócoras”, “entrefechava os olhos”. Na interpretação do crítico, é como se a menina estivesse sendo “rebatizada” e “purificada”, renascendo mesmo pelas águas do mar – representação do útero materno:

A água corria pelos seus pés agora descalços, rosnando entre seus dedos, escapulindo clarinha clarinha como um bichinho transparente. Transparente e vivo... Tinha vontade de bebê-lo, de mordê-lo devagar. Pegou-o com as mãos em concha. O pequeno lago quieto faiscava serenamente ao sol, amornava, escorregava, fugia. A areia chupava-o depressa-depressa, e continuava como se nunca tivesse conhecido a aguinha. Nela molhou o rosto, passou a língua pela palma vazia e salgada. O sal e o sol eram pequenas setas brilhantes que nasciam aqui e ali, picando-a, estirando a pele de seu rosto molhado. Sua felicidade aumentou, reuniu-se na garganta como um saco de ar. Mas agora era uma alegria séria, sem vontade de rir. Era uma alegria quase de chorar, meu Deus (PCS, p.39).

O léxico utilizado leva a essa leitura ligada ao aleitamento materno e à relação com a mãe, expressões tais como ‘sorvido’, ‘calor’, ‘clarinha clarinha’, ‘transparente e vivo’, ‘vontade de bebê-lo, de mordê-lo devagar’, lembrando o sugar do seio materno, a vontade de mordê-lo e interiorizar os objetos por via oral. Findo o ritual na praia, há a restituição interna da unidade em Joana, “uma espécie de matrimônio eidético, ideal, propiciador de abundância. A nexualidade recuperada, regida pelo princípio do prazer, é satisfação rediviva resultante da sensação onipotente de uma completude imaginária” (MARTINS, 2010, p.65), já que o mar é também a mãe: integrar-se a ele é como entrar em plenitude com o corpo materno.

O mar, além de figura simbólica do útero da mãe, pode ser lido, de acordo com Martins, como o psiquismo humano. Agora a menina-Joana, desamparada, entende por meio da imagem do mar, que “o pai morrerá como o mar era fundo! Compreendeu de repente. O pai morrerá como não se vê o fundo do mar, sentiu. Não estava abatida de chorar. Compreendia que o pai acabara. Só isso. (...) Andou, andou e não havia o que fazer: o pai morrerá” (PCS, p. 39). Pela imensidão do mar, segundo Martins, Joana compreende o acontecimento traumático e consegue se libertar do afeto provocado por ele, como se o mar também curasse a dor e pudesse representar a imensidão dos sentimentos e pensamentos da menina. Com a água internalizada, integra-se com o mar-mãe e se opõe a sua condição cindida anterior, a menina estaria vencendo

“uma importante etapa rumo ao processo de maturação e individuação, pelo estabelecimento de um ego mais integrado e estável” (MARTINS, 2010, p.67).

A imagem da água enquanto local de ritual de transformação também aparece no capítulo intitulado “O banho”, no qual é descrito o ingresso de Joana na puberdade a partir de sua imersão em uma banheira, representada aqui como um “mar miniaturizado”, nas palavras de Martins, já que a própria narração alude ao mar: “imerge na banheira como no mar”. Novamente, portanto, a água-mar representa o nascimento, a satisfação e a plenitude da menina no corpo materno, “misto de imagens de vida e morte, de pureza e sensualidade, de ânsia pelo retorno ao líquido amniótico e desejo pela água seminal e fertilizadora” (Ibidem, pp.68-69), em um “mergulho na totalidade” – interessante notar que o líquido uterino e o seminal, embora diferentes, são relacionados, por Martins, a totalidade e plenitude –, Joana sai da banheira-mar-útero, como recém-nascida,

emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir. Nada a rodeia e ela nada conhece. Está leve e triste, move-se lentamente, sem pressa por muito tempo. O frio corre com os pezinhos gelados pelas suas costas mas ela não quer brincar, encolhe o torso ferida, infeliz. Enxuga-se sem amor, humilhada e pobre, envolve-se no roupão como em braços mornos. Fechada dentro de si, não querendo olhar, ah, não querendo olhar, desliza pelo corredor – a longa garganta vermelha e escura e discreta por onde afundará no bojo, no tudo. Tudo, tudo, repete misteriosamente (PCS, p.66)

Martins defende que, após o banho, Joana sentiria nostalgia “por um mundo original”, evidenciado por suas “sedes estranhas”, desejo de “beijar e morder estrelas” e internalizar tudo com gula, pela “certeza de solidão física”, e pelo desamparo. Segundo ele, o “discurso criador de Joana” viria também em forma de vômito, um jorrar de grandes parágrafos como um fluxo de consciência. Para Martins, o final do livro marcaria o processo final de Joana em sua travessia rumo a si mesma: a protagonista parte para uma viagem de navio, novamente em um ambiente aquoso deixando para trás a terra firme. Ela entra em uma nova fase nessa região líquida e sem limites, novamente ela está no mar-útero em busca de renascimento. No encerramento do livro, há um longo monólogo interior, *de profundis*, deixando o romance inacabado e em aberto, mesma situação de Joana, que se encontra incompleta. A viagem final de Joana é lida por Martins como sendo o caminho de Joana para morte, sugerindo uma possibilidade do suicídio da protagonista que endossaria a concretização de que “tudo é um”, ideia repetida inúmeras vezes por ela, e, mais ainda, o desejo de morte anunciado por Joana desde o início do romance: “a morte a ligaria à infância” (PCS, p. 190).

A análise de Martins, como assinalamos, apresenta forte base kleiniana e buscou aproximar detalhes da descrição de Joana à teoria psicanalítica, mostrando o processo de

desenvolvimento da protagonista na superação dos traumas, do luto, de sua condição de desamparo diante do outro que aparece como punidor e não acolhedor. As cenas aquosas como representantes do útero materno, e o renascimento ritualístico de Joana para se tornar um indivíduo – com seus desejos e faltas – encontra não uma explicação na psicanálise, já que o autor, ao que parece, não pretendeu “explicar” Joana, mas caminhar junto ao texto clariceano apontando passagens que estabelecem uma conversa com a teoria desenvolvida por Klein. Porque ao ler o texto clariceano, o leitor, com seu repertório psicanalítico, dialoga com o texto literário e consegue captar um saber ali encarnado em palavras-imagens. Martins sem dúvida aproxima o texto clariceano de noções psicanalíticas de maneira detalhista, pormenorizada, evocando, para cada passo da protagonista, concepções kleinianas que podem parecer demasiadas. Lembremos, no entanto, que, no texto de Martins, tais analogias à psicanálise de Melaine Klein são colocadas em notas de rodapé, não havendo sobreposição, portanto, da teoria sobre o texto literário.

Embora nosso enfoque esteja no primeiro e último romance da autora, não deixaremos de mencionar alguns estudos de viés psicanalítico sobre outros romances da autora que apontam para esse mesmo lugar de desamparo, enquanto condição humana, linha de força nessa conversação clariceana-psicanalítica que buscamos evidenciar. É o caso do trabalho de Mario Eduardo Costa Pereira, que finaliza seu livro, *Pânico e Desamparo*, com dois capítulos¹³ destinados à análise de *A paixão segundo G.H.*, defendendo que os romances clariceanos não se propõem a “fornecer uma visão objetiva dos estados da alma” ou fazer “análise psicológica”, mas apontam para o percurso de confronto entre o sujeito e a “alteridade mais radical” que leva a “romper as representações do eu tidas como as mais estáveis” (PEREIRA, 2008, p. 333). No caso de G.H., Pereira afirma que a protagonista só poderia encontrar “alguma coisa da ordem da verdade do seu ser” passando pelo encontro com a barata; ele apresenta, então, uma leitura do romance como “uma organização literária da problemática da confrontação do sujeito à condição mais radical de desamparo implicada no horizonte dos processos psíquicos” (Idem, ibidem). Além disso, analisa o romance clariceano e o texto “Rumo ao pior”, de Samuel Beckett paralelamente, pois eles “ilustrariam” a explicação desenvolvida pelo psicanalista a respeito da orientação para o Nada e o estado de pânico, isto é, a busca persistente para alcançar o inominável, o desconhecido, o nada – busca esta comparada a aspectos da experiência da clínica psicanalítica. Esses escritos, segundo ele, buscariam uma verdade “que não cabe em palavras”,

¹³ Trata-se dos capítulos 16 e 17, respectivamente intitulados, “Do encontro fracassado com o outro absoluto: Clarice Lispector e A paixão segundo GH” e “O desamparo e o pânico em *Rumo ao pior* e *A paixão segundo G.H.*” que serão brevemente apresentados em conjunto.

em uma trajetória na qual é “impossível nomear”, voltando-se “para um real que, por escapar a qualquer esforço de inscrição definitiva, torna-se fonte de todos os possíveis e revela-se como abertura” (PEREIRA, 2008, p.353). Para Pereira, os personagens de ambas as obras confrontam-se com a falta de garantias – desamparo – sobre as quais teriam sustentado suas certezas que agora são colocadas em questão pela incapacidade da linguagem “de traduzir de uma vez por todas os alicerces últimos do ser” (Idem, ibidem).

A personagem G.H., diante da barata, desequilibra-se e encontra-se sem garantias – situação que caracteriza o estado de desamparo e desencadeia o pânico, de acordo com Pereira. Tal condição descrita na narrativa descortinaria “um horizonte de desamparo relativo à linguagem, em sua incapacidade de traduzir de uma vez por todas os alicerces últimos do ser” (Ibidem, p. 353), G.H. nunca mais saberá o que diz, pois já não há confiança na linguagem. Segundo ele, sempre haverá “um resto essencial que escapa”, e é pela consciência desse vazio sem fundo na experiência vivida pela personagem que se encontraria a experiência do desamparo. A proposta de leitura apresentada por Pereira enfoca não o texto literário, mas a noção de pânico e desamparo que dão título ao livro. A obra clariceana é convocada para elucidar o conceito, mas também se elucida: ao aproximar a noção freudiana de *Hilflosigkeit* (desamparo) de G.H., uma nova possibilidade de leitura se coloca. Dessa forma, o diálogo entre o texto clariceano e os conceitos da psicanálise se estabelece. Ainda que se trate de um texto que priorize o saber psicanalítico, também é fato que o romance de Clarice Lispector encarna o desamparo por meio da narrativa de GH e, portanto, temos dois universos distintos – literatura e psicanálise – com um *logos* (conhecimento) compartilhado, sem que se “resolva” a interpretação literária, mas elucide o que ela evoca ou, em termos gadamerianos, o que ela pergunta e deixa em aberto para os leitores se perguntarem e dialogarem consigo mesmos.

Trabalhando também com a temática do desamparo, Yudith Rosenbaum (2000), em “O desamparo como modo de subjetivação: Clarice Lispector e Guimarães Rosa”, inicia o artigo com ponderações a respeito da aproximação psicanálise-literatura. Logo no primeiro parágrafo, tem-se um esclarecimento: “Quando se trabalha na interface entre campos do saber – aqui, no caso, a psicanálise e a literatura – todo o cuidado é pouco para não sufocar o objeto sob o peso das considerações” (2000, p. 152). Assim, percebe-se um maior cuidado quanto a essa aproximação, deixando claro os “limites de uma análise crítica que preserve o mistério do que investiga”, propondo estabelecer o que chamou de “correspondências, mais literárias do que psicanalíticas”, entre dois textos: *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector e “O espelho”, de Guimarães Rosa, que, de acordo com ela, “apresentam o processo de singularização psíquica

a partir de uma radical dissolução, de um apagamento de si mesmo, que beira uma espécie de naufrágio do sujeito em suas próprias águas” (2000, p.152-153). Rosenbaum diferencia o olhar da psicanálise da mirada literária: “se estivéssemos na clínica, teríamos um caso grave de despersonalização. Na literatura, temos uma experiência de conhecimento e de elevada fruição estética” (2000, p. 152). Os dois escritores, segundo ela, buscam uma constante reinvenção, o que chamou de “uma escrita do desamparo” – mesma noção trazida por Pereira. Rosenbaum aproxima o processo de descamação de G.H., “no confronto com a barata”, de uma narrativa do mal-estar, no qual o sujeito sai de si e mergulha no objeto com o qual se funde e experiencia o desamparo; G.H. viveria, portanto, “uma anti-odisseia”, nas palavras da estudiosa, pois parte da racionalidade adulta em direção à animalidade, distanciando-se da civilização em direção à natureza.

Enquanto Pereira e Rosenbaum aproximam G.H. da experiência do desamparo sistematizada por Freud, Emília Amaral (2005), no livro *O leitor segundo G.H.*, analisa este romance clariceano do ponto de vista da alteridade. A reciprocidade entre o “eu” e o “mundo”, que subverte e apaga a relação sujeito-objeto, baseia-se no pressuposto de que o homem seria superior em relação aos outros seres, constituindo, segundo Amaral, um dos elementos fundamentais para compreender a relação de G.H com o mundo, com o inumano, com a barata. A experiência de G.H. se dá no ato de ver o outro e a si mesma simultaneamente, num processo introspectivo; “os atos de ver e viver ultrapassam o de entender compreender, portanto, pela inutilidade da visão, em detrimento do utilitarismo das racionalizações” (AMARAL, 2005, p. 34).

Embora a autora trabalhe rapidamente a noção de desamparo no romance, considerando a situação de perigo como sendo toda aquela que evoca um momento de desamparo fundamental, Amaral se aprofundará na experiência da angústia do ponto de vista psicanalítico, segundo o qual uma “das características da angústia, no âmbito do aparelho psíquico, é que ela faz referência ao caos inicial, cuja leitura constitui o aspecto constitutivo do sujeito humano. Esse caos (...), que jamais será afastado, marca uma ameaça de dissolução” (2005 p. 56-57). Na medida em que reproduz esse desamparo, a angústia se mantém articulada ao perigo, constituindo uma reação a ele. Em termos freudianos, a angústia teria a “função de um sinal” que remete a uma situação traumática e primordial de perigo onde não houve possibilidade de descarga emocional, explica Amaral. Diante do objeto impossível, a angústia pode, de acordo com a autora, ilustrar a reflexão sobre o processo enunciativo de *Paixão segundo G.H.* na forma

que se estrutura o jogo entre a narradora e o interlocutor: G.H. provoca e persegue o desejo desse outro, ou seja, o leitor.

A psicanalista Fernanda M. Calucci Fonoff (2004), no artigo “Entre a fuga do social e a busca do individual: parcerias na leitura *d’A maçã no escuro*”, de Clarice Lispector, deixa claro que a “teoria literária unida à teoria psicanalítica servirá como subsídio desta empreitada na análise do projeto de individuação¹⁴ e reconstrução de uma linguagem própria de Martim, de *A maçã no escuro*” (2004, p.71). Dessa forma, a proposta seria mais próxima de uma “utilização da literatura” em prol da teoria psicanalítica, o que soaria como hierarquização de um discurso sobre o outro. Ainda assim, não se pode negar que certos aspectos levantados por ela interessam à interpretação do romance e que podemos, sim, estabelecer os pontos de contato entre a obra e a teoria psicanalítica sem considerar que haja perdas para algum dos lados, mas ganho na abertura de interpretação. A leitura é centrada na peregrinação do protagonista em busca de sua individuação e da conquista da linguagem, em Martim em contato com os outros e consigo mesmo, leitura essa que privilegia a narrativa clariceana e a acompanha com atenção. A autora retoma o enredo “banal” do romance que serviria de pano de fundo para a aventura interna do protagonista que se transforma na busca do sentido como homem, marido, pai e profissional. Aponta a possibilidade de anulação de Martim na sociedade, sendo esse fato simbolizado pela profissão de estatístico.

Segundo a autora, Martim quer alcançar sua individuação sem o contato com os outros e se recusa à linguagem compartilhada, assim como Joana, descobrindo uma outra forma de linguagem, a alusão, já que o modo convencional de dizer as coisas não lhe interessa; busca conquistar uma linguagem própria ao se recusar “à comunicação dialógica com os outros” (2004, p. 73). Além disso, de acordo com a autora, Martim estaria alienado na incapacidade do comportamento mimético; assim, “se antes Martim imitara mecanicamente o que é ser homem, agora quer ser, – e para isso precisa romper as engrenagens do viver automatizado” (2004, p.75). Sua fuga, inclusive, revela-se como transgressão necessária à busca de sua individualidade. Martim nega a sociedade e quer construir seu mito pessoal. O enfoque dado por Fonoff é o da imitação e identificação: a imitação como forma de aquisição da linguagem e simbolização.

Martim, continua Fonoff, regride e imita a animalidade, rompendo com a linguagem e éticas sociais, com o estereótipo e as relações, iniciando sua travessia pela e para a linguagem. Ao final, aderindo à linguagem de que buscava escapar, “resguarda seu campo pessoal de

¹⁴ A palavra *individuação* é utilizada pela articulista e a mantivemos por se tratar do conceito abordado por ela.

significações, sem mais lutar contra a linguagem do mundo, que afinal também o habita, e de que ele não pôde prescindir” (2004, p. 79). Para ela, o próprio romance *A maçã no escuro* pode ser visto como o suposto livro de que fala Martim; dessa forma, o romance aqui analisado seria um meta-romance, segundo a articulista.

A autora analisa a lembrança que Martim tem do discurso paterno (“sempre consegui o que quis”), considerando que ele a guardou para que pudesse “recordá-la, ressignificá-la e internalizá-la a partir de sua própria experiência. O reconhecimento da conquista de uma experiência modifica a ideia simplificada de fracasso absoluto da aventura de viver” (2004, p.80) que ele lembra no momento da prisão, quando vai voltar para a sociedade, à lei e à cultura. Tais lembranças são lidas por ela como “símbolo paterno”, exacerbado pela ausência de qualquer símbolo materno. Endossa tal visão com base no artigo de Hélio Pelegrino (“Pacto edípico e Pacto social”, que também evocaremos mais adiante neste trabalho), sugerindo, portanto, que Martim seria o filho traído pela cultura, pois ao lhe prometerem amor, tiram-lhe a identidade e o escravizam à ‘imitação’.

A psicanalista explora essa noção da internalização da lei que possibilitaria a constituição do sujeito e sua entrada na linguagem, pois o “não” seria a condição da linguagem e, para ela, o romance apresentaria maior identificação com a figura paterna e as leis. Ao final da narrativa, ela interpreta a visita de Martim ao túmulo do pai como o fim de uma etapa, da aventura do protagonista. Finaliza o artigo pontuando a incerteza e o desamparo de Martim, que, no fim da travessia, consegue percebê-la como sendo um processo interminável.

Fonoff (2015) retoma a análise do romance em “Martim – pescador de palavras: a trama da linguagem em Clarice Lispector”, onde aponta a sequência das relações estabelecidas por Martim com o mundo, ao chegar à fazenda, assemelhando-se ao “panorama da evolução da vida”: primeiro, ele tem contato com o reino mineral das pedras, depois, o vegetal como terreno terciário e, em seguida, com o mundo animal, com as vacas no curral para, no fim, aproximar-se do corpo de uma mulher, tanto nos diálogos com Vitória quanto com Ermelinda. Segundo Fonoff, a intenção de Martim é falaciosa, por achar que conseguirá atingir seu objetivo rompendo com a cultura e com os homens; assim, no momento da prisão, pode-se dizer que ele fracassa, pois teve que retornar à civilização. Em ambas as análises da autora, então, o processo de individuação, alusão e reelaboração atribuídos a Martim são os caminhos de aproximação via psicanálise do romance clariceano.

1.2 Macabéa, alteridade e desamparo

*“A pessoa de quem vou falar é tão tola que às vezes sorri para os outros na rua.
Ninguém lhe responde ao sorriso porque nem ao menos a olham.”*
(Clarice Lispector, in *A hora da estrela*)

*“O outro é esperança benfazeja, que permite ao eu escapar do mergulho insuportável em um jogo de espelhos
sem fim, no qual torna-se prisioneiro de suas próprias produções imaginárias.
A presença do outro é aqui solicitada como referência, como um limite à onipotência narcísica do eu,
impedindo que se caia no sem-sentido e na loucura das próprias fantasias”*
(Mário E.C. Pereira, in *Leituras da Psicanálise: estéticas da exclusão*)

Mário Eduardo Costa Pereira (1998), em “Solidão e Alteridade em *A hora da estrela* de Clarice Lispector”, focaliza a personagem Macabéa e sua relação de alteridade com os outros personagens. Seu estudo inicia-se com uma pergunta: “O que é o outro?”. A partir daí, desenvolve seu raciocínio: o outro é “aquele que aparece aos olhos do eu como fonte de todas as respostas possíveis” (1998, p.11) ou aquele que “desorganiza a tal ponto minha imagem que já não posso mais reconhecer-me” (1998, p.11). Para ele, a obra de Clarice Lispector “revela-se, ao mesmo tempo, um desafio e uma fonte de redescoberta para a própria psicanálise”, em sua busca de “aproximar-se, tocar e, até mesmo, fundir-se com a verdade mais íntima de si mesma e das coisas, tentando alcançar (...) o coração selvagem de vida” (1998, p.13). Nesse ponto, é interessante perceber que, se a obra clariceana recebe um novo olhar da Psicanálise a fim de responder alguma inquietação provocada por aquela, também é verdade, como aponta Pereira, que o saber psicanalítico não responde ou quer explicar a obra, pois esta se apresenta como “um desafio”, “fonte de redescoberta”, porque há na obra literária saberes, enigmas, desafio que muitas vezes nem ela sabe. Ganha a Psicanálise, ganha a obra literária, em um movimento dialógico em que muitas perguntas são postas, seja por uma ou por outra, e muitas tentativas de respostas podem aparecer em confluência.

Pereira (1998, p.13) defende que a escritura clariceana coloca em xeque a possibilidade de a linguagem dizer toda a verdade, elucidando, segundo ele, o paradoxo da psicanálise: a cura se dá pela palavra, ainda que ela seja incapaz de dizer a experiência em sua totalidade, de captar o “delicado essencial”, como o de Macabéa, colocando-se como impotente por não poder dizer a verdade, mas apenas aludi-la. Essa impossibilidade de dizer a verdade seria, para o autor, um dos interesses da psicanálise pela obra de Clarice Lispector, o que ele chamou de “paradoxo da psicanálise”, o fato da cura no processo psicanalítico vir pela palavra – *talking cure*. Simultaneamente, essa mesma linguagem não ser capaz de captar, expressar e simbolizar toda a vivência e verdade do paciente; é também, podemos acrescentar, o paradoxo clariceano: para a autora, escrever é uma maldição que salva, uma tentativa de representar o mundo dos afetos

ainda que de forma precária, por meio da ficção, deixando um rastro-resto de não-dito e, ao mesmo tempo, entendendo, pelas entrelinhas, a verdade que a palavra não pode verbalizar. Estamos diante do desamparo da linguagem, força propulsora da escrita clariceana.

O autor propõe uma leitura de *A hora da estrela* “focalizando as concepções implícitas de alteridade” (1998, p.13) que o romance engendra, procurando discernir que espécie de “outro” entraria em jogo na constituição do texto e quais seus diferentes papéis na tentativa de desvendar o enorme fascínio que a personagem principal, Macabéa, provoca. Em última instância, o romance em questão “coloca de forma contundente o papel decisivo da alteridade na busca de uma verdade inesgotável pela linguagem” (idem, ibidem).

Para Pereira, *A hora da estrela* permite ao psicanalista pensar em termos “metapsicológicos a incidência do outro – naquilo que este tem de irredutível ao eu – como via de contato com aquilo que sustenta o próprio desejo. O resultado da leitura: exclusão não apenas social ou psicológica, mas especificamente intrassubjetiva” (1998, p.14). Devido à incapacidade da linguagem de dar acesso total do sujeito a si mesmo, ele se encontraria numa situação de exclusão interna, afastado de si. “Essa incomunicabilidade fundamental, essa impossibilidade de nos traduzirmos inteiramente em face do outro, coloca a cada um de nós numa posição de absoluta solidão, que corresponde à singularidade de nosso desejo” (PEREIRA, 1998, p.14).

Segundo o autor, a abertura do texto clariceano coloca o problema da alteridade de uma forma contundente e paradoxal por conta da “dedicatória do autor”, que é acompanhada por ‘na verdade Clarice Lispector’. Trata-se de uma história dentro da outra história, que permite acompanhar o narrador em seu processo de criação e confundindo, assim, ficção e realidade, já que a autora aparece, porém dissimulada em Rodrigo S.M., o narrador-personagem. Nesse ponto, Pereira deixa claro que não pretende analisar a autora, mas refletir sobre a alteridade buscada em Rodrigo S.M ao criar um “outro” gênero, um narrador homem, para contar a história de Macabéa sem que soasse piegas, suposto atributo de uma narradora feminina, pois era necessário que o “outro” masculino impedisse a narrativa de se transformar em uma história melodramática vulgar.

Além do narrador, o leitor também é o “outro” que deve ocupar um lugar de testemunha da história da nordestina, sendo-lhe “atribuído um saber que ele próprio desconhece”. Tal “sabedoria advém do fato de se estar vivo, ou seja, viver é saber das coisas ainda que não se saiba que se saiba. É nesse saber que desconhece a si mesmo enquanto tal que o outro-leitor é interpelado” (PEREIRA, 1998, p.17). O texto de Rodrigo S.M., segundo Pereira, configura-se

como um desabafo que depende do leitor para surtir resultado, o que o psicanalista chamou de “catarse que explicita a necessidade que tem toda a catarse do suporte de um outro para poder se instalar” (PEREIRA, 1998, p.18). Rodrigo está capturado “por uma coisa muito delicada” em Macabéia, mas escrever sobre ela não é a questão: trata-se do estado de urgência por ela provocado, de um “motivo de grave força”, como diz o narrador. Como aponta Pereira, o encanto por Macabéia vem por conta de sua delicadeza essencial inconsciente. Ela não sabe de si, “como se não possuísse pecado original”, vivendo sem se fazer perguntas ou sem necessidades. Pereira aponta que, enquanto Clarice usa a palavra necessidade, a psicanálise fala em “desejo”. Se Macabéia não estivesse ausente de si mesma, se ela se perguntasse sobre si, criaria “a instância do desejo” e a levaria para a consciência de que era um sujeito. Como a personagem não sabe de si, é Rodrigo S.M. quem precisa gritar por ela. Mas Rodrigo, ao afirmar que “a verdade é sempre um contato interior e inexplicável. A minha vida, a mais verdade, é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique”, também demonstra seu exílio de si mesmo, “excluído da própria verdade, e o texto procurará evocar os meios expressivos capazes de traduzir o indizível fundamental” (PEREIRA, 1998, p. 19).

Macabéia, segundo Pereira, encarna “o paradoxo daquele que nada tem, mas ao mesmo tempo tem o essencial”, isto é, ela não sabe de si, não sabe que é provida do “delicado essencial”, mas utiliza-se dele intuitivamente, é a cadela teleguiada por si mesma como afirma a narrativa. Poderíamos nos perguntar se não seria Macabéia a encarnação da linguagem: pobre, que nada tem, sem saber de si, mas que tem o essencial sem saber? A pobreza de Macabéia é a pobreza da capacidade de expressão. Como os “macabeus”, ela também resiste em meio a outra cultura. Macabéia-linguagem resiste a sua própria pobreza: pergunta o que tem em seu nome, não sabe de si. Ela é a encarnação do desamparo, mas tem o essencial. Sua morte acontece quando quer saber de si, “provou do maldito fruto da árvore do conhecimento e da sabedoria, querendo saber sobre si mesma, passando a ter esperança e acarretando com isso sua própria perdição” (PEREIRA, 1998, p. 20).

Macabéia não angustia porque não deseja, porque não tem consciência da falta. A angústia, segundo Pereira, tem estreitas relações com a alteridade “o outro é aquilo absolutamente irreduzível; é o que resta, ao fim de tudo, como inassimilável. A única forma de apreensão subjetiva desse desconhecido absoluto é a angústia” (PEREIRA, 1998, p. 12). Para Kierkegaard, nas palavras de Pereira, “é pela angústia que o homem tem uma antecipação da possibilidade do mal, sendo, portanto, a marca de uma não-inocência original ou, pelo menos, de uma intuição primária da possibilidade de perdição” (PEREIRA, 1998, p. 21). Pereira aponta

para uma estratégia de Macabéa para evitar o mal maior, que seria se descobrir desejante. Então, ela não se perguntava “quem sou eu”, porque sabemos que quem se indaga é incompleto. Clarice não usa terminologia psicanalítica para falar dessa incompletude, do ser desejante, fala apenas que aquele que se pergunta, provoca “necessidade”, isto é, desejo.

Quanto a essa estratégia de Macabéa não desejar, Pereira questiona se afinal, ela era mesmo inocente, se ela não tem acesso a si mesma ou não quer ter. Seu corpo, embora murcho, é descrito como cheio de lascívia. Outro indício, segundo ele, é que o texto deixa claro que “Macabéa nunca tinha tido coragem de ter esperanças”, seria ela simplesmente covarde? Afinal, alguma esperança fora entrevista. “Ela era exilada de sua própria falta, padecia da morte de não ter acesso ao desejar; ela apenas tinha a felicidade dos idiotas” (PEREIRA, 1998, p. 23). É discutível tal especulação de Pereira sobre o “caráter” de Macabéa, se haveria um fingimento ou se ela era de fato “idiota”, como o parvo vicentino. Afirmar que a personagem “não sabe de si” parece mais uma inferência do estudioso, afinal, talvez seja esse “delicado essencial” o saber de si e, dessa maneira, Macabéa estaria mais próxima do selvagem coração da vida.

A miséria de Macabéa, para Pereira, não seria apenas material: sua pobreza também estaria no terror da possibilidade de desejar, pois ela “vivía ‘gastando pouco sua vida para não acabar’”. Pereira apresenta uma das tensões do texto ligada à característica de Macabéa: “por um lado, ela atraía por sua simplicidade de ir apenas vivendo ‘como capim ralo’, sem se fazer perguntas apesar de sua solitária miséria, mas, ao mesmo tempo, sua não-existência era uma afronta: porque ela não reagia, ela tinha “uma cara que pedia tapa”, e “Rodrigo, diante da passividade dela, sente necessidade de fazer alguma coisa, ela tem ‘O direito ao grito’, mas não grita, é o narrador quem se propõe a gritar por ela” (PEREIRA, 1998, pp. 24-25)

Esforço metaforizante da linguagem, Pereira interpreta a presença da música como sendo uma outra linguagem capaz de comunicar, pois aparece na narrativa nos lugares inacessíveis à palavra, tal como para descrever a experiência da dor de dentes. As referências à música “eram entrecortadas de silêncio profundamente significativo, o próprio silêncio de Macabéa era inquietante por não expressar revolta ou aspiração” (PEREIRA, 1998, p.29). Os outros com quem se deparava Macabéa eram apenas lugares de desencontros, ela descobre o desamparo e a solidão. Esse silêncio que encerra a vida da personagem e o próprio livro remetem ao indizível viver de Macabéa. “Assim como Rodrigo, a psicanálise confronta-se com o dilema humano da insuficiência da linguagem em dar conta do delicado essencial, que resiste a todas as tentativas da palavra de fixá-lo numa significação definitiva” (PEREIRA, 1998, p.32).

E é a morte, como afirma o autor, o último e decisivo “outro” com o qual Macabéa precisou confrontar na busca de si mesma. “Foi diante da alteridade ‘morte’ que, ainda que por um instante, ela pôde dizer-se secretamente: ‘eu sou, eu sou, eu sou’, sem, contudo, conseguir descobrir exatamente o que mesmo ela era” (PEREIRA, 1998, p. 32). Macabéa morre tão enigmática quanto surgiu, e seu delicado essencial pôde ser evocado por Rodrigo, mas não pôde ser dito.

Assim como Pereira, Maria Lúcia Homem (2012) lerá Macabéa do ponto de vista da alteridade. Separando a narrativa biográfica da protagonista, a autora encontra sete momentos de vida demarcados pela narrativa: nascimento e infância no sertão de Alagoas; migração para a cidade grande; emprego de datilógrafa; namoro com o nordestino Olímpico; separação; consulta a cartomante; morte; todos esses entremeados por “explosões”, que Homem considera como sendo faces da explosão do psiquismo e da carga emocional em jogo na experiência vivida por Macabéa.

Tanto o emprego quanto o namoro da protagonista, continua ela, representariam um tipo de “desencaixe” da personagem não inserido nos laços sociais, tendo no fim da relação com Olímpico a vivência de um quase sofrimento, mas que também é marcado pela alienação, pois Macabéa “está tão presa ao presente da emoção que nem se dá conta da dor que efetivamente sente e do fato de que isso implica uma pergunta e uma história com as marcas de um passado e a expectativa de um futuro” (HOMEM, 2012, p.112). Como também apontou Pereira, na interpretação de Lúcia Homem, Macabéa torna-se, com a morte, estrela e mulher. A estudiosa acredita que não seria possível a conquista da noção de alteridade por Macabéa, pois ela e Olímpico parecem presos cada um à sua própria alienação. A impossibilidade da junção entre masculino/feminino se fortalece, segundo a autora, representada na relação da escritora feminina que cria um narrador masculino e, semelhantemente, na relação desse narrador masculino criando uma personagem feminina, Macabéa que, acrescenta Homem, equivale à própria impossibilidade entre a coisa e a palavras. Assim como a imagem do feminino e do masculino não seria simétrica e harmoniosa, a palavra e a “coisa” não teriam correspondência entre si. Como lembra a autora, Lacan afirma que “a palavra nunca nomeia absolutamente o ser, a Coisa permanece ‘aquilo que se cala’ e, a partir disso, só resta ao significante criar e recriar-se” (HOMEM, 2012, p.112). Nesse sentido, a relação entre os sexos não encontra uma simetria, falha numa espécie de não comunicação e não representação.

Lucia Homem elenca algumas relações de alteridade que tentam se estabelecer na narração, tais como a rádio que fala e Macabéa escuta para depois repetir, num trabalho

cacarejador, sem colocar algo de si (o que poderia distingui-la como sujeito de seu destino e desejo); o jogo de espelhamento entre Macabéa e Clarice, ambas nordestinas e migrantes; Macabéa-Rodrigo-Clarice como datilógrafos que trabalham com a palavra e estabelecem uma relação de criação-criatura, no jogo do par identidade/alteridade. O mesmo, idêntico, em que o espelhamento se dá e o sujeito se aliena, contrapondo-se ao Outro, o diverso e com o qual não consegue estabelecer uma aliança imaginária e passível de identificação. “Clarice coloca justamente em questão o registro do mesmo, tão imenso no domínio do imaginário, daquilo que o espelho nos fornece com a ‘representação’ do real” (HOMEM, 2012, p.120).

A alienação, segundo a ensaísta, coloca-se tanto no plano social quanto no plano psíquico. Socialmente, Macabéa está marginalizada, no lugar dos ‘excluídos’, em uma miserabilidade que conta com almoços baseados em ‘cachorro quente’, uma pensão suja, sonhos de comer os cosméticos dos anúncios, enfim, tem-se em *A hora da estrela* “a vida e a morte de uma pária social”. A alienação subjetiva de Macabéa apareceria no modo como a personagem vai vivendo sem se perguntar a que veio, como se ainda estivesse por acontecer o processo de subjetivação da personagem, “um ‘não sei de mim’ inconsciente na maior parte do tempo, mas pulsando e incomodando. Quando não mais é recalcado, vencendo as forças que levavam a exclusão do âmbito da consciência, ele ‘explode’” (HOMEM, 2012, p. 122), explosões essas que são lidas por Lúcia Homem, como a expressão do ‘retorno do recalcado’, quando “o recalcado vence a barreira da censura e acede ao campo de que fora retirado e o sujeito se confronta com sua falta: ‘não sei o que sou, não sei quem sou’” (HOMEM, 2012, p.122).

Pode-se perceber que Pereira e Homem, mesmo sendo psicanalistas, apresentam análises movidas pela atenção à literariedade dos textos lidos, os detalhes da construção narrativa, as metáforas e imagens passíveis de interpretação da obra. Dessa forma, a teoria psicanalítica não se sobrepõe à compreensão do texto literário, mas possibilita um viés de leitura no qual o texto não serviria de pretexto para comprovação de teorias. Ambos parecem encontrar uma terceira margem de leitura, resultante do encontro entre a obra literária e os recursos da teoria psicanalítica, respeitando os limites impostos pelo texto ao instrumento crítico. Ao aproximar os dois exercícios interpretativos, percebe-se a riqueza que a psicanálise oferece ao leitor, já que os caminhos abertos pelas análises partem de um mesmo referencial, que permitiu nuances analíticos bastante diversos. Há constantes nas duas análises: a alienação de Macabéa de si mesma e especialmente em relação ao outro: o desamparo se configura nas relações de alteridade que não se estabelecem, como no caso de Joana. O outro é fonte de mal-estar que, no

caso de Rodrigo S.M., revela para si mesmo sua condição precária, ou seja, é esse outro que coloca diante dele, por meio da morte da personagem, sua condição de homem mortal.

José Fernando de Santana Barros (2015), em “O segredo de Macabéa”, objetiva, por meio do romance, “estabelecer um fictício diálogo entre a narrativa e algumas ideias psicanalíticas”, (2015, p. 139), analisando o foco narrativo de uma mulher que narra como sendo homem, além dos inúmeros títulos dados ao livro.

O autor nota que há cumplicidade entre narrador e Macabéa, ambos vivendo no presente, condensando passado e futuro. O narrador, segundo ele, grudou-se à personagem para poder construí-lo como “criação de uma pessoa inteira que na certa, está tão viva quanto ele próprio” (BARROS, 2015, p.140), constituindo o drama do narrador. Barros compara essa construção com o processo analítico: “é necessário que o analista se ofereça como objeto, que se grude nas representações ou na realidade do analisando para que possa delas aprender algum sentido expressivo e dar-lhes, na sequência, um significado” (2015, p. 140).

A linguagem carrega afetividade, segundo ele, e não seria demasiado lembrar que o sentido expressivo da palavra dita envolve um halo de vivência afetiva, emocional, “expressão simbólica não discursiva dos sentimentos e emoções do analisando, tudo isso sendo apreendido pela percepção expressiva do analista, sensível a uma personalidade em construção” (2015, p. 141), com as imagens para simbolizar a dor de dente constante do narrador e o toque plangente do violino. Para ele, há uma simbologia nisso e Clarice Lispector, em sua obra, expressaria “um conhecimento do valor simbólico das imagens e da sua produtividade de sentidos” (2015, p. 142), já que a dor de dente e o som podem criar uma atmosfera melancólica de sofrimento na obra; ou a história, embora doída, conta com o toque do violino para amenizar a dor, conclui o autor.

Barros se propõe a trabalhar com psicanálise e literatura, como foi visto, interpretando suas metáforas e imagens: quando é despedida, Macabéa se olha no espelho do banheiro onde já uma pia imunda, rachada, cheia de cabelos, o que o autor interpreta como a metáfora da vida da protagonista, já que esses elementos espelham, simbolicamente, os sentimentos de Macabéa a respeito de si mesma. Interpreta a protagonista como um ser que queria viver, mas que não sabia para quê; o narrador se afastaria das novidades por conta da rotina, tudo parecendo natural. Já Macabéa é quem quebraria sua rotina ao “passar a ser gente” (talvez) quando dança, tira uma folga, começa a namorar e é chamada de senhorinha. “É na cartomante que toma consciência de que sua vida é uma miséria” (BARROS, 2015, p. 143). Segundo Barros, esse sentimento de Macabéa de que “ela não era mais ela mesma [...], significava uma perda e um ganho” e pode

ser comparado à sessão analítica, pois o sujeito perde momentaneamente a identidade na qual acredita e passa a se ver diferente. O mundo também passa a ser visto de forma diferente. A identidade perdida volta a ser adquirida, mas de maneira ampliada: “a cartomante foi uma desconstrução de sua história, ela prova o gostinho da felicidade” (BARROS, 2015, p. 143). Barros, pode-se considerar, apresenta uma leitura muito colada ao trabalho da clínica, havendo apenas algumas reflexões interpretativas que valeriam a pena ser consideradas para ampliar a leitura do texto clariceano.

Daniela Mercedes Kahn (2005), em *A via crucis do outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*, desenvolveu um estudo centrado nas relações de identidade e alteridade que, segundo ela, aparecem como conceitos inseparáveis na obra clariceana,

(...), sendo que um se define em função do outro. Talvez isso decorra de um paradoxo (...): a busca do *outro* se dá a partir de uma posição narcisista que se caracteriza por uma dificuldade de discriminação entre *eu* e *outro*. (...) Em termos de representação literária, tal fenômeno se concretiza mediante adoção de linguagem suficientemente sofisticada e sutil, capaz de tematizar, de diversas formas e em diversos níveis, essa zona de identificação de limites borrados entre *eu* e *outro*. Concretiza-se também numa certa estética do fracasso, uma vez que o encontro com o outro é apresentado com base nas limitações do ponto de vista do mesmo. (KAHN, 2005, pp. 19-20).

Em sua análise, Kahn apresenta algumas facetas dessa relação de alteridade e identidade que se estabeleceria entre os personagens, ou entre o narrador com os personagens/o autor/ o leitor. No caso de *A hora da estrela*, Kahn aponta para uma relação de identidade/alteridade cultural ao analisar o narrador Rodrigo e a personagem Macabéa. O primeiro seria o representante do intelectual brasileiro no confronto entre cultura estrangeira e cultura nacional, enquanto Macabéa representaria um segundo nível: a cultura nacional se desdobrando em cultura de elite e cultura da pobreza. Rodrigo estaria numa situação de privilégio social, enquanto a segunda, em situação de escassez. A narrativa, entretanto, apresenta-se em tal desdobramento que ambos, na verdade, estão em situação análoga: Rodrigo, criador de Macabéa, é também uma criação e, assim como ela, é um marginalizado. Por fim, Kahn apresenta o que chamou de relação de identidade/alteridade de gênero que seria a oscilação entre convenções de gênero e liberdade formal. A leitura de Kahn apresenta também um viés sócio-histórico, conjugando algumas noções inspiradas pela psicanálise (sem que o ensaio se constitua nesta interface), aliada a uma visada social schwarziana¹⁵ que, de fato, lhe é mais cara.

¹⁵ Como explica Maria Carolina Marmerolli Tresoldi, o trabalho crítico schwarziano articula literatura e sociedade, estética e política, “procurando elaborar uma análise histórica do presente, tensionando com questões do nosso tempo os nexos de sentido entre processo social, vida intelectual e “condição periférica” seus ensaios para os estudos literários e para as ciências sociais, que se desdobram em importantes reflexões acerca da modernidade e

2. Contos clariceanos em diálogo com a psicanálise

“Um bom contista é um boxeador astuto”

(Julio Cortázar, in *Valise de cronópio*)

“A vida é um soco no estômago”

(Clarice Lispector, in *A hora da estrela*)

Julio Cortázar (2006), no clássico *Valise de cronópio*, ensina-nos que “um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão dessa vida travam uma batalha fraternal” (p. 150), e nada mais clariceano do que batalhas fraternais e infernais em um mundo onde “o que é vivo, por ser vivo, se contrai” (DM, p.156), especialmente no tocante à expressão dessa luta, pois “o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência” (CORTÁZAR, 2006, p.150).

Para Cortázar, o conto tem como uma de suas marcas definidoras a noção de “limite físico”, desenvolve-se, portanto, em poucas páginas. A definição fica mais evidente quando é ilustrada pela comparação entre o conto e romance: o conto corresponderia à fotografia; o romance, ao cinema. Assim, o cinema e o romance representariam de forma mais ampla a realidade, ao passo que a fotografia e o conto só corresponderiam a um fragmento dela, sendo econômico na narrativa por possuir um único conflito e limitando-se a um acontecimento que seja significativo. Na famosa analogia ao boxe, Cortázar explica que “o romance ganha sempre por pontos, enquanto o conto deve ganhar por *knock-out*. Na medida em que o romance acumula pouco a pouco seus efeitos no leitor, o bom conto é incisivo, mordente e sem trégua desde as primeiras frases” (CORTÁZAR, 2006, p.152). Assim, bastaria, segundo ele, analisar a primeira página de qualquer bom conto para perceber que ali não há “elementos gratuitos, meramente decorativos”.

Se o conto ganha por *knock-out*, os contos clariceanos podem vencer com um soco no estômago dos personagens e leitores, um soco epifânico, muitas vezes. Pode ser o soco que anuncia a falta, o desamparo, as ausências e precariedades humanas, como acontece à personagem de “Perdoando Deus”, cuja experiência de encontrar um rato morto na rua evidencia que o mundo é feito de sangue, entranhas, finitude, truculência. Gilda Plastino, em seu livro *O*

do capitalismo vistos de uma de suas periferias” (TRESOLDI, Maria Caroline Marmerolli. “Leituras em paralelo: A imaginação crítica de Roberto Schwarz e de Beatriz Sarlo”. *Revista Interseções*. Rio de Janeiro. v. 19 n. 2, dez. 2017, pp. 349-350)

discurso da falta em Clarice Lispector: “Laços de família”, lança luz sobre os contos “Devaneio e embriaguez de uma rapariga”, “Amor” e “Laços de família” defendendo que tais construções narrativas teriam como *leimotiv* as “instâncias psíquicas da falta e do desejo” (PLASTINO, 2008, p.12) reveladas nas atitudes e falas das personagens, bem como nas descrições e intervenções feitas pela narradora. Assim, a autora estabelece uma relação entre a escrita clariceana e o registro do Real lacaniano:

Em sua escrita a linguagem inventa o real, sabendo que o perde. Não podemos deixar de associar a essa postura linguística e ontológica de Clarice Lispector o conceito lacaniano do Real, aquele registro que escapa à simbolização e se situa à margem da linguagem, a coisa inominável (“das Ding”) a que se refere o psicanalista francês, com a qual a palavra não coincide, nunca objeto de definição, só de evocação (...). Humanos que somos, estamos inapelavelmente condenados à linguagem, à eterna procura do inefável, a uma aproximação, em cada fala, cada vez maior e cada vez mais impossível. (...) para Lacan, sublimar seria, assim, criar, produzir, reinventar a falta e a negatividade mesma do objeto, numa posição de desmentida que bem poderia ser assim expressa: “não, não perdi: evoco, significo, faço existir pelo artifício dos signos aquilo que está separado de mim”, (...) possibilita ao sujeito a entrada no universo dos signos e da criação, (...). Para Lacan criar é rodear a Coisa de significantes, de signos, como um vaso que rodeia, condição de não preenchimento. (PLASTINO, 2008, p.80)

A proposta deste capítulo, que também ficará em “falta” com várias outras narrativas curtas de Clarice, busca mostrar as análises de dois contos da autora “A mensagem” e “A legião estrangeira”, que apresentam interpretações de viés psicanalítico, tais como a proposta lacaniana de Plastino, as quais iremos acompanhar a fim de entender como e em que sentido o conhecimento da psicanálise se aproxima de tais contos que, pela definição de Cortázar, fazem com que o leitor saia “como de um ato de amor, esgotado e fora do mundo circundante, ao qual se volta pouco a pouco com um olhar de surpresa, de lento reconhecimento, muitas vezes de alívio e tantas outras de resignação” (2006, p. 231).

2.1 A verdade, o significante vazio e a angústia em “A mensagem”

“Eu sou enfim a própria coisa que vocês procuravam, disse a casa grande. E o mais engraçado é que não tenho segredo nenhum, disse também a casa grande”.
(Clarice Lispector, “A mensagem” in *A Legião estrangeira*)

“Porque alguma angústia faz parte: o que é vivo, por ser vivo, se contrai”.
(Clarice Lispector, “Angina pectoris da alma” in *A descoberta do mundo*)

Em sua coletânea de ensaios *Flores da escrivania*, de 1990, Leyla Perrone-Moisés propõe uma leitura do conto “A mensagem” publicado, em 1964, no livro *A Legião Estrangeira*.

As reflexões psicanalíticas trazidas pela ensaísta nos inspiram a aprofundar certos aspectos apontados por ela e perceber o modo pelo qual se aproxima do objeto de análise com o olhar da psicanálise. Interessa-nos observar, inclusive, suas negativas de percorrer certos caminhos interpretativos do texto clariceano.

No capítulo “*A fantástica verdade de Clarice Lispector*”, Perrone-Moisés (2006, p. 159), de início, lembra o quanto a temática da “velha casa abandonada” é trivial, pois se trata de um recurso literário dos mais usados desde as histórias infantis, como “Joãozinho e Maria”. O enredo do conto clariceano é simples: uma adolescente de 17 anos e um rapazola de 16 encontram-se maravilhados pela coincidência de ambos sentirem angústia. A partir de então os dois não mais conseguem evitar a necessidade que sentem um do outro até chegarem ao limite da hostilidade e serem capazes de dizer adeus. O momento da despedida ocorre quando, estando eles com a procura nos olhos, colocam-se diante de uma velha casa com uma placa de “Alugase”.

Um dos efeitos de uma casa vazia, segundo a ensaísta, seria o de nos fazer pensar no desaparecimento dos habitantes desse lugar agora despovoado e, conseqüentemente, levar-nos a refletir sobre nossa própria finitude: um lembrete do quão passageira a vida é. Por conta disso, a casa em ruínas aparece sempre “mal-assombrada” porque nos assombra com sua (nossa) deterioração, decadência e morte. Daí Perrone-Moisés partir para a discussão da casa mal-assombrada como *topos* literário, aproximando a casa clariceana de outras duas histórias cujas casas são mal-assombradas: “A estranha casa na bruma”, de Lovecraft – “uma típica história de terror”, segundo ela; e “A queda da casa Uscher”, de Edgar Allan Poe, sugerindo que esta estabelecería uma relação de intertextualidade com o da brasileira, dadas as semelhanças na construção narrativa de ambos, especialmente porque Clarice fora tradutora da obra de Poe e, portanto, conhecia intimamente a produção do escritor americano.

Embora Perrone-Moisés conclua que “o sobrenatural está definitivamente excluído” do conto clariceano, ao contrário do que acontece com os textos de Poe e Lovecraft, a estudiosa mostra como a narrativa, inicialmente, cria dúvidas no leitor que se encontra diante de uma casa que ora é vista como um lugar trivial, ora como anormal. O narrador busca amenizar essa vacilação do leitor ao apresentar “explicações pacificadoras” e, ao mesmo tempo, torna “a casa inquietante pelo recurso à personificação” (PERRONE, 2006, pp. 162-163), mantendo, portanto, até certa altura da história, a ambiguidade. O ‘fantástico’ nesse conto, segundo ela, também é criado a partir dos “processos retóricos” da descrição e da narração já explicados por Todorov, a saber: que o sobrenatural instaura-se quando o discurso figurado presente no texto

é lido “ao pé da letra”. A casa clariceana não desmorona como a de Poe, pelo contrário, enquanto esta é fantasticamente mergulhada no pântano, aquela resiste de pé diante dos adolescentes. O leitor de “A mensagem”, em dado momento, superou a confusão e sabe que não se trata de uma casa mal-assombrada. Dessa forma, de acordo com Perrone-Moisés, passa-se a ler o conto na chave da alegoria que, como tal, pode apresentar um “sentido decifrável” a ser explorado com enfoque diverso.

A autora elenca, então, algumas possibilidades de interpretação entreabertas pelo texto clariceano. A primeira delas seria uma leitura psicanalítica segundo a qual a casa seria “um desencadeador da volta do recalado” e, portanto, o sentimento experienciado diante da velha construção seria a angústia de castração. A casa funcionaria como “um caso típico de *Unheimliche*; ‘o que deveria ter ficado escondido, secreto, mas se manifesta’; ‘a volta de um afeto transformado em angústia pelo recalque’” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p.167), posição endossada pelo fato do narrador do conto afirmar que o encontro com a casa era uma revelação “da parte secreta deles mesmos”. Nesse sentido, a ensaísta explora a noção do efeito da casa sobre os jovens e a representação que a velha mansão teria para eles, ou seja, tratar-se-ia do encontro com “eles mesmos” e com tudo aquilo que reprimiam (pelo recalque), seja de cunho sexual, moral, ideológico, existencial, pois não é explicitado exatamente o que teria sido revelado aos dois adolescentes. A segunda leitura possível seria de cunho sociológico: a casa representaria o mundo burguês com seus valores ultrapassados e contra o qual os jovens lutam sem chance de sucesso. Ainda seria possível uma interpretação psicossocial, de acordo com a qual, a casa efetuaria a separação dos sexos e seus respectivos papéis sociais, incluindo uma leitura feminista segundo a qual, de acordo com a estudiosa, o texto oferece “todos os argumentos”.

Outros vieses, não mencionados, poderiam se somar a esses trazidos por Perrone-Moisés, como a proposta do artigo “Mensagem: a casa fantástica de Clarice”, de Aline Brustello de Pereira, que versa sobre o texto clariceano em uma correlação simbólica com o mito do Andrógino, de Platão, e a incompletude humana, simbolizados pelo espaço da casa descrita em “A mensagem”. Pereira (2010) também aponta para as inúmeras abordagens viáveis na leitura do conto, em consonância com a visão de Perrone-Moisés, tais como a interpretação de cunho social, psicanalítico, de hesitação fantástica, espacial, temporal, propondo, no entanto, a análise mitológica na qual a angústia presente na narrativa poderia ser lida como uma metáfora da incompletude do ser. Segundo lembra a autora, na mitologia ocidental antiga, os seres humanos eram, originariamente, duplos e de três espécies: machos, fêmeas e andróginos. Posteriormente,

foram separados por Zeus, que os corta ao meio, causando a eterna busca empregada por cada metade para alcançar a plenitude novamente. De acordo com a leitura da articulista, os protagonistas do conto estariam assim, “procurando por sua metade angustiada, acabam se encontrando por ter o mesmo sentimento de angústia, mas a plenitude era apenas uma esperança, pois a união implica o aniquilamento de ambos” (PEREIRA, 2010, p. 58).

A insatisfação dos protagonistas estaria evidenciada na narrativa exatamente pela constante busca dos jovens: o velho casarão surge quando os dois adolescentes estão procurando algo que nem eles mesmos podiam nomear, ou seja, insatisfeitos porque incompletos. A casa seria, segundo ela, a simbolização da “união de ambos no passado, trazendo seu espaço interno cheio de ressignificações. A fusão do casal com o encontro da casa pode demonstrar a “mensagem” que o conto pretende retratar” (Ibidem, p.59).

Assim como Perrone-Moisés aponta para leituras alegóricas do conto, Pereira lembra que os mitos são, por excelência, alegorias que trazem “uma realidade inerente à psique humana”, e propõe uma leitura bachelardiana do espaço, de acordo com a qual a casa seria o arquétipo do útero materno – nossa primeira morada – e representaria o desejo humano de retornar à intimidade do corpo da mãe. Nota-se que embora o texto de Pereira proponha uma leitura mitológica, o saber psicanalítico – ou ao menos um diálogo como ele – aparece na simbologia da casa como útero materno, lugar de plenitude que se perde no momento do nascimento, jogando o bebê em situação de desamparo e desalento. Lembremos que Freud, em *Inibições, sintomas e ansiedade* (1926 [1925] 2006), retoma criticamente a posição de Otto Rank, de acordo com a qual o nascimento seria a primeira experiência de angústia do indivíduo, relacionando-a, inclusive, com a castração que se daria no momento da separação entre o corpo da criança e o da mãe. A criança, então, sentiria a perda de uma parte de si (ainda que não haja, nesse momento, representação psíquica dessa experiência), bem como a mãe acabaria por vivenciar sentimento análogo ao se separar corporalmente do bebê.

Acrescenta-se a isso a afirmação da articulista considerar a casa como sendo “um universo psicológico, um refúgio”, levando os jovens para seus próprios sonhos, delírios e, especialmente, à angústia – interpretação semelhante à de Perrone-Moisés, ao ler o encontro com a casa como sendo a experiência de contato com eles mesmos e com aquilo que estava sendo recalcado. Pensar a casa como uma representação do universo psicológico também encontra fundamento em seus detalhes: o espaço da escadaria, imagem presente no conto, é lido a partir de Bachelard (2001, p.86 *apud* PEREIRA, 2010, p.61):

a mistura entre o devaneio e a lembrança: E as escadas são lembranças imperecíveis.
[...] Às vezes alguns degraus bastam para *escavar* (grifo nosso) oniricamente uma

casa, para dar um ar de gravidade a um quarto para convidar o inconsciente a sonhos de profundidade.

Para Pereira, a casa também poderia ser interpretada como o passado das personagens, mostrando-lhes que cada uma não poderia ser o complemento um do outro, porque, a completude seria uma quimera. A própria casa, nesse sentido, representaria a angústia dessa impossibilidade de completude vivida pelos personagens. A articulista sugere, ainda, que a casa poderia ser uma metáfora do amor: “O Amor não seria como a casa criada por Clarice, monstruosa, sólida e frágil ao mesmo tempo, existindo de forma fantástica por um breve período de tempo? O que fazer? ” (PEREIRA, 2010, p.63). Pereira conclui que a mensagem trazida alegoricamente pela casa contém algo de inalcançável “mesmo com toda uma vida de procura e expressão, pois a mensagem estava esfarelada na poeira que o vento arrastava para as grades do esgoto” (Ibidem, p. 63). Sendo assim, a mensagem não se revela, portas se abrem nessa casa de interpretações, mas nenhuma se fecha.

Em 2013, Midiane Mércia Viana Oliveira e Sandra Maria Pereira Sacramento publicaram o artigo “A descoberta da diferença em ‘A mensagem’, de Clarice Lispector”, em que propuseram uma análise do conto clariceano com escopo no desvelamento da diferença entre os sexos durante adolescência. Com ênfase nos estudos de gênero, as autoras buscam elucidar como a delimitação de papéis sexuais constrói-se pelo meio social e pela via discursiva, negando, portanto, a naturalização das características ditas femininas e masculinas. Afirmam a existência desses papéis como anteriores ao nascimento de cada ser que precisa se adaptar ao já constituído, considerando ser esse o contexto dos jovens personagens do conto de Clarice Lispector. A base bibliográfica do estudo privilegiou os escritos de Simone de Beauvoir, Elisabeth Badinter, Pierre Bourdieu e Judith Butler, nomes representativos da discussão sobre os gêneros e sua constituição, sendo, assim, uma análise de viés psicossocial, já que o conto “traz todos os argumentos” para isso, como bem afirmou Perrone-Moisés. Para as articulistas, embora Clarice não “levante uma bandeira” feminista, sua literatura revelaria elementos de uma época e personagens que ocupam papéis pré-existentes na sociedade, demarcados e reproduzidos socialmente. O conto em questão apresentaria a oposição conflitiva entre feminino e masculino, revelando a mensagem: “a verdade que desvela a diferença que até então estava escondida. Demonstrando a força dos papéis sexuais estabelecidos que não permitem que homens e mulheres compartilhem o mundo igualmente” (OLIVEIRA; SACRAMENTO, 2013, p. 130).

De acordo com as autoras, a angústia, sentimento comum entre os dois personagens do conto, aparece como sentimento elevado, uma prerrogativa do sexo masculino na visão do jovem adolescente que não consegue atribuí-la a uma mulher. Daí a dificuldade de completude (mesma temática abordada por Pereira, porém com outro enfoque), já que o personagem masculino estaria mais preocupado em controlar as emoções para se adequar ao ideal de virilidade, de acordo com o qual a fragilidade e a emotividade deveriam ser escondidas por serem comportamentos femininos. Para as articulistas, o jovem adolescente do conto estaria na fase de iniciação para se tornar um homem e, para tanto, rejeitaria qualquer ligação emocional com uma mulher: a moça do conto também sentia angústia, mas isso só era aceito porque o rapaz a tratava como um “camarada”, mascarando, assim, sua condição real de ser uma garota. A casa, para elas, representa o rompimento entre os personagens exatamente por ser um momento epifânico de angústia personificada, culminando na conscientização de ambos “da distinção entre os gêneros, com a assunção dos papéis previamente estabelecidos para ambos. Tinham sido finalmente capturados, havia chegado o momento de que tanto haviam fugido e que vivia à espreita” (OLIVEIRA; SACRAMENTO, 2013, p.134).

A casa representaria, ainda, “um monumento anterior aos jovens” que traria consigo memória, valores e tradições de uma época, incluindo a diferenciação sexual já pré-estabelecida, sendo a casa o marco do desvelamento dessa distinção. O rapaz tenta se agarrar a uma solidez artificial em oposição à fragilidade da moça, buscando mostrar sua superioridade de homem frente à condição de humilhada da jovem, cujo corpo de mulher se encontraria a serviço do prazer do homem e da futura maternidade. As autoras concluem que a possibilidade de completude de ambos não se realiza em função dessas imposições de papéis sociais a serem seguidos. O encontro com a casa marcaria o fim da adolescência dos personagens e o início de um futuro a ser vivido em um mundo de valores e condutas já estabelecidos, ao qual deveriam se adaptar: “a constante ameaça da diferença e do estranhamento, do que é permitido ou não para um homem ou uma mulher, impossibilitou que acontecesse uma relação duradoura entre os jovens” (Ibidem, p. 138).

Tanto a leitura mitológica quanto a de escopo feminista se atêm à relação estabelecida entre os dois jovens protagonistas, em momento de transição e descoberta, como também salienta Nádia Battela Gotlib (1995, p.350), ao considerar o conto “A mensagem” uma história onde se lê a relação de amor entre dois adolescentes, construída por meio da comunicação, pela palavra experimentada em sua potencialidade enquanto “motor pulsional de desejos, fantasias, emoções, sensações e reflexões”. Aqui atentamos para o vocabulário usado por Gotlib, um tanto

caro à psicanálise: *pulsional, desejo, fantasia, emoções*. A especialista acrescenta, na mesma linha de leitura seguida por Oliveira e Sacramento, que em paralelo ao processo comunicativo dos jovens, “nasce a diferença de gênero, entre homem e mulher” no momento em que a moça passa a não sentir prazer em ser tratada “como homem” pelo rapaz, este, por sua vez, ficava à espreita e cuidava para não deixar vir à tona o fato de ela ser mulher, mantendo o segredo de ambos estarem na mesma “desgraça irremediável”. O final do conto também é lido por Gotlib pelo viés da diferenciação dos gêneros, instante em que o menino se torna homem, e a jovem adolescente, mulher:

Ele, homem, com o cigarro, a solidez, a certeza, a força, a inconsequência, nasce homem pela experiência da fome, do medo, da dor, do erro, do vazio, da ignorância, da inquietação, tentando se convencer de que isso não é nada, “apenas um instante de fraqueza e vacilação”. Ela com enfeites, surge intrusa, mãe, submissa, ferida, e nasce mulher, fugindo e desaparecendo (GOTLIB, 1995, p. 35)

Voltemos ao artigo de Leyla Perrone-Moisés. Após enunciar diversas perspectivas de interpretação, a ensaísta questiona se seriam elas cabíveis:

Mas deverá o leitor entrar por essas portas escancaradas, esquecendo a ironia com que o narrador insinua e anula esses deciframentos? A leitura psicanalítica é ao mesmo tempo sugerida e ironizada: ‘não, os dois não eram propriamente neuróticos e – apesar do que eles pensavam um do outro vingativamente nos momentos de mal contida hostilidade – parece que a psicanálise não os resolveria totalmente. Ou talvez resolvesse’ [LE, p.37]. Por outro lado, a leitura sociológica se pareceria comicamente com as interpretações dadas pelas próprias personagens a seus problemas, e que o confronto com a casa pulveriza: ‘Dessa vez, emudecidos como estavam, nem lhes ocorreria acusar a sociedade’ [LE, p.40]. E, sobretudo, o conto não se resolve com a volta ao real, onde as coisas se explicam psicológica ou socialmente. A angústia renasce nas personagens sob uma forma mais grave, definitiva, insolúvel, deixando, no leitor, um grande mal-estar. Vemos então, que o conto jogara com os *topoi* do fantástico, tornara-se simplesmente estranho ao efetuar a volta à normalidade, tomando ares de alegoria psicológica e social; mas que ele acaba por desmentir todas essas leituras, pelo menos como deciframentos definitivos da mensagem. (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 168)

O posicionamento da ensaísta aponta para impossibilidade de se fechar o conto em um único aspecto de leitura, por considerar o forte caráter irônico dessa narrativa clariceana. Aqui é preciso mencionar que a proposta de Perrone-Moisés vale para outras interpretações literárias: qual texto deve ser lido e fechado em apenas um aspecto com o intento de resolvê-lo? A mensagem clariceana também parece ser essa: abrem-se inúmeros caminhos de leitura, mas nenhum resolve a obra, e nem o deciframento definitivo deve ser o objetivo do leitor-hermeneuta. A pluralidade de compreensões amplia o que aparentemente se apresenta como um simples conto. Nem Psicanálise, nem Mitologia, nem Sociologia resolveriam os personagens, porque a literatura não se presta a isso: não há resoluções, mas problematizações.

Embora as leituras elencadas por ela sejam possíveis e passíveis de uma construção coerente com os elementos textuais, é também verdade que o conto “A mensagem” apresenta pistas para interpretações e depois as desconstrói, sendo essa a sua característica constitutiva mais marcante: cambiante em suas diferentes perspectivas interpretativas, permanece um enigma lançado aos olhos do leitor. Mas antes de discutir essa negativa apresentada por Perrone-Moisés, é preciso se ater ao que ela propõe: considera esse conto “mais perverso do que um conto fantástico”, pois, segundo ela, quando fechamos um livro de literatura fantástica é como se nos libertássemos de toda estranheza causada por ele e, portanto, a falta de explicação lógica é admitida com tranquilidade. A perversidade desse texto clariceano estaria no fato de ele não causar essa pacificação interna quando se termina a leitura, ele não “liberta o leitor no seu final, pois a história não é extraordinária, mas sim aterradoramente comum. E o comum não pode ser superado, porque ele não comporta *uma* verdade, mas *é* a verdade” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 168). Para a ensaísta, a mensagem que a casa traz para os personagens – e consequentemente ao leitor – não tem sentido e é recebida mesmo assim. Não é uma mensagem que causa medo, como um conto fantástico qualquer, mas o texto angustia, e essa é a maior perversão: enquanto o medo é considerado uma sensação que pode nos tomar e depois cessar, a angústia, por outro lado, é de duração indefinida e faz parte da vida real, segundo a ensaísta. E é exatamente a experiência da angústia que é vivida pelos personagens do conto e pelos leitores.

Se lido como alegoria, continua a autora, a mensagem seria a própria angústia, como o conto sinaliza em algumas passagens apontadas por Perrone-Moisés: “Talvez [...] esperassem algo que simbolizasse a plenitude da angústia” (LE, p. 35), ou na passagem “A casa era angústia e calma” (LE, p. 36). Mas, se “nosso deciframento se limita a descobrir que a casa representa a angústia, não estamos mais adiantados no fim do conto do que no começo, já que, nas primeiras linhas do texto, a solução do ‘enigma’ estava dada” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 169). Afinal, no primeiro parágrafo do conto temos a informação de que a moça sentia angústia e, a partir daí, desenrola-se a narrativa. Para Perrone-Moisés, a problemática mais importante trazida por esse conto é “a questão da verdade e de sua relação com a linguagem. Todos os problemas de psicologia individual e de sociedade, vividos pelos personagens, dependem dessa relação” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p.172-173). Assim sendo, é a partir da palavra ‘angústia’ que se estabelece a relação entre os dois personagens, sendo esta desenvolvida pelo discurso, pelo diálogo.

As conversas entre os jovens, no entanto, revelariam “uma defasagem entre as palavras e as coisas”, já que a própria palavra “angústia” ia secando, como lembra Perrone-Moisés, evidenciando a limitação da linguagem falada, que sempre “mentia”. Por conta disso, os protagonistas sentem aversão pelas palavras mentirosas usadas pelos adultos, embora percebam “que era por elas que poderia uma língua existir”. A ensaísta observa que os jovens desejavam “ser autênticos” em relação aos adultos e, para isso, acreditavam ser possível encontrar uma “linguagem pura”: a escrita – queriam ser escritores para usarem uma linguagem menos mentirosa. A grande coincidência buscada por eles é a da palavra, onde houvesse “a perfeita coincidência entre a linguagem e a realidade”, mas encontram a casa, e esta “torna-se a coincidência absoluta, uma continuação da coincidência da angústia que os unia, a casa é a ‘própria coisa’, a angústia personificada” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p.174). A casa seria, portanto, “a linguagem do silêncio”, pois ela se apresenta muda e ao mesmo tempo se comunica, consegue passar “a mensagem” sendo a representação e personificação da própria coisa, sendo a angústia encarnada, representando, nas palavras da ensaísta, “o projeto estético de Clarice Lispector” de conseguir escrever um livro sem o uso de palavras.

Para Perrone-Moisés (2006, p.175), a verdade encontrada no conto não é “conquista”, mas o que ela chamou de “súbito acaso”, pois a verdade seria “uma emergência”, elucidada nos termos da psicanálise lacaniana, segundo a qual

verdade e saber não são complementares, não fazem um todo [...]. O todo é o *index* do conhecimento. A bem dizer, é apenas com o erro (falta) de ser que nos preocupamos, na verdade como tal. O saber que não é falso cai fora. Só há um, onde ela se revela como surpresa (LACAN *apud* PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 175).

A ensaísta retoma Lacan para elucidar a noção de *verdade* como sendo aquilo passível de ser experimentado, porém não definível, pois como o psicanalista afirma “não temos nenhuma noção do que é a verdade, e é nisso que o inconsciente consiste” (LACAN, *apud* PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 175). A verdade seria, ainda, a “materialização intransitiva do significante ao significado”, ela é o inconsciente, o próprio real, não podendo ser “dita *toda* na linguagem, pois o inconsciente não fornece nenhum código utilizável com vistas a um saber, mas ele é ‘depósito, aluvião da linguagem’” (Idem, *ibidem*). Essa verdade, continua Perrone-Moisés, é sempre incompleta mesmo porque ninguém a “suportaria toda” e dela só temos “um bocado”.

Essa concepção de verdade, desenvolvida por Lacan, aproxima-se da condição dos personagens clariceanos, segundo a ensaísta, pois eles encaram essa verdade ao olhar para a velha mansão. Deparam-se com a castração e a morte mas não conseguem colocar o vivido em

palavra. Não haveria, portanto, um “significado último” da mensagem porque tal significado é a própria falta presentificada na casa, onde não há a verbalização de nada, ou “o *conhecimento* da verdade”. Há, segundo Perrone-Moisés, “um saber, isso sim, aos montes, até não saber o que dele fazer, de encher os armários’ – e as casas” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 175). Para Lacan, como apontado pela ensaísta, só há a verdade negativa da falta e, sendo assim, não haveria relação de amor possível para os dois jovens, nenhuma completude; apenas a “verdade da castração” sendo vivenciada na carne mas não com a palavra.

No conto, conclui a ensaísta, os protagonistas vislumbraram essa “verdade sem piedade”, mas ao invés de se salvarem ao serem conduzidos “por alguma coisa mais poderosa do que a casa? ”, ou pela poesia e o amor, eles se perdem no caminho dessa verdade da falta e, por não se amarem (ou por não aceitarem a possibilidade de), ambos impossibilitaram a união da “desgraça de dois em um só”. Para Perrone-Moisés, “ao falar da coincidência da poesia salvadora, Clarice a faz, a pratica e demonstra. Clarice operava emergências de real na linguagem, urgências de verdade” (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 176).

Leyla Perrone-Moisés, como vimos, indaga se não seria improdutivo cair na obviedade de uma leitura alegórica do conto clariceano “A mensagem”, defendendo ser o narrador um tanto irônico e desconstrutor de sua própria narrativa. Há se de concordar com a ensaísta quanto à sobriedade desse narrador, que dispõe de inúmeros índices interpretativos para questioná-los em seguida, mencionando a psicanálise no conto, mas ao mesmo tempo hesitando se ela “resolveria” ou não a compreensão desse universo complexo dos dois jovens – “talvez resolvesse”, assinala o narrador. Também não se pode negar a “verdade” vivida, porém não definível, evidenciada no encontro dos jovens com a velha casa, apontada pela estudiosa em sua leitura lacaniana

O que podemos problematizar aqui não é a interpretação da ensaísta ao perceber o movimento do conto que faz da linguagem a personagem principal, com a *verdade* impronunciável ultrapassando a palavra e sendo vivenciada pelos jovens. Nossa proposta é desconfiar dessa desconfiança de Perrone-Moisés e considerar também os caminhos interpretativos um tanto óbvios que ela nega ou pelos quais passa rapidamente, que podem ser complementares uns dos outros, sem o intento de “resolver” o conto, mas iluminar alguns aspectos dessa mensagem indecifrável.

Nessa esteia, lembremos o trabalho de Adélia Bezerra de Menezes, que questiona na contramão de Perrone-Moisés, em seu livro *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*, no qual dedica um de seus capítulos ao romance *Angústia*, de Graciliano Ramos:

Garimpar ouro na mina? Buscar elementos de reflexão sobre o *topos* da angústia num romance que descaradamente se intitula *Angústia* não seria correr o risco da facilitação, do superficialismo e do nominalismo (talvez o que o Autor chame de Angústia não seja o mesmo que a Psicanálise denomina como tal). Talvez. Mas com Poe e com a “Carta roubada” aprendemos que às vezes é no porta-cartas mesmo que se pode encontrar a missiva comprometedora, tão ciosamente escondida (MENEZES, 2004, p. 163).

Para Menezes, entrar por vias mais “descaradas” talvez possa até parecer mais fácil e simplista, porém, sua alusão à “Carta Roubada” de Edgar Allan Poe – que aliás recebeu uma leitura de Jacques Lacan com a qual nos alinharemos mais adiante – mostra o quão importante é observar os detalhes colocados diante dos nossos olhos, estratégia usada por Dupin, do conto de Poe, para reaver a carta roubada que outrora fora procurada tão meticulosamente pelo delegado – malsucedido em sua empreitada. A proposta de Menezes, ao ler o romance de Graciliano Ramos, foi a de interpretar a personagem principal de *Angústia* pelo viés psicanalítico, aproximando as características da síndrome de neurose de angústia, postulada por Freud – especialmente em seus textos “Inibição, sintoma e angústia” (1925) e “O caso do pequeno Hans” (1909) –, do protagonista Luís da Silva. A estudiosa deixa claro que não pretende um diagnóstico clínico da personagem, “mas uma discussão de ideias freudianas tão surpreendentemente bem encarnadas no protagonista do romance” (MENEZES, 2004, p. 163), defende, portanto, que a construção de Luís da Silva fornece subsídios para relacioná-lo à primeira teoria freudiana sobre a angústia, segundo a qual esta estaria associada diretamente à libido represada, ao desejo reprimido. Embora negue a pretensão de “diagnóstico”, a análise da estudiosa tende a aproximar personagens aos sintomas teorizados pela Psicanálise. Seja como for, há consciência da estudiosa de que se trata de uma personagem de ficção construída com características análogas às descritas em casos clínicos.

A autora lembra sobre os perigos de trabalharmos com a interface literatura e psicanálise, pois privilegiaríamos enfoques que poderiam mutilar a obra de arte, caso a leitura se fechasse exclusivamente no aspecto psicanalítico a ser analisado. Risco, inclusive, colocado para todo e qualquer saber com o qual possamos nos alicerçar para uma exegese literária. Acrescenta, ainda, que todo romance (acrescentaríamos o conto), com ou sem “intenções no campo social”, pode ser considerado um produto social, pois nele “estão homologamente transpostas” o que ela chamou de “linhas de força que estruturam a sociedade do seu tempo”. Sendo assim, a abordagem psicanalítica do romance *Angústia*, aproximando angústia e

sexualidade, considera que a angústia nessa narrativa se manifesta também em consequência da situação social do protagonista Luís da Silva, sujeito sem perspectiva de um futuro melhor diante de sua situação econômica precária, como aponta a ensaísta.

Analisar aspectos da angústia não se resumiria a um viés social ou psicanalítico e, ainda que o fosse, Menezes teria muitas linhas de entrada para a leitura do tema, não se esquecendo de que o arcabouço teórico, como base interpretativa de uma obra, acaba sendo uma demanda da própria obra. Embora a escolha tenha sido a perspectiva freudiana, Menezes não deixou de salientar que a angústia também é um tema concernente à Filosofia, um problema existencial de nossa condição humana. Segundo ela, do ponto de vista filosófico, a angústia é inextirpável, irremissível e irreduzível, provocada pela consciência da finitude, “a angústia é o quinhão do ser humano”, não tem remédio. Aludindo ao conceito de angústia kierkegaardiano, considera que a angústia também é consequência de nossa nadificação: “Que efeito produz, porém, este nada? Este nada dá nascimento à angústia. Aí está o mistério profundo da vida: é, ao mesmo tempo, angústia” (KIERKEGAARD, *O conceito de Angústia*. São Paulo, Ed. Hemus, 1968, *apud* MENEZES, 2004, p. 165).

Para a autora, embora filosofia e psicanálise sejam campos de abordagem muito diferentes, poderíamos aproximá-los: “a castração não corresponderia, em termos filosóficos, àquilo que a Filosofia chama de ‘finitude’? A castração está ligada à incorrigível incompletude do ser humano, à dolorosa aceitação da falta, da falha, da carência. A nostalgia da vida plena não nascida” (MENEZES, 2004, p. 165), completude buscada no conto clariceano. Salienta, ademais, que a angústia existencial aparece com diferentes enfoques ao longo da história: na antiguidade, a angústia era relativa ao destino e à morte; na Idade Média, referente à culpabilidade e consequente condenação ao inferno; na modernidade, a angústia teria origem na condição do homem diante do vazio de sua existência.

Ampliando significações

Feitas essas considerações, vamos nos ater ao texto clariceano a fim de ressaltar dois aspectos do conto, propomos ampliar as análises apontadas até aqui, pelo contrário, especialmente a leitura de Perrone-Moisés. Propomo-nos a identificar o vocabulário, comparações e expressões de cunho sexual presentes no conto por meio dos quais podemos ler indícios da angústia, enquanto libido reprimida, explicada por Freud e mencionada por Adélia Bezerra de Menezes em sua análise do romance de Graciliano Ramos, no qual, lembremos, considera o protagonista Luís da Silva a manifestação da angústia relacionada à sexualidade,

“um caso modelar, exposto em toda a sua complexidade, de repressão libidinal como fator etiológico da angústia” (MENEZES, 2004, p. 174). Em um segundo momento, leremos a casa clariceana em consonância com a análise lacaniana do conto “A carta roubada” de Poe, quando aproximaremos o significante-carta do significante-casa. Voltemos ao percurso do conto clariceano.

O título sugestivo, “A mensagem”, leva-nos avidamente por uma narrativa que promete dar um recado, colocando-nos, portanto, em situação de espera, mesma espera de um porvir experienciada pelos jovens da história clariceana. Embora Perrone-Moisés defenda ser o leitor ainda isento de simpatia pelos personagens no início do conto, a “coincidência” anunciada de que os dois adolescentes sentiam angústia também se estende à “coincidência” do leitor sentir angústia ao seguir um texto cujo tom é angustiante, já que o leitor é enveredado por procedimentos do conto fantástico, como apontou Perrone-Moisés.

Enquanto estratégia de construção do texto, a voz narrativa não poupa expectativas: além do título promissor, a menção à angústia, marcada pelo emocionado “aceleramento do coração”, prepara-nos para o estado angustiante da procura dos dois adolescentes. A procura deles é a nossa procura. O rapaz cora diante da “coincidência” da moça também sentir angústia, enquanto, coincidentemente, o leitor pode corar envergonhado ao constatar que tal sentimento não se ausenta na idade adulta: é preciso se fazer de “sonso essencial” – para usar uma expressão clariceana – de que apenas jovens despreparados para vida são angustiadados. Talvez por isso Perrone-Moisés aponte para o distanciamento do leitor em relação a esses personagens pueris demais para olhares pretensamente maduros de possíveis leitores que se consideram de “alma já formada”¹⁶.

A ironia apontada por Perrone-Moisés não se resume a um ou outro trecho do conto. Desde o início, o narrador apresenta as reflexões pueris do adolescente quando, por exemplo, este se refere a uma “idade infantil superada”, quando, na verdade, estamos a ler os pensamentos de um garoto de apenas 16 anos que supõe ter mais maturidade do que realmente poderia. Isso coloca para o leitor a obviedade de nos sentirmos mais racionais, objetivos e esclarecidos do que realmente somos, mas o narrador clariceano nos lembra de nossas profundas fragilidades e tentativas de mascará-las. Mesmo anúncio feito por Freud, em textos como *O Mal-estar na civilização* e *Futuro de uma ilusão*: somos adultos, mas infantilizados. Assim como o rapaz

¹⁶ A expressão “alma já formada” encontra-se na dedicatória do livro *A paixão segundo G.H.*, intitulada “A possíveis leitores”, na qual a narradora afirma: “Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar” (GH, p. 9).

engole “emocionadamente a alegria involuntária” da espantosa coincidência de encontrar uma moça que também sentia angústia, o leitor está em situação de constrangimento diante da sensação de coincidência com o rapaz, criando-se um “desdém” em cadeia: desdenhamos do jovem que, por sua vez, desdenha da colega, “se viu falando com ela na sua própria angústia, e logo com uma moça! ”. Se para ele não era possível identificar-se com a jovem colega, não seria viável para o leitor identificar-se com um rapazola de 16 anos dotado de um discurso infantil. O leitor pode também esconder o maravilhamento por ver na narrativa um pouco de sua angústia adolescente recriada pela escrita clariceana. Sem dúvida estamos diante de um texto irônico, que pretende distanciar o leitor dos personagens pueris e, ao mesmo tempo, levá-lo para uma narrativa de espera e angústia ao lado deles.

Como já foi assinalado, o rapaz tratava a garota como “um camarada”, simplesmente porque havia o sentimento de angústia compartilhada entre ambos e, sendo ele incapaz de tratá-la como uma mulher – sobre quem nada sabia, afinal, ele “de coração de mulher só recebera o beijo da mãe” (LE, p. 30) – percebemos sua imaturidade para lidar com o diferente de si mesmo. Assim, a relação de alteridade é negada aqui: só é possível viver com o igual, pois o estranho de si mesmo pode potencializar a angústia e trazer desequilíbrio. Portanto, a tentativa de abafar a diferenciação e o desejo sexual vêm à tona: quanto mais se tenta mascarar a sexualidade, mais a angústia cresce, até ser potencializada ao máximo no encontro com a velha casa, porque a palavra angústia havia sido superada, mas a sensação vivida não.

A repressão inicial das emoções aparece em expressões dos parágrafos iniciais do conto, como “engolida emocionadamente a alegria involuntária”, “escondendo com secura o maravilhamento”, “mal podia esconder a urgência”, “jamais certas palavras eram pronunciadas”, “nem tudo ele teria coragem de dizer”, “se ambos não tomassem cuidado”, “o fato dela ser mulher poderia de súbito vir à tona”, “eles tomavam cuidado” – só para elencar algumas construções reveladoras da tensão vivida por esses dois jovens que precisam estar em alerta quanto à diferença de ambos. Nenhum deles está definitivamente bem resolvido em sua sexualidade, posição social ou existencial; ambos são “híbridos – ainda sem terem escolhido um modo pessoal de andar, e sem terem ainda uma caligrafia definitiva” (LE, p. 31). Esse “hibridismo”, anunciado pelo narrador, não seria também uma tentativa de camuflar as diferenças sexuais? O hibridismo traz em si uma atmosfera de indefinição, do não saber de si ou do outro. Aparece como uma mistura pouco definível, semelhante à própria busca dos jovens. Tal hibridismo é assinalado na narrativa na troca de papéis, “inclusive às vezes permutavam as qualidades: ela se tornava como um homem, e ele com uma doçura quase

ignóbil de mulher” (LE, p.36), mas alimentando a busca comum por originalidade e se considerando únicos, com “tristeza, orgulho e audácia”, porque juntos poderiam se sentir diferentes do resto do mundo, superiores e autênticos em relação aos outros, guardando “o mútuo segredo” de ambos serem jovens angustiados vivendo a “mesma desgraça irremediável”.

A tentativa de conter as diferenças vai crescendo à medida que a força da distinção sexual de ambos se coloca, criando uma tensão: a moça começa a se incomodar com o fato de ser a “única mulher angustiada” aos olhos do colega. Ele, por outro lado, considera a angústia um passaporte para que ela adentrasse de maneira legítima o universo da intelectualidade masculina, mas ela estava “alerta a essa espécie de equívocos”. A jovem já não considera positivo ser vista como um camarada e ostentar a angústia, nem sente mais “prazer em ser condecorada com o título de homem ao menor sinal que apresentava de... de ser uma pessoa” (LE, p. 31), sentindo-se ofendida por ser considerada incapaz de sentir angústia pelo simples fato de ser mulher.

Ao ler a afirmação “se ambos não tomassem cuidado, o fato dela ser mulher poderia de súbito vir à tona. Eles tomavam cuidado” (LE, p. 31), começamos a desconfiar desse narrador que cria uma atmosfera de repressão nesses dois personagens cuja consciência da distinção sexual já existe, não sendo o encontro com a casa o marco dessa diferenciação: sugerimos que se trata de um marco de *aceitação* dessa diferença, pois no começo da narrativa temos declaradamente a contenção nessa consciência já existente.

Ler a angústia dos jovens como libido reprimida – na linha de Menezes, ao analisar Luís da Silva – começa a ser considerada quando o leitor percebe as inúmeras menções à sexualidade, seja nas comparações ou nas denegações que apresentaremos. Sobre os dois jovens, existia uma hostilidade que se tornava gradativa “como mãos que estão perto e não se dão”, sugerindo uma aproximação física que é mantida em alerta porque, apesar dessa crescente antipatia de ambos, “eles não podiam se impedir de se procurar”. O leitor poderia pensar: estaria o narrador criando duas personagens com características semelhantes a de neuróticos, que querem e não querem, buscam-se mas reprimem por motivos fantasiosos? O narrador responde: “Não, os dois não eram propriamente neuróticos e – apesar do que eles pensavam um do outro vingativamente nos momentos de mal contida hostilidade – parece que a psicanálise não os resolveria totalmente. Ou talvez resolvesse” (LE, p. 36). Interessante notar que a menção aos neuróticos, ligada de alguma forma à psicanálise, também aparece em *A hora da estrela*, quando Macabéa resolve ir ao médico que lhe diz: “Essa história de regime de cachorro quente é pura neurose e o que está precisando é de procurar um psicanalista!” (HE, p. 81). No caso de

Macabéa, a menção é cômica, pois o médico sabe que não se trata de dieta e sim de pobreza extrema. Se evocar a psicanálise, no caso da nordestina, resulta em comicidade, já que sabemos não se tratar de uma dieta ou neurose a ser curada pelo processo psicanalítico, em “A mensagem”, é irônica, segundo Perrone-Moisés, mas também insinua uma possibilidade de leitura que vai se confirmando por outras construções ao longo do conto. As duas personagens eram hostis “com o repúdio que seres de sexo diferente têm quando não se desejam” (LE, p.32), e estavam “orgulhosos de serem diferentes dos outros, tão diferentes a ponto de nem se amarem” (Idem, ibidem). Ora, a narrativa deixa claro que os jovens parecem orgulhosos de não se amarem, não por serem incapazes ou por falta de desejo, mas para não serem como “os outros” que caem na obviedade mundana de dois corpos entregues ao determinismo das paixões e ao amor, por isso o repúdio entre ambos aparecer como negação da entrega.

Os “outros” são acusados de viverem de maneira falsa, enquanto os dois jovens julgavam-se alheios a essas enganações, “como se fossem homossexuais de sexo oposto, e impossibilitados de unir, em uma só, a desgraça de cada um” (LE, p.32). Nota-se novamente uma comparação ligada à satisfação sexual de ambos, mas o “como se fossem homossexuais de sexo oposto” freia a realização do desejo de um pelo outro, seguido da afirmação – e devemos desconfiar dessa repetição – de que “eles não se amavam, era claro”. Não parece tão claro assim: é um tanto inquietante e repetitiva essa afirmação de que “eles não se amavam”, como um recurso narrativo pelo qual as denegações reforçam ainda mais a afirmativa de que sim, eles se amavam. Além disso, o argumento usado pelo narrador para “comprovar” que eles não se amavam era o fato da moça já ter contado para o rapaz sobre “uma paixão que tivera recentemente por um professor”, enquanto ele “chegara a lhe dizer – já que ela era como um homem para ele –, chegara mesmo a lhe dizer, com uma frieza que inesperadamente se quebrara em horrível bater de coração, que um rapaz é obrigado a resolver “certos problemas” (LE, p. 32). Tais informações só endossam a presente sexualidade latente dos dois jovens que precisam se conter diante um do outro.

Anunciada a necessidade sexual do rapaz, resolvida “com severidade” por meio da masturbação, novamente é indicado que, embora os dois jovens se procurassem expectantes na tentativa de repetir a coincidência inicial, eles “nem ao menos” se amavam, pois estavam presos a um ideal asfixiante. Podemos pensar na angústia sufocante devido ao ideal nunca atingido – “o ideal os sufocava”, afirma a narrativa – eles esperavam demais um do outro, mas sempre irritados e insatisfeitos por serem ambos desastrados e, ao mesmo tempo, medrosos em se entregarem a “um par mais velho que lhes ensinasse” (LE, p.33). Então, precisavam-se

mutuamente até que pudessem se separar, “falhavam em cada encontro, como se numa cama se desiludissem” (Idem, *ibidem*) – e aqui novamente uma imagem metafórica de cunho sexual. Acrescentemos a desconfiança dos jovens, um instinto “como de bichos”, de que seriam “caçados” pelos outros que eles odiavam, “não para o sexo, mas para a normalidade” – mais menção ao sexo, notemos –, “havia aquele ódio contra o mundo que ninguém lhes diria que era amor desesperado e era piedade” (LE, p. 34), unindo “os dois adolescentes no difícil e angustioso processo de crescimento e amadurecimento sexual” (ARÊAS, 2005, p.131).

Freud (2006), em *Inibições, sintomas e ansiedade* (1926[25]) explica que a angústia, anteriormente considerada por ele como uma reação ligada diretamente à sexualidade e a repressão desta, teria relação com a expectativa, isto é, a angústia (do alemão *angst*, também traduzido por *ansiedade*) é sempre por algo, mas não tem um objeto definido. Lembremos que nossos personagens clariceanos não sabiam o que queriam, apenas tinham a procura no rosto. Quando o narrador se pergunta, ironicamente, se a psicanálise resolveria os dois adolescentes, que parecem neuróticos, está sendo sugerida a conexão entre angústia e neurose que, não por acaso, estão vinculadas de acordo com a perspectiva freudiana. Para Freud, existiria uma neurose de angústia/ansiedade ligada à tensão sexual, vinculando, em alguns casos, a angústia à abstinência sexual ou qualquer interferência ao curso da excitação sexual e sua satisfação. Acrescenta que a angústia também pode ser a reação diante de situações de perigo, ao “medo da tentação sexual”, pois, segundo ele, ela seria uma maneira que o ego encontrou de evitar ou se afastar de tal situação. Além disso, a angústia é estado afetivo, possuindo um caráter de desprazer frequentemente ligado aos órgãos respiratórios e ao coração. Notemos que o garoto do conto corporifica a angústia no “aceleramento do coração”, logo no primeiro parágrafo quando encontra a moça na coincidência da angústia, ou, quando, ao contar para a colega que se masturbava, o rapaz é tomado por um “horrível bater de coração”. Considerando, portanto, as menções à sexualidade e a tensão criada entre os dois jovens, podemos aproximar a angústia apresentada no conto à teoria da angústia presente nos estudos freudianos. E de fato, são dois jovens em processo de maturação da puberdade, o que potencializa a emergência da sexualidade.

Ainda em *Inibições, sintomas e ansiedade* (1926[1925]), Freud associa a angústia-ansiedade a situações de perigo, sejam elas realísticas ou imaginárias, conhecidas ou não. A angústia neurótica seria, então, angústia diante de um perigo desconhecido. Assim, o indivíduo, em nome da autopreservação, prevê e espera pela situação traumática e, portanto, angustia-se diante dela por encontrar-se desamparado, em outras palavras, a angústia-ansiedade advém

quando se espera pela situação de perigo, pelo desamparo. Segundo ele, haveria dois traços de angústia-ansiedade: a vinculação com a expectativa à situação de perigo e a falta de objeto específico. Ademais, “uma situação de perigo é uma situação reconhecida, lembrada e esperada de desamparo” (FREUD, (1926[1925]) 2006, p. 162), seria uma reação ao desamparo como “um sinal em busca de ajuda”. Se a angústia-ansiedade é gerada a partir de uma situação de perigo, os personagens clariceanos, além de encarnarem uma angústia de cunho filosófico-existencial e de tensão sexual reprimida, são apresentados em situação de perigo: estão a espera de algo indefinido e sentem-se “caçados” pelos outros. Além disso, tal como na angústia descrita por Freud, não existe objeto exato para a angústia de ambos.

A tensão entre os dois jovens culmina no encontro com a casa, e a narrativa está clara: “talvez, maduros como uma gota de água, tivessem provocado o acontecimento de que falarei” (LE, p. 34), isto é, o conflito e a procura já estavam neles; a experiência diante da casa “só existiu porque eles estavam prontos para isso”, o lugar em si era apenas uma “casa velha e vazia”, mas a busca ansiosa fez dela um marco para os dois jovens. Como explicou Freud, a angústia está associada ao medo de um perigo iminente real ou imaginário, ligado à castração e, em última instância, ao desamparo. Antes de se encontrarem com a casa, os jovens do conto haviam acabado de sair da escola, em um estado “vago e vazio” porque não sabiam o que fazer nos próximos dias. Era o fim do ano letivo que antecedia as férias: era como se cortassem “o último elo”. O rapaz seguia a moça na rua, “com a docilidade do desamparo”, e o desamparo aqui é verbalizado pela narração, indicando o vazio e a falta de garantias, para, em seguida, o texto levar os dois adolescentes por “ruas que desembocam diante do Cemitério São João Batista, com poeira seca, pedras soltas e pretos parados à porta dos botequins” (LE, p. 36). Nada mais desolador do que essa descrição: o cemitério sugere a obviedade da morte; a secura da poeira evidencia a hostilidade do mundo onde estavam; as pedras soltas a revelar a vulnerabilidade dos caminhos escolhidos, os pretos nos botequins, quem sabe, aludindo à busca por consolo nas bebidas de um bar, ou simplesmente representando a vida adulta trivial “dos outros” que eles tanto temiam, eles que estavam sempre a procura e esperando não se sabia o quê.

Diante de uma velha casa alta, os jovens levantam a cabeça infantilmente: “o que os tornou de súbito muito pequenos e transformou a casa em mansão” (LE, p. 37). Nota-se que estavam apequenados e infantilizados, a construção narrativa leva o leitor a uma sequência reveladora da projeção feita pelos adolescentes: estavam angustiados em busca de algo que “simbolizasse” a angústia e na qual pudessem projetá-la fora de si mesmos. Especialmente, fora

um do outro, para que fossem capazes de desfazer o pacto de serem os dois únicos angustiados, podendo, a partir daí, desligarem-se. Encontram uma casa representativa de seus próprios sentimentos: “a casa era angustiada. A casa era angústia e calma. Como palavra nenhuma o fora. Era uma construção que pesava no peito dos dois meninos. Um sobrado como quem leva a mão à garganta” (LE, p.37), descrita como “uma feiúra”, “catedral do medo solidificado”, com “ar de estrangulamento” e “silêncio de enforcado”, “um *boxeur* sem pescoço”, e com a “cabeça diretamente ligada aos ombros era a angústia”. Como lembra Menezes (2004, p. 174), a palavra *angústia* deriva do latim *ango*, com o significado de “apertar”, o que ela associa à narrativa do romance de Graciliano Ramos cujo clima respira “sufocação” e “opressão mortal”, desde as lembranças infantis da personagem Luís da Silva, quando do seu afogamento, até o assassinato por estrangulamento de Julião Tavares. Semelhantemente, a casa clariceana tem “ar de estrangulamento” e “silêncio de enforcado”, intensificando a sensação de angústia nos jovens diante da angústia personificada que se tornou a velha casa.

A reação dos jovens é a de medo, atenção, fascínio, “terror de uma descoberta”, o que provocava repulsa na moça que desvia os olhos da casa e solta “um grunhido” de animalização, enquanto o rapaz perdia o pé, com rosto esverdeado de náusea e sem palavras para exprimir a própria emoção, porque a experiência não pode ser expressa pela linguagem, a verdade só poderia ser vivida, como bem explicou Perrone-Moisés. Depois do encontro com a casa, o rapaz já não pode mais esconder de si mesmo a evidência de ser um homem, daí as interpretações com base na distinção de gênero: “Esperou vacilante, sim, mas homem. Magro e irremediavelmente moço, sim, mas homem. Um corpo de homem era a solidez que o recuperava sempre. Volta e meia, quando precisava muito, ele se tornava um homem” (LE, p. 40), com gestos da “maçonaria dos homens” para olhar sua colega, curioso e admitindo que ela “não passava de uma moça”, quando ele precisava mesmo era de um “amigo leal”. Sendo assim, já podia se despedir da garota que sai humilhada, “costeando a parede como uma intrusa, já quase mãe dos filhos que um dia teria, o corpo pressentindo a submissão, corpo sagrado e impuro a carregar” (LE, p. 41). O encontro com a casa potencializa a diferenciação sexual de tal maneira, que os jovens já não podem mais seguir negando tal evidência, reprimindo o óbvio dessa distinção entre ambos.

Diante da casa, após a experiência vivida com a personificação da angústia, “a moça saiu de tudo isso pintada com batom, com o ruje meio manchado, e enfeitada por um colar azul. (...) agora era como se ela não tivesse lavado o rosto antes de dormir e acordasse com as marcas impudicas de uma orgia anterior” (LE, p.40). Novamente, a presença de imagens sexuais na

narrativa: “marcas impudicas de uma orgia anterior”, endossando cada vez mais nossas suspeitas de uma estratégia narrativa que impregna o texto de menções à sexualidade ao se referir aos jovens. A despedida é marcada pelo primeiro toque físico: embora nunca apertassem as mãos por considerarem isso convencional, dessa vez o fizeram constrangidos: ela, por “em tão má hora ter seios e um colar”; ele, por sentir “o contato das duas mãos úmidas se apalpando sem amor” (novamente a afirmação de que “não se amavam”), a ponto de o rapaz considerar o ato uma “operação vergonhosa” e corar. É depois do encontro com a casa, momento em que ambos conseguem projetar a coincidência da angústia em outro lugar que não fosse neles mesmos, que eles podem se separar. Estavam prontos para isso, algo “que simbolizasse a plenitude da angústia para poderem se separar” (LE, p. 35). Tocam-se e, a partir de agora, a moça deixa de ser “um camarada” e é descrita com batom e ruje, disfarçando “a própria nudez enfeitada”. E que nudez era essa? A verdade de ser mulher e não um homem? A verdade de ter seios e exacerbar sua condição feminina? Agora ela é nadificada por ele – “ela não era nada” –, estava sendo observada pelo rapaz, que a “examinou incrédulo, com um interesse divertido: “será possível que mulher possa realmente saber o que é angústia? (...) Não, mulher servia mesmo era para outra coisa, isso não se podia negar” (LE, p.40), e essa “outra coisa” estava sendo abafada até o encontro com a casa. Embora o momento fosse o de reconhecimento das diferenças de ambos e, portanto, a relação de alteridade pudesse vir à tona, o garoto estabelece com o diferente uma relação de superioridade, “espantado” por ter sido “ludibriado pela moça por tanto tempo”,

sacudia as asas que acabavam de crescer. Sou homem, disse-lhe o sexo em obscura vitória. De cada luta ou repouso, ele saía mais homem, ser homem se alimentava mesmo daquele vento que agora arrastava poeira pelas ruas do Cemitério São João Batista. O mesmo vento de poeira que fazia com que o outro ser, o fêmeo, se encolhesse ferido, como se nenhum agasalho fosse jamais proteger a sua nudez, esse vento das ruas. O rapaz viu-a afastar-se, acompanhando-a com olhos pornográficos e curiosos que não pouparam nenhum detalhe humilde da moça. A moça que de súbito pôs-se a correr desesperadamente para não perder o ônibus... (LE, p.41).

Como não mencionar “os olhos pornográficos” do rapaz, que não poupou nenhum detalhe da moça, fascinado que estava, vendo-a correr para entrar no ônibus “como um macaco de saia curta”? É depois do encontro com a casa que ele enfim olha para moça; admite observá-la como mulher, e não mais como um “camarada”. Por considerá-la dispensável agora, despede-se dela, mas é tomado de desequilíbrio ao observar a moça se distanciando dele e entrando no ônibus que a levaria para longe. E sua voz interna aparece gritante na narrativa: “O que era? (...) Mas o que era?! Urgentemente, inquietantemente: o que era? (...) que fazia com que ele erguesse as orelhas em escuta angustiada, numa surdez de quem jamais ouvirá a explicação?”

Ele tinha acabado de nascer um homem” (LE, pp.40-41). Essa desestabilização, no momento de se tornar homem, trazia “um peso no peito”, ele “assumira o seu nascimento” e deveria aceitar também essa “nova fome ávida” com que se despede da moça que, se era “um zero naquele ônibus”, o rapaz ainda precisava dela, ou de qualquer outra, para que “não o deixasse ir longe demais e se perder”, “que havia a possibilidade de erro”, para ele “não esquecer que eram feitos da mesma carne, essa carne pobre” (LE, p. 42). Assustou-se com sua própria inquietação até negá-la como exagero numa sequência de expressões apaziguadoras: “Nada. Nada, e que não se exagere, fora apenas um instante de fraqueza e vacilação, nada mais que isso, não havia perigo. Apenas um instante de fraqueza e vacilação” (Idem, *ibidem*).

O rapaz sustenta seu “sistema de duro juízo final, que não permite nem um segundo de incredulidade senão o ideal desaba” (Idem, *ibidem*), para negar a própria fragilidade evidenciada pelo encontro com a casa e, depois, a despedida daquela que foi sua parceira de angústia. O rapaz abafa o mal-estar com palavras na tentativa de que elas pudessem convencê-lo com mais força e suplantasse a experiência de fraqueza vivenciada. É pela palavra que o rapaz tenda superar o vivido. Podemos inferir aqui a imagem do nascimento e da morte se colocando simultaneamente para o rapaz: se a cena do encontro com a casa e a despedida da moça representam o nascer de um homem, o caminho do cemitério por onde passam, com tudo estando “estragado e seco”, e a sensação “como se ele tivesse a boca cheia de poeira” nos remeteria ao túmulo onde a terra é jogada sobre o corpo. A poeira-terra acaba por soterrar algo no menino para que pudesse nascer homem. Porém, essa hombridade é mais uma “mentira pressurosa com que os outros tentavam ensiná-lo a ser um homem”, porque por debaixo desse adulto aparente, há um menino enterrado gritando pela mãe. “Mamãe, disse ele” é a última frase do conto e fecha um ciclo iniciado pela angústia do primeiro parágrafo. Agora o menino-homem busca conforto e amparo nos braços da mãe. A mensagem que tanto os personagens quanto os leitores buscaram ao longo da narrativa está “esfarelada na poeira que o vento arrastava para as grades do esgoto” (LE, p. 42). Portanto, a mensagem também faz parte dessa poeira que soterra o menino. A mensagem é simplesmente jogada no esgoto.

Como vimos, considerar a angústia ligada à libido e ao perigo do desamparo, propostas freudianas que aproximamos do conto, permite-nos observar como o narrador, além de demonstrar conhecimento de psicanálise, ao citá-la diretamente, abre mais indícios com a

tensão sexual criada pelas imagens sexuais que impregnam o texto. Longe de resolver o conto irresoluto, gostaríamos de levantar mais uma entrada de leitura, ainda na esteira de Perrone-Moises: trata-se de considerar o conto uma discussão sobre a linguagem, um texto metalinguístico, cuja tensão sexual e angústia existencial dos jovens seria apenas um primeiro nível de leitura que encobriria o que realmente importa para Clarice Lispector: o significado e o esvaziamento das palavras, a linguagem enquanto mentira com a promessa de uma verdade. Lembremos que, no conto, a narrativa começa com a palavra “angústia”, enquanto “jamais certas palavras eram pronunciadas entre ambos” (LE, p.30). A palavra “missão”, por exemplo, não era dita pelo rapaz, embora pensasse nela e lhe ardesse na boca dizê-la, não pelo fato de considerá-la uma “armadilha” usada pelos outros para “enganar os moços” desconfiados da linguagem falada porque esta mentia e era usada pela maçonaria dos adultos, mas por uma espécie de medo do que as palavras pudessem dizer ou mentir. O rapaz não dizia certas palavras, mesmo com a colega que era “de confiança”, por vergonha, porque é preciso coragem para usar as palavras, para verbalizar e fazer o mundo existir. Há, portanto, o limite daquilo que pode ser dito, já que no universo clariceano estamos sempre flertando com o indizível.

A palavra angústia, outrora a coincidência que unia os jovens, torna-se infrutífera – “a palavra angústia foi secando, mostrando como a linguagem falada mentia” (LE, p.31) – e por conta disso eles queriam ser escritores. A fala e a escrita se opõem aqui ideologicamente: enquanto a língua falada mente, eles acreditam que a palavra escrita conteria a verdade porque não estaria banalizada, sendo usada vulgarmente no cotidiano. Os jovens parecem ter fé na linguagem escrita; a própria palavra *angústia*, para eles, estaria sendo vítima desse uso corrente na fala e “passou a tomar aquele tom que *os outros* usavam, e passou a ser um motivo de leve hostilidade entre ambos” (Idem, *ibidem*. Gripo da autora) a ponto de tornar-se uma gafe entre eles: “Eu já superei esta palavra”, o rapaz dizia, como se as palavras, ou o que elas significam, pudessem ser superadas, desgastadas e jogadas fora.

O uso da linguagem oral aparece ligado à dualidade que os jovens estabelecem entre eles e os outros; a vontade de autenticidade e sinceridade neles se opunha “à grande mentira alheia”, expressa por meio da fala, enquanto a verdade deles viria pela escrita, quando fossem escritores. Essa dualidade fazia com que se sentissem ofendidos e não perdoassem “a mentira alheia”. O narrador é irônico quanto à posição dos jovens que se achavam sinceros: “E, por não serem mesquinhos, passavam por cima do fato de terem muita facilidade para mentir – como se o que realmente importasse fosse apenas a sinceridade da imaginação” (LE, p. 32).

Em interpretações anteriores, foi sugerido que os jovens poderiam “se salvar” por meio da entrega amorosa. O narrador traz uma outra saída para ambos: “um modo possível de ainda se salvarem seria o que eles nunca chamariam de poesia” (LE, p. 33). E o que seria isso que eles não seriam capazes de chamar de poesia? O que está em jogo aqui é a coincidência entre o real da experiência e o imaginário simbolizado pela linguagem:

Seria [a poesia] encontrarem-se quando, por coincidência, caísse uma chuva repentina sobre a cidade? Ou talvez, enquanto tomavam um refresco, olharem ao mesmo tempo a cara de uma mulher passando na rua? Ou mesmo encontrarem-se por coincidência na velha noite de lua e vento? Mas ambos haviam nascido com a palavra poesia já publicada com o maior despudor nos suplementos de domingo dos jornais. Poesia era a palavra dos mais velhos. (LE, p. 33)

Nessa passagem fica evidente a não coincidência entre a palavra *poesia* publicada nos jornais e a *experiência* do que poderia ser considerado poesia. No caso, “a palavra do jornal” encontra-se em oposição ao que o narrador sugere ser poesia: a coincidência de viverem a simultaneidade da experiência a dois. A poesia estaria, então, na *coincidência* de duas vidas que olham para a mesma direção, mas eles só conseguiram “coincidir” na angústia, e nada mais. Aliás, ambos detestavam a palavra poesia “como se fosse sexo”, destruindo, portanto, as duas possibilidades de salvação para os dois jovens sugeridas por Perrone-Moises e Pereira: a poesia e o amor-sexo. Tinham “repugnância por palavras, sobretudo quando uma palavra – como poesia – era tão esperta que quase exprimia, e aí então é que mostrava mesmo como exprimia pouco” (LE, p. 34). A desconfiança em relação à palavra, sua pobreza, seus limites e desgastes na tentativa de comunicar manifestam-se como importantes questões levantadas nessa narrativa clariceana. Como afirma Gotlib, “nesse conto são as palavras que desencadeiam a trama” (1995, p. 350), é na linguagem que “eles compactuaram”, até o esgotamento das palavras que levou à hostilidade entre eles. A história dessa expressão a dois, segundo ela, tem seu clímax no “vago acontecimento da casa velha”, capturados pela presença da casa abandonada e prestes a encontrarem a verdade capaz de deixá-los prontos para a separação. A autora considera que a expressão em palavra “é, no fundo, um afastamento da verdade”, e acrescenta que, sendo um veículo de comunicação, “a palavra leva as pessoas a se encontrarem na sua carência, no seu vazio, no seu nada valer. A palavra vale enquanto se tem a ilusão de que vale alguma coisa, como suplência do vazio. Serve, portanto, até que experimente que nada diz – ou que diz tão pouco” (Ibidem, p.351).

Interessante notar que o vocábulo *mensagem*, presente no título do conto, aparece quatro vezes durante a narrativa, sendo sua primeira menção associada à palavra *experiência*, que “eles falavam sem pudor e sem explicá-la: a expressão ia mesmo variando de significado.

Experiência às vezes também se confundia com *mensagem*. Eles usavam ambas as palavras sem aprofundar-lhes muito o sentido” (Idem, *ibidem*). Esta afirmação nos levaria a indagar se a palavra *mensagem* não estaria sendo usada como sinônimo de *experiência* ou, no mínimo, condicionada a ela, isto é, a mensagem dependeria da experiência. Daí entendermos que “o acontecimento” da casa funcionaria como experiência-mensagem para os adolescentes. A casa era a personificação da angústia e, portanto, traria uma “mensagem”, porque ambos estavam na experiência da angústia e levados a sentir ou projetar a angústia deles na casa, significante vazio, porque como a própria casa- personificada declara, “o mais engraçado é que não tenho segredo nenhum, disse também a grande casa” (LE, 37). Além de muda, a casa era angústia e não poderia dizer nada além da experiência terrífica da coincidência da angústia entre ela e os jovens. Não há palavra, não há segredo revelado pela esfinge-casa, há apenas a experiência enquanto mensagem.

Quanto ao significante-vazio-casa que, sabemos, dependeu da angustiosa procura dos jovens para se tonar um “acontecimento”, como fica verbalizado na afirmação de que “o vago acontecimento em torno da casa velha só existiu porque eles estavam prontos para isso. Tratava-se apenas de uma casa velha e vazia. Mas eles tinham uma vida pobre e ansiosa como se nunca fossem envelhecer, como se nada jamais lhes fosse suceder” (LE, p.35). Podemos considerar a casa como significante-vazio com a ajuda de Lacan (1998) que, no “Seminário sobre *A carta roubada*”, analisa o conto “A carta roubada” de Edgar Allan Poe. A proposta de Lacan era demonstrar a insistência da cadeia do significante nas cenas do conto de Poe em que a carta errante rege o que ele chamou de “intersubjetividade das personagens”, atentamos para a força do significante-carta sobre o sujeito e, mais importante ainda, o fato de Lacan considerar a carta como um significante, símbolo de uma ausência. No conto de Poe, as personagens são determinadas pelo percurso da carta-significante, embora, para cada uma delas, a carta carregue diferentes significados. A carta terá um significado para a rainha, destinatária primeira da carta; outro para o ministro, que a roubou do gabinete da rainha; e ainda outro para Dupin, para quem o comissário de polícia pede ajuda nas investigações para reaver a carta. Embora o deslocamento do significante-carta no conto, segundo Lacan, determine “os sujeitos nos seus atos”, também é verdade que, ao final da narrativa, não conhecemos a mensagem da carta. Não nos é dado o conteúdo, ficamos sem a mensagem.

A partir dessa aproximação, consideramos a casa um significante-vazio: ela não diz nada aos jovens, embora exerça uma força sobre eles a ponto de levá-los, enfim, a separação depois que tanto lhes foi revelado (esse tanto não nos é revelado, apenas inferimos possibilidades). Ao

final do conto, também não sabemos qual foi a mensagem, nem sabemos o que o rapaz e a moça, diante do mesmo significante, puderam significar: só nos foi dado saber que a casa representava a angústia.

Se a casa “simbolizava alguma coisa que eles jamais poderiam alcançar, mesmo com toda uma vida de procura de expressão” (LE, p. 38-39), essa “coisa” não seria a linguagem, a palavra nunca alcançada para expressar o vivido? Para os jovens, seria um divertimento a “busca pela expressão”, mesma busca clariceana. Criar personagens com o desejo de serem escritores para superarem a palavra falada parece uma romantização irônica do narrador, mostrando-nos o quanto é pueril acreditar na escrita como o veículo da expressão maior. É no encontro com a casa (palavra?) que eles se tornam “dois jovens realmente perdidos” e com o rosto sem “nenhuma ajuda das palavras dos outros: exatamente como temerariamente aspirara um dia conseguir. Só que não contara com a miséria que havia em não poder exprimir. Verdes e nauseados, eles não saberiam exprimir” (LE, p. 38). É esse não saber que a casa revela: se não as palavras dos outros, já publicadas nos jornais, como se expressar? Antes da casa, na “desesperada esperteza de sobreviver”, haviam decidido que se tornariam escritores, mas “com a casa do passado eles não poderiam brincar” porque ela era maior do que eles. A casa, a esfinge que nada tem a dizer, era a “nua angústia” colocada diante deles “nem ao menos familiar como a palavra que eles tinham se habituado a usar” (LE, p. 37) porque a coisa-experiência em si não é a palavra; porque não há a coincidência perfeita, mas apenas alusão. Como uma alusão também à uma tradição que nos conforma, que nos antecede. Esse passado também é definidor do presente, dos códigos sociais, sem dúvida, mas também da constituição do sujeito pulsional, suas identificações primárias, nossa origem que pauta um destino. Não é à toa que se trata de uma “casa” (um lar, família?), nossa morada de onde saímos para o mundo. A casa era “potência antiga”, “coisa erguida tão antes deles nascerem, aquela coisa secular e já esvaziada de sentido, aquela coisa vinda do passado” (LE, p.38), ou seja, esvaziada de sentido e de potência antiga como a *palavra angústia* que eles diziam já ter superado. Diante da casa, os jovens entram em pânico em relação ao futuro – seria o futuro da expressão? Da palavra?

“Mas e o futuro?! Oh Deus, dai-nos o nosso futuro! A casa sem olhos, com a potência de um cego. E se tinha olhos, eram redondos olhos vazios de estátua. Oh Deus, não nos deixeis ser filhos desse passado vazio, entregai-nos ao futuro” (LE, p. 38).

Já no início de sua análise, Perrone (2006, p. 159) havia apontado para a procura iniciada pelos dois jovens que culmina no encontro com a casa. As palavras usadas pela estudiosa já demonstram um esvaziamento: “o objetivo da busca era vago, múltiplo, cambiante” enquanto o objeto encontrado é descrito por ela como “indiscutível”, “incontornável”, “aparece de

repente”, “aterrador”, lembrando, ainda, que se os jovens não sabiam exatamente o que procuravam – por ser uma procura vaga –, só descobriram o que buscavam no momento em que encontraram a casa. Nas palavras de Perrone, “encontraram o que não queriam” representado pela casa. Lembremos que Perrone-Moisés concluiu que os jovens não encontram nada de extraordinário, mas o comum que “não comporta uma verdade, ele é verdade”. Concluimos com a ensaísta que tão bem captou, na mensagem da velha casa, a poética clariceana:

Clarice não acreditava nem um pouco na capacidade da linguagem para dizer a coisa, para exprimir o ser, para coincidir com o real. O que ela queria – ou melhor, *devia*, já que escrever era, para ela, missão e condenação – era “pescar as entrelinhas”. O que ela buscava não era da ordem da representação ou da expressão. Ela operava emergências de real na linguagem, urgências de verdade. Resta ao leitor receber suas mensagens em branco, e ouvir o que de essencial se diz em seus silêncios (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 177).

2.2 A inveja e o nascimento psíquico em “A Legião estrangeira”

“Olhou-me rápida, e era a inveja, você tem tudo, (...) sua inveja que desnudava minha pobreza, e deixava minha pobreza pensativa; não estivesse eu ali, e ela roubava minha pobreza também; ela queria tudo”
(Clarice Lispector, in *A Legião estrangeira*)

“A agonia de seu nascimento. Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo. E sem lhe terem respondido se valia a pena. “Eu”, tentava dizer seu corpo molhado pelas águas. Suas núpcias consigo mesma”
(Clarice Lispector, in *A Legião estrangeira*)

Renato Mezan, na coletânea *Os sentidos da Paixão* (2009), publica um estudo intitulado “A inveja”, no qual se vale do conto “A legião estrangeira”, de Clarice Lispector, para desenvolver sua metapsicologia. Importante notar que o enfoque do artigo está em uma passagem do conto, na rememoração da personagem-narradora a respeito de uma menina chamada Ofélia, sua vizinha de anos atrás. O interesse do texto é claro: não se trata de uma análise da obra clariceana, mas do empreendimento de compreender o conceito da inveja. Essa afirmação, no entanto, não anula a iluminação trazida pelo psicanalista que se atém à literariedade do texto, considerando a maneira pela qual a narração constrói e descreve essa menina invejosa.

A pergunta colocada por Mezan está em entender o que é a inveja e tentar distingui-la de emoções análogas. A busca por respostas passa pelo texto de Clarice Lispector que, segundo o autor, foi capaz de descrever o nascimento da inveja, na menina Ofélia, na passagem citada por ele:

Do instante em que involuntariamente sua boca estremeceu quase pensara “eu também quero”, desse instante a escuridão se adensara no fundo dos olhos num desejo retrátil que, se tocassem, mais se fecharia como folha de dormideira. E que recuava diante do impossível, o impossível que se aproximara e, em tentação, fora quase dela: o escuro dos olhos vacilou como um ouro. Uma astúcia passou-lhe então pelo rosto – se eu não estivesse ali, por astúcia, ela roubaria qualquer coisa. Nos olhos que pestanejavam à dissimulada sagacidade, nos olhos a grande tendência à rapina. Olhou-me rápida, e era a inveja, você tem tudo, e a censura, porque não somos a mesma e eu terei um pinto, e a cobiça – ela me queria para ela. Devagar fui me reclinando no espaldar da cadeira, sua inveja que desnudava minha pobreza, e deixava minha pobreza pensativa; não estivesse eu ali, e ela roubava minha pobreza também; ela queria tudo (LE, p. 95)

Para Mezan, a descrição acima apresenta “com notável acuidade os principais aspectos da inveja”, enumera, então, passagens onde tais características ficam evidentes: em “do instante em que, involuntariamente”, por exemplo, o psicanalista mostra que a inveja nasce sem que a personagem perceba, sendo, pois, um sentimento que se apodera dela contra sua vontade e sendo evidenciado nas reações do corpo da menina, tais como a boca estremeceu, os olhos brilhando e pestanejando, elementos que marcariam a intensidade no modo como a inveja acontece; as expressões “quase pensara” e “impossível que quase fora dela”, indicariam o movimento de um eu interno que teria sido ‘contra-arrestado’ por um outro, havendo, portanto, um conflito interno na personagem, visível nos “indícios corporais” mas que não chega a se configurar em linguagem falada, então, fica-se no “quase”, ou seja, na ideia de incompletude e inacabamento; no trecho “eu também quero”, o autor explica que “o querer” é o início da inveja, “mas a arte de Clarice deixa o verbo sem complemento: não sabemos o que a menina ‘também’ quer” (MEZAN, 2009, p. 129) e esse “não saber” já caracteriza a inveja da menina, pois como afirma a narrativa, o desejo dela se destinaria à ‘qualquer coisa’ que a narradora tivesse, e roubar essa “qualquer coisa” é um dos componentes da inveja, isto é, privar o outro de algo que possui, não importando o que seja. Inclusive a pobreza da narradora, sua própria falta, é colocada como possível alvo de rapina da menina, pois Ofélia “roubaria minha pobreza também”, afirma a narradora.

A indeterminação do objeto a ser roubado marca, portanto, segundo Mezan, uma forte característica da inveja: pode ser de tudo e de nada, qualquer coisa serve. E esse conhecimento é trazido pelo conto de Clarice, que, como bruxa das palavras, intui o *modus operandi* da inveja

ao construir sua personagem. “Ela queria tudo”, afirma a narradora, apontando para a indeterminação do pronome “tudo” que incluiria todas as possibilidades indefiníveis e simultaneamente incluiria o “tudo” da plenitude, então, a inveja pode ser satisfeita “por qualquer coisa, e ao mesmo tempo é insaciável, já que só se contentaria com o tudo” (MEZAN, 2009, p.130). Na passagem “a escuridão se adensara no fundo dos olhos” tem-se, segundo ele, a “tendência a rapina”, do roubo como fator agressivo e ao mesmo tempo sagaz e astuto com expressões como “olhou-me rápida” na qual o olhar seria o veículo ou lugar onde nasce a inveja. Mezan lembra da associação existente entre a inveja e os olhos já presente na etimologia de ‘inveja’, palavra provinda do latim *invidia*, na qual temos o radical *ved-*, de *vedere*, origem do verbo *ver*. Além do dado etimológico, o psicanalista menciona o canto XIII do Purgatório, de Dante Alighieri, no qual os invejosos recebem como punição uma costura nos olhos, um fio de arame unindo as pálpebras para que eles não mais pudessem ver e, conseqüentemente, fossem castigados no órgão pelo qual pecaram em vida.

Mezan defende que a análise proposta por ele não é tão evidente assim, mostrando-nos ser um leitor atento aos elementos textuais para conectá-los e evidenciar o parentesco da inveja com “o desejo, a agressividade, a astúcia e a sagacidade, o roubo e a rapina, há algo nela que tem a ver com os olhos, seu objeto indeterminado, variando de qualquer coisa ao tudo” (MEZAN, 2009, p. 131). Assinala, ademais, que a inveja apresenta-se como um sentimento complexo, com “oscilação entre a distância e a coincidência”, intenso, de rápido acontecimento, involuntário e conflitivo, definições essas trazidas a partir da descrição do conto clariceano. Em outras palavras, é o conto que apresenta a inveja encarnada, descrita e articulada para que o psicanalista possa vê-la diante de si em um texto ficcional com reverberações do que há de mais humano ali. Importante observar que a literatura traz um saber encarnado que o hermenauta pode “desencarnar” no sentido de jogar luz sobre um detalhe e interpretar aspectos da obra. No caso, o texto de Mezan sobre a inveja ganha corpo com o texto literário, enquanto o conto se abre e recebe nova interpretação por apresentar em sua construção aspectos caros a certos campos teóricos do conhecimento.

O autor da metapsicologia da inveja lembra que a psicanálise parte do princípio de que o ocorrido na alma humana “é passível de uma análise, isto é, de uma decomposição em fatores que interagem uns sobre os outros, produzindo diferentes conteúdos e movimentos de que se constitui nosso funcionamento psíquico” (MEZAN, 2009, p.131). Segundo ele, Freud buscou em sua obra entender esse funcionamento e caracterizar “o jogo dos impulsos e das defesas”, explicando que haveria um conflito entre duas espécies de pulsões, a primeira delas sendo

sempre a sexualidade, e a segunda variando ao longo dos textos. O importante para o autor “é perceber que a inveja se situa em algum ponto deste trajeto que vai do conflito pulsional último até aquilo que Clarice descreve em seu conto” (MEZAN, 2009, p.132), isto é, os pensamentos presentes na mente de Ofélia, seus movimentos corporais e emoções, já que, para Mezan, o sentimento de inveja descrito na personagem clariceana propiciaria a mobilização desse conflito, inclusive associando a inveja ao impulso ligado ao roubo e à “agressividade involuntária da rapina” presente em Ofélia, especialmente em sua fala “eu também quero”.

O objeto de desejo de Ofélia, no conto clariceano, é um pintinho piando na cozinha. Mezan questiona se não seria mais viável a menina pedir à mãe que lhe comprasse um pinto, afinal, o que a impediria de ter um animalzinho daquele, igual ao da narradora? O problema, explica o autor, é que a inveja não se limita ao ‘também quero’, não se confunde com o simples desejo, cabe dizer que qualquer outro pinto “não aplacaria a tempestade emocional que se apodera da menina. Isto nos é dito pela narradora: ‘ela roubaria qualquer coisa’, ‘ela queria tudo’, e também: ‘você tem tudo’” (Ibidem, 133). A narradora aponta sabiamente o princípio da inveja: o de querer qualquer coisa que seja do outro, não valendo o objeto em si, mas a posse desse objeto pelo outro. Realmente pode ser “qualquer coisa”, pois a inveja está na posse, e não no objeto, já que ela depende da fantasia projetada no suporte material – no caso, o pintinho. A posse surge como intolerável ao sujeito, porque o suporte está tomado pela projeção de um objeto ideal que é a totalidade invejada. Como afirma Mezan, Ofélia “não quer um pinto, mas este pinto” e é nesse momento que o objeto se determina, já não pode ser qualquer um, mas aquele que já é possuído pela narradora; é preciso que o objeto já tenha dono para que surja a ideia da rapina, precisa ser roubado porque já pertence a outrem. A inveja faz com que o invejoso queira privar o outro da posse do objeto, imaginando que o possuidor sofrerá com a perda. Portanto, para a inveja importa mais arrebatá-la das mãos do outro do que possuir o objeto, já que ter um objeto análogo ao de alguém não constituiria inveja, mas uma simples admiração.

Para Mezan, a história de Ofélia ilustra essa faceta da inveja porque fica claro que nenhum outro pintinho poderia satisfazer a menina, pois na lógica da inveja não há “objeto análogo”, pelo contrário, o invejoso imagina o objeto como único, incompartilhável e, conseqüentemente, impossível de ser possuído por ele e pelo outro ao mesmo tempo. Aqui, chamamos a atenção para o verbo utilizado por Mezan para se referir ao conto: “ilustrar uma faceta da inveja”. Como já discutimos anteriormente, para um psicanalista é possível o aproveitamento do texto literário para ilustrar, explicar e tornar mais compreensíveis conceitos

e ideias, o que de maneira alguma o desabilita a ler uma obra literária com olhar sensível e com um repertório específico, cabendo ao crítico literário, ele sim com maior responsabilidade por leituras de viés estético e formal, aproveitar-se do conhecimento psicanalítico para ampliar o processo hermenêutico de sua seara. Ao invés de reduzir a obra a um “modelo” de explicação de sua metapsicologia, o psicanalista de olhar apurado aproxima-se de detalhes para agigantá-los diante de nós, fazendo novas analogias e aproximações enriquecedoras, especialmente porque, no caso, Mezan dialoga com outros textos da literatura universal, aludindo a Guido del Duca, do Purgatório da obra *Divina Comédia* de Dante Alighieri, no canto XIV do Purgatório, para explicar aspectos da inveja.

Mezan compara, então, a personagem Guido del Duca, de Dante Alighieri, com a menina de Clarice, pois a inveja de ambos fazia acreditar que tirar o objeto invejado do possuidor poderia fazê-los felizes, daí os invejosos destruírem o objeto alheio movidos pelo ódio, pois a alegria de quem possui entristece o invejoso. Desse modo, a lógica é tirar a alegria alheia para sentir-se melhor. Além de Dante, Mezan acrescenta ao caldo interpretativo seu repertório filosófico evocando Tomás de Aquino, que entende a inveja como a tristeza sentida em relação às benesses que aparecem na vida dos outros, mas faltam na nossa; e Espinosa, que desenvolve raciocínio semelhante:

se imaginamos que alguém se alegre com uma coisa que pode ser possuída apenas por um só, esforçar-nos-emos por fazer de maneira que ele não possua esta coisa (...) Vemos assim como os homens são geralmente dispostos por natureza a invejar aqueles que são felizes e a invejá-los com um ódio tanto maios quanto mais amam a coisa que imaginam a posse do outro (ESPINOSA, *Ética*, livro III, prop. 32 *apud* MEZAN, 2009, p. 135).

Para Mezan, Clarice em sua fabulação do conto cria uma personagem capaz de encarnar o invejoso, acentuando o “caráter único da coisa invejada” e a necessidade de arrebatá-lo o objeto da inveja das mãos do possuidor por meio de rapina e astúcia. Além disso, a ideia de unicidade do objeto junta-se a de sua indeterminação – Ofélia roubaria “qualquer coisa”, pois o que está em jogo é a fantasia: “o objeto da inveja é sempre imaginário ou fantasmático, e o invejoso imagina que tendo esse objeto, gozaria da mesma alegria que o detentor do objeto que ele também imagina ser feliz” (MEZAN, 2009, p.135). O pinto, portanto, é mais do que um simples pintinho piando na cozinha, ele é fonte de felicidade para seu possuidor, no caso, a narradora. A inveja, já percebemos, baseia-se em um objeto fantasmagórico e imaginário, fazendo com que o detentor desse objeto seja feliz – no imaginário do invejoso, é claro. No texto de Clarice, continua o psicanalista, o “eu também quero” e “ela queria tudo” evidenciam o desejo de se apossar do objeto do outro, acreditando que tal posse traria felicidade. Além disso, o querer

“tudo”, segundo Mezan, significaria a completude, o “todo”, a totalidade trazida pela posse do objeto-pinto-talismã, supondo ter todas as carências preenchidas ao possuí-lo. O invejoso, portanto, considera-se privado de uma condição de plenitude que o outro supostamente goza por possuir o objeto da inveja e, não podendo este ser compartilhado, é preciso destruí-lo.

O artigo de Mezan focaliza um elemento específico do conto clariceano (a inveja), não propondo uma leitura totalizante ou com o intuito de fazer o trabalho de crítica literária. O autor deixa claro que se trata de uma “metapsicologia da inveja”, contando com as produções literárias de Clarice e Dante para fins explicativos, mas, ao mesmo tempo, demonstra uma estratégia próxima à literatura comparada: estabelece uma comparação entre os personagens dos dois escritores, Clarice e Dante, além de se valer da mitologia. Mezan traz a história de Aglauros, contada em *Metamorfoses*, de Ovídio: Aglauros ajuda Hermes a conquistar Hersé e, por conta disso, Palas Atenas quer se vingar de Aglauros que agora tem a simpatia de Hermes. Palas Atenas, então, vai à morada da Inveja para pedir-lhe que encha Aglauros com “a baba da inveja”. Vale a pena expor aqui a passagem da narrativa trazida por Mezan:

A inveja habita no fundo de um vale onde jamais se vê o sol. Nenhum vento o atravessa; ali reinam a tristeza e o frio, jamais se acende o fogo, há sempre trevas espessas (...). A palidez cobre seu roto, seu corpo é descarnado, o olhar não se fixa em parte alguma. Tem os dentes manchados de tártaro, o seio esverdeado pela bile, a língua úmida de veneno. Ela ignora o sorriso, salvo aquele que é excitado pela visão da dor (...). Assiste com despeito os sucessos dos homens, e este espetáculo a corrói; ao dilacerar os outros, ela dilacera a si mesma, e este é seu suplício. (...) Quando entrou no quarto de Aglauros, a Inveja executa a ordem recebida. Coloca sobre o seio dela uma mão manchada de ferrugem, espeta seu coração com farpas pontiagudas, lhe insufla um vírus pernicioso, faz correr em seus ossos e espelha pelos seus pulmões um negro veneno (...). E põe sob os olhos dela a irmã, a fortunada união desta irmã, a imagem sedutora do deus, exagerando tudo. Irritada com o que vê, Aglauros sente a mordida de uma dor secreta; ansiosa, ela geme noite e dia, e, no ápice da miséria, se consome lentamente (...). A felicidade de Hersé a consome devagar (...). Muitas vezes quis morrer, para não mais ver tal espetáculo; muitas vezes quis denunciar tudo, como um crime, ao pai inflexível (OVÍDIO, 1966, p. 770 *apud* MEZAN, 2009, pp. 137-138).

Mezan se aproveita dessa passagem da obra de Ovídio para mostrar mais uma vez que a inveja está associada ao olhar, além dos outros elementos da inveja, tais como o de alegrar-se com a dor alheia ao tirar-lhe o objeto da inveja. Segundo ele, em Ovídio encontramos “a forma poética” de dizer que a Inveja deseja privar o outro de felicidade. Além disso, para endossar mais uma vez a relação entre inveja e olhar, assinalados tanto na leitura de Ofélia como na de Guido, Mezan apresenta esse trecho onde temos descrito o momento em que Inveja infecta Aglauros, com o qual o psicanalista compara a menina do conto clariceano: em ambas a inveja

vem pelo olhar, ambas exageram ao imaginar que o outro possui algo capaz de fazê-lo feliz e ambas não suportam a felicidade do possuidor do “objeto mágico”, ou seja, a menina do conto de Clarice quer destruir o pinto que a narradora possui enquanto Aglauros quer destruir a felicidade da irmã, contando para o pai inflexível sobre o romance desta com Hermes. Mais importante do que possuir o objeto é privar o outro desse objeto. A menina não leva o pinto embora para casa, mas mata-o para privar a narradora da posse desse objeto mágico, bem como Aglauros deseja privar a irmã do amor de Hersé por não suportar ver a felicidade do casal. Para Mezan, as duas histórias revelam que há um grande exagero por parte das invejosas em relação ao objeto invejado. Para a psicanálise, trata-se da idealização. Portanto, a inveja estaria ligada fortemente à idealização, à supervalorização do objeto invejado, daí considerá-lo mágico, único: trata-se de um objeto idealizado.

Essa idealização faz com que se exalte um objeto qualquer, atribuindo-lhe valor de perfeição. Mezan lembra que em “Para introduzir o narcisismo” e “Psicologia das massas e análise do ego”, Freud afirma a estreita relação entre idealização e narcisismo, enquanto Melanie Klein acredita que a idealização seria um mecanismo de defesa contra as pulsões destrutivas, contribuindo, portanto, na criação da imagem de um objeto perfeito, bom e capaz de proteger a criança contra os objetos persecutórios que surgem da projeção da criança para o exterior. O que importa para Mezan é que a idealização é consequência de complexas interações psíquicas que põem em jogo a esfera das pulsões: sexuais para Freud, destrutivas para Klein.

Para Ana Laura Moraes Martinez (2015), em “As tramas do nascimento psíquico no conto a ‘Legião estrangeira’, de Clarice Lispector”, esse conto clariceano “narrativiza um aspecto caro à psicanálise e também aos escritores e poetas: nossa maior ou menor aceitação da nossa condição humana que passa necessariamente pela vivência da castração” (MARTINEZ, 2015, p.73). Embasando-se na teoria de Freud, Bion e Winnicott, considera que Clarice narra o processo de desenvolvimento da criança para se tornar “humana”, isto é, a maneira como acontece o percurso de “constituição do psiquismo humano”, visualizado pela figura desamparada do pinto e da menina Ofélia, ambos seres carentes e necessitando de “suporte e contenção para sobreviver ao susto frente à vida”. Assim sendo, enquanto Mezan se atem à descrição de Ofélia ao encarnar a inveja diante do pintinho, sendo este o objeto fantasmagórico com poderes mágicos e capaz de trazer a completude para a menina, Martinez desenvolve sua interpretação a partir de dois momentos do conto: o primeiro, relacionado à presença do

pintinho no início da narrativa, responsável por fazer a narradora rememorar a história do primeiro pintinho outrora morto por sua antiga vizinha Ofélia; e um segundo momento, com escopo no processo da menina desabrochar para a vida humana.

De acordo com a articulista, a personagem Ofélia, de vestido impecável e sentindo prazer em desconcertar a narradora, tinha dificuldade de se ver como humana, autojulgando-se superior, portando-se (assim como seus pais) de modo arrogante em relação à vizinha. Por conta disso, Martinez associa tal comportamento às ideias defendidas por Freud, em “Sobre o narcisismo: uma introdução” (1914): a de nossa trágica condição humana de depender dos vínculos afetivos e viver a irremediável distância existente entre os desejos e a realidade. Nessa linha de raciocínio, portanto, considera que Ofélia não se via como criança/humana por julgar tal condição demasiadamente humilhante, daí a menina portar-se “como uma mini-adulta”, enquanto a fragilidade, o erro e as imperfeições eram vividos pela narradora. O mais notório é a atração que a menina parece sentir pela vizinha, a narradora tinha defeitos o suficiente para Ofélia poder criticar.

Martinez retoma alguns pressupostos freudianos para aproximá-los do conto, como o da necessidade do bebê humano ingressar no universo simbólico a partir do confronto “com seu mito de origem”, considera, então, que a personagem Ofélia é descrita em seu processo de transformação em humana quando seu narcisismo é colocado em xeque ao ver o pinto amarelo na cozinha da narradora, lendo tal passagem como “uma referência clara ao momento inaugural do mito edipiano e da castração (há alguém que tem o pinto / pênis desejado e que não é ela). Avista, portanto, algo que despertava o seu desejo de posse, mas que era não dela” (MARTINEZ, 2015, p 74). Essa cena do encontro com o pintinho funcionaria, portanto, como o “momento traumático” em que a menina percebe sua falta, sua castração, seu desejo. Para além de uma interpretação do complexo de Édipo freudiana, a articulista propõe a leitura de Bion, em *Estudos psicanalíticos revisados* (1957), que “expandiu a mitologia edipiana trabalhada por Freud”, não enfatizando tanto o crime sexual de Édipo, mas o crime da arrogância, isto é, segundo a leitura que ela faz de Bion, a tragicidade de Édipo não estaria no fato do herói ter dormido com a mãe e matado o próprio pai, mas em sua arrogância diante da verdade que lhe foi revelada por Tirésias. Assim como o Édipo de Sófocles, a personagem clariceana Ofélia mostraria tal arrogância em relação à narradora e à verdade de sua condição humana falha.

Para Martinez, a arrogância dos personagens é ressaltada pela própria narradora ao descrever o pai de Ofélia, como fica claro na passagem analisada por ela “Quando éramos forçados no elevador a contato mais prolongado, ele [o pai] aceitava a troca de palavras num

tom de *arrogância* que trazia de lutas maiores. Até chegarmos ao décimo andar, a humildade a que sua frieza me forçara já o amansara um pouco” (LE. p. 89), enquanto a arrogância da mãe de Ofélia se resumia a evitar a narradora. Porém, um dia acontece de estarem as duas mulheres sentadas no banco do jardim onde acabam trocando algumas palavras e a mãe da menina fala sobre enfeitar bolos: esse único momento faz com que as mulheres se afastem, fato concretizado pela reação da mãe de Ofélia que “chegara mesmo a ser grosseira” no dia seguinte ao encontrar a narradora no elevador. Nota-se que a arrogância do pai da menina “força” humildade na narradora, enquanto que a grosseria da mãe leva a narradora para um fluxo de pensamento até concluir: “Não contarei a ninguém que você quer enfeitar bolos” (LE, p. 90). É como se a narradora percebesse o quanto havia custado para a mãe da menina o mínimo de cumplicidade com ela, o que gerou hostilidade por parte da mãe que parece se proteger agora do contato com a vizinha.

O conto, portanto, segundo Martinez, captaria que a arrogância traz em si “uma catástrofe psíquica”, denominada “lutas maiores” nas palavras da narradora. Essas “lutas maiores” seriam outra denominação para a perspectiva que a articulista traz de Bion (1994) segundo a qual o sujeito dominado pela arrogância teria sofrido alguma “catástrofe emocional”, como sugere a narradora sobre os pais da menina que encontram-se em estado de arrogância, que Martinez (2015, p. 79) inferiu como sendo um fator dificultador do nascimento psíquico de Ofélia, já que os pais eram incapazes de aceitar os mistérios da vida e mantinham-se donos de certezas.

A arrogância de Ofélia estaria em todos os seus gestos, ao criticar a narradora quanto a suas roupas, horários, comportamentos, compras, até o modo como criava os filhos. Martinez acredita que a atração de Ofélia pela narradora se instaura porque esta oferecia a menina “um continente mental, misterioso e receptivo a explorações; algo que a mãe não podia lhe oferecer, dado seu apego excessivo ao mundo concreto. Não havia neste contexto familiar espaço para produção de sonhos” (Idem, *ibidem*), então, a narradora era quem estaria apta para possibilitar tal condição para a menina nascer. Como Ofélia negava sua infância, não podia vivenciar sua realidade de criança e, conseqüentemente sua condição de humana, isenta que foi de uma presença materna cuidadora para contê-la do “terror por existir”. Assim, pela leitura da articulista, Ofélia percebe sua condição de ser humano ao avistar o pinto, momento em que também visualizaria a separação entre ela e a narradora, que até então, parecia ser uma “extensão de si mesma”, e agora passa a estabelecer uma relação de alteridade entre uma criança e uma adulta. Basta lembrar que a menina mantinha uma relação de adulta com a narradora,

enquanto a cena do encontro com o pintinho, revelaria uma nova versão de Ofélia: uma menina buscando respostas em uma adulta.

É o momento descrito por Mezan como sendo o nascimento da inveja na pequena Ofélia que Martinez considera o instante em que a menina pode se humanizar, isto é, aceitar a própria falta, incompletude, desamparo e fragilidade. Esse processo de humanização é descrito pela narradora em uma sequência quase mística, cinematográfica poderíamos dizer, em que a escuridão domina a terra quando a menina está diante do pinto, “e a sombra se fizera, uma sombra profunda cobrindo a terra” (LE, p. 95), e quando é tomada pelo desejo de ter o pinto “a escuridão se adensara no fundo dos olhos num desejo retrátil” (LE, p. 95). A narradora sabe estar presenciando o nascimento da menina diante de trevas, que podemos sugerir aqui, acrescentando algo ao ensaio de Martinez, como uma alusão à caverna uterina para onde Ofélia deve voltar para conseguir dali renascer como criança.

Ofélia entra em contato com suas faltas e desejos, evidência trazida pelo sentimento de inveja, já apontado por Mezan, como sendo um sentimento fantasmagórico pelo qual acredita que a narradora teria algo que ela não tem, expondo-a para suas fragilidades e carências. O que Martinez acresce à leitura da inveja apresentada por Mezan é considerar os componentes invejosos em Ofélia também derivativos de uma característica existente na narradora, oposta à arrogância da menina: a de ter bondade suficiente para aceitar-se, amar-se e amar o humano apesar de suas limitações constitutivas. Esta seria, acrescenta ela, “a fonte mais profunda da inveja no humano”, isto é, a capacidade de amar a si mesmo, aos outros e à vida apesar das próprias falhas e imperfeições, o que era impossível para a pequena Ofélia e sua família. Segundo ela, inveja-se a “bondade” de certos seres humanos que aceitam suas falhas e continuam investindo força amorosa na vida, sem sucumbir “às forças disruptivas, que Freud (1920) nomeou de pulsão de morte, que se ativam a cada vez que um humano, movido por forças amorosas, faz um investimento na vida” (MARTINEZ, 2015, p. 80).

Enquanto a família de Ofélia era “soberba” e não aceitava erros, a família da narradora era cheia de defeitos, humana, portanto, aos olhos da menina. A mesma maternidade rogada pelos filhos e o marido da narradora para que ela fosse a “mãe” do pintinho em sua casa às vésperas do natal, é a maternidade rogada por Ofélia. É a narradora que testemunha e praticamente faz o parto da menina, por vezes se colocando como o corpo materno que ajuda em silêncio o bebê a sair de seu ventre:

Nela a grande pergunta me envolvia: vale a pena? Não sei, disse-lhe minha quietude cada vez maior, mas é assim. Ali, diante do meu silêncio, ela estava se dando ao processo, e se me perguntava a grande pergunta, tinha que ficar sem resposta. Tinha que se dar – por nada. Teria que ser. E por nada. Ela se agarrava em si, não querendo.

Mas, eu esperava. Eu sabia que nós somos aquilo que tem que acontecer. Eu só podia servir-lhe a ela de silêncio. E deslumbrada de desentendimento, ouvia bater dentro de mim um coração que não era o meu. Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança. Não sem dor. Em silêncio eu via a dor de sua alegria difícil. A lenta cólica de um caracol. Ela passou devagar a língua pelos lábios finos. (Me ajuda, disse seu corpo na bipartição penosa. Estou ajudando, respondeu minha imobilidade). A agonia lenta. Ela estava engrossando toda, a deformar-se com lentidão. (...) Quase sorria então, como se estendida numa mesa de operação dissesse que não estava doendo tanto. Ela não me perdia de vista: havia marca de pés que ela não via, por ali alguém tinha andado, e ela adivinhava que eu tinha andado muito. Mais e mais se deformava, quase idêntica a si mesma. Arrisco? Deixo eu sentir, perguntava-me ela. Sim, respondeu-se por mim. (...) A agonia de seu nascimento. Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser outro que se é, a nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo. “Eu”, tentava dizer seu corpo molhado pelas águas. Suas núpcias consigo mesma. (LE, pp. 95-96).

Apesar de extensa, a bela passagem precisava ser transcrita por inteiro para percebermos a verbalização do processo de nascimento: havia uma “lenta cólica de caracol” indicando o contorcer do corpo em dores e transformação; a “bipartição do corpo” como se a criança se separasse do corpo da mãe, representada pela narradora, que a ajuda “com sua imobilidade”; o “engrossando” e “deformar-se” como processo de mudança; a frase “como se estendida numa mesa de operação” acena para a ideia de uma cirurgia do próprio parto para nascer de si mesma, porque estava “mais e mais se deformando, quase idêntica a si mesma” para tonar-se o humano que se é. E a narradora diz sim para Ofélia “como se na hora de meu filho nascer eu lhe dissesse: sim” (LE, p. 96), presenciando “a agonia do nascimento” da menina que larga seu próprio corpo no chão e consegue dizer “Eu”, em aceitação e núpcias consigo mesma.

A narradora afirma que “também se morre em criança sem ninguém perceber”. De acordo com Martinez, do ponto de vista psicanalítico, “considera-se que mais arriscado do que a morte de uma criança é a impossibilidade de ela sequer chegar a nascer, do ponto de vista psíquico, na mente de seus genitores” (MARTINEZ, 2015, p. 81), porque esse nascimento psíquico descrito no conto clariceano depende da ajuda de um adulto capaz de viver junto da criança seus terrores e medos, mesmo em silêncio mas amortecendo o “choque gerado pela percepção de que se é separado do outro”, choque encenado, segundo a articulista, quando Ofélia percebe as marcas dos pés da narradora que antes ela não via, os passos da narradora que já havia andado muito e, portanto, “tinha uma vida independente e anterior a ela”.

A cena da inveja, que Mezan aponta como o nascimento do desejo e, consequentemente, da consciência de que se é um ser incompleto, para Martinez representa o “nascimento psíquico” que, ao fim e ao cabo, corresponde à experiência semelhante: “a percepção do pequeno *infante* de que se é um sujeito desejante, mas também faltante” (Ibidem, p. 82), além

de representar o momento em que se instala, “do ponto de vista psíquico, a diferença entre as gerações, bem como as noções de tempo e espaço” (Idem, *ibidem*).

Martinez lembra que esse nascimento do psiquismo traz consigo a percepção de sermos separados e faltantes, pode causar “o ódio e a indagação” em relação à mãe que poderia nos livrar do tormento dessa consciência. Martinez evoca as ideias de Melanie Klein, em *Inveja e gratidão* (1974 [1957]), quando esta defende que para um bebê, no início, o seio é mau e se “não salva o bebê de seu apuro, é por pura maldade, ou melhor, para guardar todo o prazer para si” (Idem, *ibidem*), não compreendendo ainda que o seio-mãe pode tanto ser eficiente quanto frustrar. Essa ligação que a criança estabelece por meio do ódio e frustração, segundo a articulista, pode ser percebida na passagem do conto quando, depois de separada da narradora-mãe, a neófita Ofélia precisa lidar com a frustração de não ter sido protegida pela narradora: agora com os corpos separados “a hostilidade nos unia. Eu estava seca e inerte na cadeira para que a menina se fizesse dor dentro de outro ser, firme para que ela lutasse dentro de mim; cada vez mais forte à medida que Ofélia precisasse me odiar e precisasse que eu resistisse” (LE, p. 97). E a narradora resiste porque é preciso deixar a criança fazer a sua parte. Para a articulista, “as forças de Thânatos”, entretanto, “falaram mais alto” e Ofélia mata o pinto que representava, ao mesmo tempo, “o seu oásis e o seu inferno”, atitude interpretada pela narradora como sendo de amor: “Oh, não se assuste muito! Às vezes a gente mata por amor, mas juro que um dia a gente esquece, juro! A gente não ama bem, ouça, repeti como se pudesse alcançá-la, antes que, desistindo de servir ao verdadeiro, ela fosse altivamente servir ao nada” (LE, p. 100).

De acordo com a leitura de Martinez, Ofélia não suporta a verdade de sua condição humana que lhe foi revelada, regressando ao narcisismo e sua posição de arrogância diante do objeto responsável pelo seu processo de se tornar criança. Mata, portanto, aquilo capaz de lembrá-la de sua condição frágil e desamparada. Para a articulista, Clarice compartilha conosco um universo onde o humano espanta-se consigo e sua capacidade de construção e destruição, apresenta um conhecimento certo de que o homem pode acabar não suportando, como Ofélia, o peso da verdade e refugiar-se no narcisismo infrutífero que nega a necessidade dos vínculos humanos. Não suportando tanta verdade, a menina mata o pinto que representaria sua aceitação da realidade humana, seja pelo excesso de inveja ou intolerância à dor diante de sua condição, Ofélia não suportou se perceber humana, se perceber limitada e faltante.

Até aqui acompanhamos a leitura de Martinez destinada à passagem do nascimento psíquico da pequena Ofélia para tornar-se consciente de quem se é. A articulista, como havíamos mencionado, dedica uma parte de seu estudo para o momento inicial do conto no qual

a narradora deslocaria o leitor de suas certezas ao afirmar, com honestidade, diante de um júri fictício, que mal conheceu Ofélia e seus pais, “diante do mesmo júri ao qual responderia: mal me conheço” (LE, p. 86), assim como diria para cada jurado que se hipnotizou para a obediência, “mal vos conheço”. A partir desse primeiro parágrafo de um júri imaginário, “Clarice nos retira do lugar comum das certezas que o humano constrói sobre si mesmo e sobre o outro, no qual se instala confortavelmente para evitar o desconfortável contato com o mistério e com o não saber” (MARTINEZ, 2015, p. 75).

Hipnotizados que estamos pela obediência, essa perspectiva clariceana questiona, segundo Martinez, os sentidos já dados para apreendermos o que é o humano. A articulista explica que Bion, em *Atenção e interpretação* (2006 [1970]), nomeou de capacidade negativa tal “estado mental em que o homem é capaz de permanecer em contato com as incertezas, mistérios e dúvidas, sem qualquer tentativa impaciente de alcançar fato e razão. Este estado, naturalmente desconfortável” (Idem, ibidem), coloca-nos diante daquilo que não sabemos, ainda que tal estado provoque turbulências emocionais intensas e, por isso, não possa ser sustentado por muito tempo na mente humana.

A narradora resolve com ironia essa nossa incapacidade de suportar a crise do desconhecido: logo que acorda, afirma, volta-se “com docilidade para o delicado abismo da desordem” (LE, p.86), o que Martinez considera como se a narradora estivesse a falar de seu “espírito selvagem” que se abre para outro universo, nem delicado nem óbvio, mesmo universo descrito pela psicanálise, do que é pulsional e regido por outra lógica, alheia à racionalidade.

Segundo Martinez, como vimos no nascimento psíquico de Ofélia, a complexidade do ser humano já ter um corpo e ainda não ter nascido psiquicamente, encontra-se também na descrição da figura do pinto, piando na cozinha como representação do desamparo vivido pelo homem ao nascer. Na imagem do pintinho, tanto na primeira quanto na segunda cena do conto, teríamos uma narração poética da condição de desamparado vivido por cada ser no mundo, portanto, a vida pulsante do pintinho que era “coisa que por ter nascido se espanta”, mostra-nos em seu corpo delicado, que poderia ser destruído pela mão de uma criança, o quão a vida não nos fornece garantias. É por isso que esse ser precisa de amparo e proteção, causando susto nos filhos da narradora que pedem para que ela seja a mãe do pintinho, pois tanto as crianças quanto o marido identificam-se com a situação fragilizada do animalzinho, até o filho mais novo, para sair desse estado de terror diante do desamparo, pede à narradora “Você quer ser a mãe dele?” (LE, p. 88). A vida humana se torna insustentável, do ponto de vista físico e psíquico, levando-o à constante busca por ser objeto de amor de alguém que lhe garanta cuidados e acolhimento.

Ao tornar-se “mãe” do pinto, a narradora vivencia a experiência típica das mães diante do desamparo do bebê:

Eu disse que sim, em sobressalto. Eu era a enviada junto àquela coisa que não compreendia minha única linguagem: eu estava amando sem ser amada. A missão era falível, e os olhos de quatro meninos aguardavam com a intransigência da esperança o meu primeiro gesto de amor eficaz. Recuei um pouco, sorrindo toda solitária, olhei para a minha família, queria que eles sorrissem. Um homem e quatro meninos me fitavam, incrédulos e confiantes. Eu era a mulher da casa, o celeiro. (...) Tentei isolar-me do desafio dos cinco homens para também eu esperar de mim e lembrar-me de como é o amor. Abri a boca, ia dizer-lhes a verdade: não sei como (LE, p. 88).

A cena descrita acima, de acordo com a leitura winnicottiana de Martinez, aproxima-se da vivência da maternidade, da mãe que olha e se identifica com o bebê, tal como acontece em relação ao pinto-filho, ela se sente “celeiro dos nascimentos”. O consolo só acontece se o bebê se sentir “de alguma forma contido nessas suas angústias, se a mãe for capaz de adentrar o universo do mundo do terror e das coisas não representáveis da criança. Portanto, é quando a narradora diz que não sabe o que é amar que ela entra em contato com as incertezas e, assim, com o universo desamparado do pintinho.

Como acompanhamos nas análises, o enfoque de Mezan encontrava-se na descrição textual das reações de Ofélia, enquanto a de Martinez detinha-se na narração; portanto, poderíamos considerar que em ambos os casos importava o discurso poético clariceano no qual era possível entrever um conhecimento compartilhado com a psicanálise, não teorizado – mesmo porque se trata de uma obra literária – mas encarnado nas personagens ou presentes nos gestos narrados. O enfoque formal não foi privilegiado pelos ensaístas, mas respeitou-se a literariedade do conto, isto é, as duas interpretações com viés psicanalítico se deram a partir das expressões e da sequência narrativa, considerando o texto dentro dos seus limites e trabalhando com aspectos que ele suscita. O diálogo estabelecido entre o texto clariceano e concepções de Bion, Winnicott, Freud e Lacan aponta para o enriquecimento de ambos os lados: se para a psicanálise o conto clariceano torna-se precioso pela maneira poética que descreve a inveja, o “nascimento psíquico” e a representação do desamparo na figura de um pintinho, o conto de Clarice, longe de se tornar mero “pretexto” de teorias psicanalíticas, ganha novos olhares ao ser considerado como a figuração intuitiva de um saber que não é empírico, teorizado ou defendido, mas vivificado por meio da palavra em suas construções metafóricas, alegorias, descrições, imagens, comparações. As interpretações, como foi dito, deixaram de apontar com maior ênfase a construção formal constitutiva da narrativa, que “variando registros como o discurso

indireto livre, diálogos dramáticos, fluxo de consciência e comentários líricos, busca aproximar-se do fenômeno humano por todos os ângulos” (ROSENBAUM, 2006, p. 88).

Rosenbaum (2006), em ensaio sobre o conto, assinala a estratégia da narradora de iniciar a narrativa com um cenário de júri, colocando-se como advogada de defesa de Ofélia, sendo que, ao tornar-se “suporte de projeção da simpatia do leitor arrasta-nos para uma compaixão em relação “a pequena criminosa” (ROSENBAUM, 2006, p. 85). A representação desse júri, segundo ela, seria duvidosa enquanto recurso narrativo, já que logo foi abandonado e poderia significar uma “falha” na construção do conto. Ou deveríamos considerar tal estratégia eficaz, já que a absolvição está garantida e não faria mais sentido retornar ao júri no final do conto, depois de uma defesa poética na qual fica claro que Ofélia é a maior vítima de si mesma?

Enquanto Martinez considera a primeira cena do conto como a representação da imagem da mãe-narradora diante do filho-pinto desamparado, para Rosenbaum, a narrativa anterior ao “*flash-back* da segunda parte” seria sobre “o negativo do sadismo: a bondade – em torno do pinto aflito, estávamos bons e ansiosos”, trazendo, assim, matizes e modulações da generosidade que invadiu a família da narradora na véspera do natal” (ROSENBAUM, 2006, p. 85). Segundo a autora, essas “manifestações pantanosas e delicadas do amor e da bondade”, por parte da família da narradora, indicariam uma abertura para o mundo, opondo-se ao modelo familiar prepotente e arrogante de Ofélia, “como se a genealogia de Ofélia nos fosse oferecida pelos autos a título de... justificativa do que virá” (ROSENBAUM, 2006, p. 86), isto é, a primeira parte do conto explicita a diferença entre as duas famílias. Poderíamos acrescentar, ainda, que no início da narrativa temos uma primeira cena que se repetirá na rememoração da narradora: primeiro ela é a mãe do pintinho, depois, a mãe de Ofélia. A primeira cena evoca a rememoração da narradora que, ao pegar o pintinho na mão para exercer a maternidade, lembra-se de que fora “testemunha” de uma menina. Não sabemos se o movimento de pegar o pintinho estaria relacionado à cena de Ofélia matando o animalzinho e, portanto, a narradora estaria se identificando com a menina que mata, ou se o movimento em direção ao pequeno ser de penugem lembraria a maternidade exercida em relação à Ofélia. Seja como for, é nesse instante, entre o piar do pintinho – em semelhança a Paulo Honório, narrador de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, que rememora sua vida a partir do pio da coruja – que a narradora relembra a história de Ofélia para narrá-la.

Assim como Mezan considera o nascimento da inveja em Ofélia o momento pelo qual ela toma consciência de sua falta e, portanto, busca a plenitude ao querer “tudo”, a leitura de Rosenbaum considera que “a irrupção na consciência” da inveja evidencia “o dilaceramento do

eu adultizado de Ofélia”, enquanto que, para Martinez, o momento representaria o “nascimento psíquico” da menina. Independente da expressão, cada leitor identificou o clímax epifânico de maior força no conto: a inveja de Ofélia que a levou ao assassinato do pintinho e, de certa forma, o assassinato de algo em si mesma para renascer outra.

Por fim, vale lembrar do estudo lacaniano sobre *Hamlet* evocado por Rosenbaum, no qual Lacan aproxima “o nome Ofélia ao ‘O phallos’ – entendido, ‘falo’ como ‘qualquer coisa que possa completar uma fala na subjetividade’” (ROSENBAUM, 2006, p. 91). Assim, como explica a estudiosa, a linguagem coloquial que utiliza a palavra “pinto” como sinônimo de pênis leva-nos a pensar no falo, presente no nome da menina e no do animalzinho. Assim, “fiel ao caráter simbólico do falo, os textos de Clarice – “Felicidade Clandestina” e “A imitação da rosa” – fazem circular, numa cadeia associativa por substituição, os ‘significantes da falta’ (como Lacan os define) na busca incessante, e frustrada, da completude inalcançável: livro, pinto, rosa” (ROSENBAUM, 2006, p. 93).

3. Crônicas de um mal-estar na descoberta do mundo

“Ter nascido me estragou a saúde”
(Clarice Lispector, “Antes era perfeito” em *A descoberta do mundo*)

“Dar sentido de repente ao vácuo absoluto’ é a magia da crônica”
(Antonio Candido, em “A vida ao rés-do-chão”)

A proposta deste momento do estudo é um olhar mais atento à seleção de algumas crônicas clariceanas publicadas, originalmente, entre agosto de 1967 e dezembro de 1973, na coluna mantida pela escritora no *Jornal do Brasil* e, posteriormente, compiladas em ordem cronológica na coletânea *A descoberta do mundo*¹⁷ lançada em 1984. A escolha dessa obra, considerada fragmentária por ser uma produção escrita e divulgada em diferentes datas, deu-se pela força dos textos cuja aproximação com certas concepções e procedimentos psicanalíticos se impôs de forma orgânica, isto é, as crônicas sugeriam – por vezes convocavam – uma linha de leitura confluyente com o conhecimento advindo da psicanálise. Esta seção se propõe, por fim, como já foi apresentado na introdução à tese, a uma investida mais autoral, buscando um exercício de análise de alguns textos cronísticos. Diferentemente da abordagem feita até aqui, voltada para comentar uma parte da fortuna crítica clariceana de viés psicanalítico, arriscamos, agora, a uma leitura que contribua para o olhar metodológico que tomamos como foco. Ainda assim, haverá passagens em que nos voltaremos para ensaístas que trouxeram novos apartes, para os textos discutidos, dentro de nossa interface. Em suma, transitaremos entre a teoria freudiana – trazida mais adiante como subsídio das análises –, a mirada analítica-interpretativa pessoal e outras leituras da fortuna crítica.

Como o próprio nome do livro sugere, trata-se, em grande parte, de crônicas nas quais a descoberta diária, cujo alcance remete à uma revelação do mundo, é a força motriz da escrita, com temas variando desde reflexões sobre o ato de escrever, passando por relatos de infância, trechos de livros, filosofia, filmes, encontros com taxistas e empregadas domésticas, até as angústias do ato de viver-existir no mundo – “O que farei de mim? Quase nada. Não vou mais escrever livros. Por que se escrevesse diria minhas verdades tão duras que seria difíceis de serem suportadas por mim e pelos outros. Há um limite de ser. Já cheguei a esse limite” (DM, p.81-82) –, sendo o *exercício de dizer* um trabalho constante para quem deveria escrever, semanalmente, a um público não necessariamente acostumado com a obra literária da autora, mas a leitores de jornais. Por conta dessa demanda permanente de textos a serem publicados

¹⁷ Usaremos a sigla DM para nos referirmos ao livro *A descoberta do mundo*, edição de 1999, Editora Rocco.

todos os sábados, tais crônicas, segundo a própria escritora¹⁸, possuem um tom íntimo de conversa diária. Como eram produzidas com data marcada¹⁹ – diferente dos livros lançados a seu tempo nos quais a cronista permanecia “anônima e discreta” –, a autora considera que essas crônicas acabavam revelando certa parte de si, não importando a temática: ainda que fosse sobre a “superprodução do café no Brasil”, terminaria por ser pessoal.

A preocupação em expor a intimidade e as dúvidas quanto à concepção do gênero crônica manifestam-se em seu texto “Ser cronista”, no qual afirma:

Sei que não sou [cronista], mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? (...) Quando combinei com o jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo. Um amigo que tem voz forte, convincente e carinhosa, praticamente intimou-me a não ter medo. Disse: escreva qualquer coisa que lhe passe pela cabeça, mesmo tolice, porque coisas sérias você já escreveu”. Basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme. Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais *leve* só porque o leitor assim o quer? Divertir? Fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado. Vou dizer a verdade: não estou contente. E acho mesmo que vou ter uma conversa com Rubem Braga porque sozinha não consegui entender. (DM, p.108)

A negação de se enquadrar no rol dos cronistas soma-se a tantas outras negativas da autora: não se considerava uma intelectual ou mesmo uma escritora, mas apenas alguém “interessada pelo mundo”. As negativas clariceanas podem ser lidas em crônicas como “Escândalo Inútil”: “Mas é que não sou escritora. Sou uma pessoa que estava interessada pelo mundo”; em “Conversas”: “Ivo observou que o engraçado é que parece que eu não quero ser escritora. De algum modo é verdade, e não sei explicar por quê. Mas até ser chamada de

¹⁸ Na crônica “Fernando Pessoa me ajudando”, a autora questiona se o que escreve seriam crônicas, pois se parecem com a revelação de si mesma: “Estas coisas que ando escrevendo aqui não são, creio, propriamente crônicas, mas agora entendo os nossos melhores cronistas. Porque eles assinam, não conseguem escapar de se revelar. Até certo ponto nós os conhecemos intimamente. E quanto a mim, isto me desagrada. Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha. Acho que se escrever sobre o problema da superprodução do café no Brasil terminarei sendo pessoal. Daqui em breve serei popular? Isso me assusta. Vou ver o que posso fazer, se é que posso. O que me consola é a frase de Fernando Pessoa, que li citada: “Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos” (DM, 1999, p. 136). A crônica completa encontra-se no Anexo deste trabalho.

¹⁹ Vale lembra que as crônicas nem sempre eram inéditas e escritas “no calor do momento”, mas sim trechos de obras já publicadas ou de publicação futura. Na dissertação de mestrado, “Clarice Lispector: uma plagiadora de si mesma. Republicação no Jornal do Brasil (1967-1973)”, de 2008, defendida na FFLCH-USP, Thais Torres Sousa apresenta a análise das republicações que Clarice Lispector fazia de muitos de seus contos e romances em sua coluna do *Jornal do Brasil*, sendo uma “plagiadora de si mesma” ao aproveitar textos dos seus livros *A legião Estrangeira*, *Fundo de Gaveta*, *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, *Água Viva*, *Felicidade Clandestina* e *A Via crucis do corpo*, além das entrevistas publicadas na *Manchete*.

escritora me encabula”; e em ‘Como é que se escreve’: “E ainda não me habituei a que me chamem de escritora. Porque, fora das horas em que escrevo, não sei absolutamente escrever. Será que escrever não é um ofício? Não há aprendizagem, então? O que é? ”, todas inseridas em *A descoberta do Mundo*²⁰.

Se “gênero não me pega mais”, como diria a narradora clariceana de *Água Viva*, e se é inútil tentar classificar ou tipificar a obra de alguém que simplesmente “escapula” e não se deixa definir, mais interessante é observar a inquietação de Clarice em discutir a crônica enquanto gênero, “tateando sozinha”, como ela mesma afirma, e compartilhando com o leitor, metalinguisticamente, as angústias e incertezas desse processo criativo-reflexivo para manter a coluna do jornal.

Fica evidente que a crônica não parece ter sido um gênero literário com o qual Clarice Lispector se sentisse confortável no processo de escrita, pelo menos no início, pois estava acostumada com a feitura de contos e romances. Esse tipo de produção, apesar de aparentemente simples e considerado por muitos como tendo menos qualidade literária, recebeu a atenção de Antonio Candido (1984), em “A vida ao rés-do-chão”; neste ensaio, o autor discorre sobre essa escrita tão difícil de classificar, considerando-a um “gênero menor”. Menor não no sentido de um rebaixamento de tal produção, pelo contrário, Candido interpreta como positivo o fato dessa composição ser mais “solta” e com uma linguagem mais próxima do leitor. Para ele, é exatamente o fato de ser despretensiosa que faz da crônica um gênero capaz de tocar quem a lê. Mesmo sendo uma escrita mais “leve”, segundo o crítico, um bom escritor é sempre capaz de trazer por meio dela profundidade e trabalho formal, estabelecendo a dimensão da vida sem grandes exageros lexicais, mas a partir do miúdo captado pelo cronista com talento de mostrar a grandeza nas pequenas coisas. Ele defende que, por não ter pretensão de durar, já que não foi feita para se eternizar em livros e sim para transitar no mundo diário e efêmero do jornal, seu ponto de vista não é o do requinte daqueles que “escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. Por isso mesmo, consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um; (...) a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava” (CANDIDO, 1984, p.6).

O crítico observa que esse gênero se coloca insinuante e revelador para o leitor, ensinando-o a conviver intimamente com a palavra e sentindo-a “na forma dos seus valores próprios”. Candido lembra que, ao longo do seu desenvolvimento nos jornais, a crônica passa de rodapé sobre política, questões sociais e artísticas de sua época até se tornar um texto mais

²⁰ As crônicas mencionadas encontram-se no Anexo deste trabalho.

curto com um tom breve e suave de “coisa sem muita importância”, perdendo aos poucos a intenção de informar/comentar para se tornar divertimento, com linguagem menos rebuscada, descompromissada e sem intenções argumentativas. De acordo com o autor, há traços comuns na crônica de diferentes escritores, como a aparente banalidade de “conversa fiada” e “ar despreocupado”, disfarçando, na verdade, a profundidade dos temas fundamentais para o leitor convidado a explorar a riqueza humana escondida em cada uma delas. Com o intuito de divertir, a crônica acaba por seduzir, aproximar e ensinar o leitor: por meio de gracejos, acaba tocando fundo em assuntos sérios. Candido identifica, ainda, as diversas estratégias dos cronistas no processo de escrita desse gênero: há crônicas que são diálogos, outras vão rumo ao conto, outras possuem estrutura de ficção, são anedotas, assemelham-se a prosas poéticas, à biografia lírica, ou à divagação livre. Por fim, a aproximação do leitor com essa escrita mais natural é considerada por ele uma humanização da melhor qualidade: “Fico comparando e vendo a importância deste agente de uma visão mais moderna na sua simplicidade reveladora e penetrante” (CANDIDO, 1984, p.8), na leitura da crônica, portanto, “o texto se humaniza, ou seja, proseia com o leitor usando um tom familiar, e isso aproxima os novos leitores da língua, da leitura e, principalmente, da literatura” (CANDIDO, 1984, p.6).

Para Davi Arrigucci Jr (1987), definir a crônica também é um trabalho árduo, embora, consonante com Cândido, reconheça se tratar de um gênero com linguagem mais simples e próximo do leitor, podendo ser um breve relato ou um comentário sobre fatos cotidianos. Retoma a definição etimológica para melhor explicá-la: por proceder do grego *Chronos* (tempo), é preciso considerar que ela foi, e talvez ainda seja, “um meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada. Mas a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo” (ARRIGUCCI, 1987, p. 51-52), podendo, pois, ser o testemunho de uma vida ou de uma época. Assim como Candido, aponta para a metamorfose desse gênero que aparece primeiramente como um “apêndice do jornal”, para depois se desenvolver ao longo dos anos “com dimensão estética e relativa autonomia, a ponto de constituir um gênero propriamente literário, muito próximo de certas modalidades da épica e às vezes também da lírica, mas com uma história específica e bastante expressiva” (Ibid., p. 53). A crônica é, para Arrigucci, “um fato moderno”, pois representa essa época de consumismo, inquietações, transformação e fugacidade, típicos das grandes cidades, mas ao mesmo tempo é um gênero que possui “espessura de texto literário, tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento” (ARRIGUCCI, 1987, p.55).

Importante notar que a crônica para esses autores apresenta um teor muito mais profundo do que se poderia imaginar. Embora seja vista como um “gênero menor”, sua pequenês está associada antes ao tamanho do texto e da aparente temática cotidiana do que propriamente à profundidade com que tais temas são apresentados, ou mesmo quanto à elaboração da linguagem desses textos. Para ambos os críticos, a qualidade literária dessa produção torna-se evidente, concordam que vai depender da capacidade do escritor para transformar as banalidade do dia a dia em literatura, e não apenas em comentários soltos. É bem no rés-do-chão, no cotidiano, em tom de bate-papo, transformando a vida diária em poesia que a crônica se instaura. Segundo Arrigucci, o escritor vai “driblando” essa aparente mesquinha e buscando “uma saída literária”, tornando lírica a prosa da crônica, tirando “o difícil do simples”, confundindo-se com o conto, com a narrativa satírica, com a confissão, tornando-se “um modo específico de apreender e exprimir certos valores, como se fosse ela a forma única e justa de dizê-los” (Ibidem., p.56).

Esses aspectos da crônica abordados pelos críticos talvez ajudem a responder a pergunta clariceana “O que é a crônica?”, fazendo com que o leitor identifique nos textos de *A descoberta do mundo*, essa mesma grandeza esmiuçada no rés-do-chão, com “espessura de texto literário”, “penetração psicológica e social”, “força poética” e “uma forma de conhecimento”, para usarmos palavras de Arrigucci. Mais importante do que definições, é captar como tais características se revelam nas crônicas clariceanas, em especial, sua aproximação com o saber psicanalítico. Por vezes, os textos clariceanos são tomados por uma força de penetração psicológica que faz o leitor entrar em contato com o conhecimento que ali circula em forma de crônica, seja enquanto reflexão da cronista pensando a experiência do mundo, seja pela ficção capaz de tornar visível um certo conhecimento antes invisível ao leitor.

O tom pessoal e a rotina da publicação parece fazer da crônica um gênero que acentua a atmosfera de diálogo entre o leitor e a cronista em questão, quase uma conversa “ao pé do ouvido”, embora não se deva afirmar o diálogo como característica presente apenas nas crônicas da autora, basta lembrar de alguns de seus narradores que travam uma conversa direta com aqueles que os leem, a ponto de pedir para segurar a mão do leitor durante o percurso da narrativa, como é o caso de *A paixão segundo G.H.*

A leitura de *A descoberta do mundo*, embora de temas e estilos diversos, não nos leva a pensar em uma coletânea polifônica, pois é possível perceber uma visão – ou descoberta – de mundo peculiar e repetitiva que se manifesta em muitas narrativas, causando a sensação de que se está margeando, com palavras, sempre as mesmas inquietações, sempre o mesmo mal-estar.

E foi exatamente esse desconforto, esse mal-estar, que deu origem à análise que propomos aqui. Antes de irmos diretamente a algumas crônicas selecionadas, faremos um sobrevoo por alguns textos dessa coletânea de descobertas que, aos poucos, criam essa atmosfera narrativa.

Como o objetivo desse estudo é a aproximação da obra clariceana com a psicanálise, a seleção de escritos de *A descoberta do mundo*, em consonância com noções e conceitos trazidos por esse campo do saber, colocou-se de inúmeras maneiras, convocando-nos a leituras díspares. Alguns textos foram selecionados *a priori*, mas descartados em detrimento de outros cuja força que identificamos à experiência do mal-estar, tal que é compreendido pela psicanálise, se impôs. A crônica “A surpresa”, por exemplo, propiciaria uma interpretação consoante com a constituição do “eu” psicanalítico, explicado por Lacan a partir do estádio do espelho²¹. Nela é narrado o grande susto e deslumbramento de se encontrar consigo mesmo refletido no espelho, mostrando uma face misteriosa e inocente para, então, deduzir ser esse o caminho de toda a humanidade: reconhecer-se – lacanianamente pela imagem, e não cartesianamente pelo pensamento²² – como sujeito diante do espelho, cômico do narcisismo (outro viés que poderia ser explorado) inerente a cada indivíduo:

Olhar-se ao espelho e dizer-se deslumbrada: Como sou misteriosa. Sou tão delicada e forte. E a curva dos lábios manteve a inocência. Não há homem ou mulher que por acaso não se tenha olhado ao espelho e se surpreendido consigo próprio. Por uma fração de segundo a gente se vê como a um objeto a ser olhado. A isto se chama talvez de narcisismo, mas eu chamaria de: alegria de ser. Alegria de encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não me imaginei, eu existo. (LISPECTOR, DM, 1999, p. 23)

Outras análises frutíferas à luz da psicanálise foram cogitadas, como a descoberta da sexualidade, descrita na crônica-conto “O primeiro beijo”, na qual um garoto, em conversa com a namorada, relembra seu primeiro beijo dado em uma fonte de água que, na verdade, era a estátua de uma mulher nua de onde jorrava o líquido fresco. A bela narrativa erótica desenrola-se com a recordação de uma excursão, durante a qual o menino sente muita sede (desejo?), sendo obrigado a juntar saliva para engolir e aliviar sua boca ardente – mas era “uma sede

²¹ Grosso modo, Segundo Lacan (1998), em “O estádio do espelho como formador da função do eu”, é no momento em que o bebê se olha e se identifica com a imagem vista no espelho que o sujeito assume a própria imagem. Reconhecendo-se na imagem refletida, já se pode falar em um “eu”, ainda não simbolizado ou com linguagem, mas como imagem especular que servirá como mediadora entre o mundo interno e o externo. A relação que a criança estabelece com essa realidade reduplicada de seu corpo diante do espelho é também a que se estabelecerá com as pessoas e objetos, ou seja, com o mundo fora de si. Dessa forma, a imagem especular seria, então, origem de outras identificações posteriores da criança já que ela deve reconhecer que aquela imagem é e não é ela ao mesmo tempo. Agora a criança deixaria de ter a imagem fragmentada e confusa do próprio corpo e teria a imagem de sua totalidade, fator estruturante para a formação e identidade do sujeito. A ênfase de Lacan é no aspecto “ortopédico” ou mesmo ilusório dessa primeira apreensão de si no olhar alheio.

²² Considera-se aqui a perspectiva da constituição do sujeito de acordo com a explicação psicanalítica do estádio do espelho apontado por Lacan (por meio da imagem especular), em oposição ao sujeito que se identifica como existente no mundo a partir do *cogito* de Descartes segundo o qual “Penso, logo existo”.

enorme, maior do que ele próprio, que lhe tomava agora o corpo todo, (...) sua sede era de anos” (DM, p. 331). Além dos vocábulos escolhidos para criar um clima erótico (o sol a “penetrar” no nariz, os olhos “saltavam para fora” e “penetrando entre os arbustos, espreitando, farejando”, o “instinto animal dentro dele”, “entreabriu os lábios e colou-os ferozmente ao orifício de onde jorrava a água”), a cena em que o menino percebe estar beijando a boca da mulher de pedra representa não só o primeiro beijo, mas a experiência do ato sexual, pois é nesse instante que o garoto sente no corpo o desejo e a excitação; sente “o líquido vivificador”, “o líquido germinador da vida...” saindo de uma mulher; descobrindo a nudez da estátua e os reflexos disso: um tremor por dentro dele fazendo com que “uma parte de seu corpo, sempre antes relaxada” fique excitada e tensa como nunca antes havia estado; nesse momento o menino descobre o próprio corpo e a potência de seu desejo, “vinda da profundidade de seu ser, jorrou de uma fonte oculta nele a verdade. Que logo o encheu de susto e logo também de um orgulho antes jamais sentido: ele... Ele se tornara homem” (DM, p. 332). A narrativa, portanto, descreve a descoberta do mundo sensorial-sexual de um menino frente ao seu próprio corpo desejante.

Além da sexualidade, fonte das pesquisas fortemente associadas²³ à psicanálise, foram encontradas em algumas crônicas alusões à psicanálise e a analistas, evidenciando a aproximação da autora com esse campo do saber. Em uma delas, muito bem humorada, intitulada “Desafio aos analistas”, tem-se apenas uma frase: “Sonhei que um peixe tirava a roupa e ficava nu” (DM, p.121), remetendo, em poucas palavras, à obra *A interpretação dos sonhos* (1900) de Freud, na qual o psicanalista busca interpretar o conteúdo latente dos sonhos de seus pacientes (e dos próprios) a partir do conteúdo onírico manifesto. Este seria o desafio dos analistas: o de tirar as escamas e revelar a nudez do que se encontra encoberto. Ou estaria a cronista brincando com a impossibilidade de se revelar a nudez do que não pode ser dito, mas

²³ Popularmente, Freud tem sido relacionado, pelo senso comum ou por opiniões pouco especializadas, a todo e qualquer assunto de ordem sexual, sendo possível encontrar essa associação também na literatura. No conto “Atrás da catedral de Ruão”, de Mário de Andrade, por exemplo, quando a personagem Mademoiselle é descrita em um momento de sensualidade, tem-se uma alusão direta ao pai da psicanálise: “se sentia muito freudiana, hoje”. De forma irônica, as palavras “sexualidade” e “Freud” são usadas como sinônimos. Uma hipótese seria considerar o conto de Mário como uma paródia dos casos clínicos de histéricas, narrados por Freud em *Estudos sobre Histeria* [1895,1908]. Em um deles, Freud relata o tratamento de Miss Lucy R. de 30 anos que trabalhava como governanta, responsável pela educação das filhas do dono da casa. A jovem sofria de rinite crônica que ocasionou a perda total de sua percepção olfativa, mas, apesar disso, a paciente desenvolvera uma percepção desse sentido de maneira subjetiva, isto é, sentia constantemente um mesmo cheiro. Sua secreção nasal era diária e por isso suas narinas estavam sempre irritadas. Ao longo da análise, a jovem é curada. Freud descobriu o motivo da doença olfativa, sintoma de um trauma maior: a jovem era apaixonada pelo patrão e, percebendo a impossibilidade de concretizar o seu desejo na relação amorosa, reprime o sentimento. Semelhantemente, Mário de Andrade cria uma personagem estereotipada do século XX, com 40 anos, solteira, virgem, com necessidade de satisfazer seus desejos sexuais e permanentemente com as narinas irritadas, reprimindo seus desejos sexuais, inclusive no discurso: toda conversa maliciosa narrada no conto é escrita em francês.

que teima em nos enganar com uma aparência de desnudado, como o peixe-palavra? De qualquer forma, o tema do “sonho a ser decifrado” também aparece na crônica “Frase misteriosa, sonho estranho” (DM, p. 106) na qual a narradora associa seus “pensamentos complexos” ao conteúdo de uma carta enviada por sua leitora Azalea: a moça havia sonhado com a cronista e resolve contar-lhe a narrativa. Impressionada com o sonho, a autora afirmou que “ele era simbólico” – como grande parte dos sonhos são, em termos psicanalíticos –, e resolve perguntar o que significaria “o elemento ouro”, presente no sonho, a um “amigo feiticeiro”, isto é, a um psicanalista.

Além de associar a interpretação de sonhos aos psicanalistas-feiticeiros – e essa alcunha já revela serem eles conhecedores dos mistérios da mente e dispostos a verem mais do que os olhos comuns podem ver –, outras crônicas aludem ao profissional de psicanálise: em “A opinião de um analista sobre mim”, a narradora conta que algumas de suas amigas, coincidentemente, eram pacientes do mesmo psicanalista, Dr. Lourival Coimbra. Indiretamente, a cronista afirma ter sido “analisada” por ele à distância: as amigas teriam mencionado seu nome ao psicanalista e, por conta disso, ela resolve presentear-lo com seu livro de contos *Laços de família* no qual escreve uma dedicatória. Nela, pedia desculpas pela letra não estar boa devido ao acidente com suas mãos, sofrido tempos atrás. Ao receber o livro e ler a dedicatória, Dr. Lourival teria dito: “Clarice dá tanto aos outros, e no entanto pede licença para existir” (DM, p.116). “Sim, Dr. Lourival”, é a resposta da cronista,

Peço humildemente para existir, imploro humildemente uma alegria, uma ação de graça, peço que me permitam viver com menos sofrimento, peço para não ser experimentada pelas experiências ásperas, peço a homens e mulheres que me considerem um ser humano digno de algum amor e algum respeito. Peço a bênção da vida. (DM, p. 116).

A noção de ser psicanalisada “à distância” evidencia a importância da linguagem e do discurso: foi a partir da escrita da autora, na dedicatória, que o psicanalista inferiu uma interpretação a respeito de Clarice. Outro analista aparecerá na crônica “Bichos (Conclusão)”, na qual relembra a história de uma fatídica rosa cuja beleza encantou seu amigo psicanalista, Dr. Azulay. Segundo ela, estabeleceu-se logo uma relação íntima entre o homem e a flor: “ele a admirava e ela parecia sentir-se admirada. E tão gloriosa ficou, e com tanto amor era observada, que se passavam os dias e ela não murchava (...). Durou em beleza uma semana inteira” (DM, p. 336). Na crônica “Por detrás da devoção” (DM, p. 49-51), a cronista narra uma de suas histórias protagonizadas por empregadas, mas a especificidade desta era que a moça “fazia análise”, duas vezes por semana, com “uma Dra. Neide”, além de telefonar para a analista em “momentos de angústia”. Nota-se nesse texto, de 1967, o medo da empregada em admitir

que era submetida a um tratamento psicanalítico: não contava à cronista a razão de suas saídas, mas dava “outros pretextos” ao invés de dizer que seria “psicanalisada”; o real motivo para suas ausências só veio quando foi aconselhada por Dra. Neide a ser franca. A narradora compreendeu, mas foi insuportável para ela aguentar o gênio da funcionária “malcriada demais, revoltada demais, embora depois caísse em si e pedisse desculpas”. Após a demissão, a empregada não conseguia mais emprego: ao dizer que fazia análise, as possíveis futuras patroas ficavam com medo, e não a contratavam, fato um tanto elucidativo da opinião pública, na época, a respeito de pessoas que se submetem ao processo terapêutico via psicanálise.

Em entrevista feita com Alceu Amoroso Lima, e publicada como crônica, intitulada “Alceu Amoroso Lima II”, a autora também faz alusão à psicanálise em uma das perguntas ao entrevistado: “Algumas pessoas dizem que submeter-se à psicanálise é tolice, que sai muito mais barato e fácil confessar-se. Para mim é inteiramente óbvio que se trata de campos completamente separados. Qual é a sua opinião?” (DM, p. 174). Aqui, novamente há um olhar atento sobre o tema e a constatação da visão simplista que muitos apresentam do assunto ao considerar “tolice” o processo analítico, igualando-o à confissão católica. A cronista defende a especificidade da análise e a problematiza, ao que o entrevistado concorda, lembrando que embora haja “pontos de contato” entre elas, há muito mais diferenças do que semelhanças, até porque, como afirma Alceu Amoroso, a confissão está no plano do sobrenatural, não podendo se desvencilhar desse princípio inerente a ela.

Esse primeiro panorama das narrativas associadas, de alguma forma, à psicanálise tem o intuito de apontar alguns indícios da relação entre o texto da autora e esse campo de conhecimento, caminhos que poderiam ter sido tomados para interpretação, mas que foram apenas aludidos em detrimento do recorte e viés escolhido aqui: a aproximação de algumas crônicas clariceanas com a obra de Sigmund Freud, especialmente “Futuro de uma ilusão” (1927) e “Mal-estar na civilização” (1930). Para tanto, foram agrupados textos que dialogam entre si para serem interpretados em conjunto, embora façam parte de um todo maior: a tensão entre natureza e cultura discutida ou construída ficcionalmente pela cronista, num constante mal-estar e “nostalgia de ser bicho” diante dos sacrifícios exigidos pelo processo civilizatório.

Um dos textos mais representativos dessa impregnação do mal-estar diante do que é potencialmente vivo e sem contornos sociais, além do desamparo constitutivo do próprio sujeito

e sua relação de alteridade com outro, talvez seja a crônica “Geleia viva” (ou “A geleia viva como placenta”), que recebeu consideráveis e importantes análises a serem retomadas aqui por trazerem em seu cerne relações com a psicanálise. Como lembra Kahn (2005), a crônica teria sido escrita em 1942, quando Clarice alugou um quarto no Rio de Janeiro, na Rua Marques de Abrantes, endereço mencionado na primeira versão do texto cuja história se resume à narração de um sonho. Para Kahn, esse texto-sonho trata da desmonstagem e reconstrução da identidade e acrescenta que, o fato de ter sido publicado posteriormente em uma coluna de jornal, teria feito Clarice se preocupar com a compreensão do texto e fizesse algumas modificações na segunda versão da crônica, publicada em 1972, intitulada “A geleia viva como placenta”.

Na leitura de Kahn, a imagem da placenta viva presente no sonho seria uma metáfora da (re)constituição corporal-textual: a recomposição do corpo adulto constitui-se pelo retorno simbólico à situação fetal, isto é, o corpo/texto se redefine na mesma membrana protetora responsável pela alimentação, envolvendo a matéria primitiva da vida e dando limites ao corpo-texto. Este seria a imagem corporal convertida em linguagem, sendo a identificação com a geleia viva a imagem do renascimento, “perda dos limites físicos, culminando numa quase tentativa de suicídio; a ressurreição é o despertar equivalente a um segundo nascimento e a consequente reordenação do corpo/texto no espaço e no mundo” (KAHN, 2005, p.44).

Segundo Kahn, haveria uma ambivalência da narradora em relação a geleia, figurada pela “viscosidade do próprio ponto de vista” oscilando na narração em primeira e terceira pessoa do singular, na posição de sujeito e de objeto, no olhar e ser olhado, “ao mesmo tempo que a narradora se identifica com a geleia, ela também observa a geleia de fora, numa relação de espelhamento” (KAHN, 2005, p. 45), e é nesse espelho que a narradora vê “sua deformação essencial”, sem os contornos e limites do corpo e da personalidade, “nesse confronto da narradora consigo mesma, a geleia representa a porção mais primitiva de seu ser cindido, projetada no ambiente externo, interpondo-se como duplo entre ela e o mundo” (KAHN, 2005, p.46), a geleia viva representaria, portanto, “o retorno à conformação mais primitiva de um pluricelular” (...), o estágio mais primitivo tanto do ser humano como da própria espécie animal” (KAHN, 2005, p.51). A narradora humaniza a placenta ao questionar quais seriam os sentimentos desse ser amorfo e, nesse processo de identificação da narradora com a geleia, a sonhadora se despersonaliza e se reifica enquanto a geleia é humanizada. Em termos estéticos, na imagem da geleia viva, segundo Kahn, haveria uma oscilação entre dois modelos: “ausência total da forma vista como a pulsão de vida e da criatividade em estado puro e o molde rígido”. (KAHN, 2005, p.51). Como a geleia retoma a imagem do feto no útero, continua Kahn, ao

despertar a sonhadora estaria, simbolicamente, renascendo desse ambiente viscoso rumo ao mundo exterior sólido, de contornos rígidos, como se fosse uma recém-nascida vivenciando a cristalização (representada pelo teto endurecido que aparece no sonho) de si mesma para poder sobreviver: porque a vida amorfa e primitiva precisa morrer em certa medida, receber contornos sociais para conviver entre os outros.

A constatação dessa saída uterina para a morte do ser amorfo e, simultaneamente, o nascimento de um ser social com contornos aparece como fonte de mal-estar desse sujeito desamparado frente às exigências e demandas do mundo externo cristalizador da matéria primitiva. Essa é uma das constantes na obra clariceana, do primeiro romance ao último, passando por seus contos e crônicas. Como afirma Kahn, “longe de serem figuras acabadas, os seres configurados por Clarice parecem passar por um eterno processo de formação (...) que tem como ponto de partida a própria matéria (Ibidem, p. 53). Rosenbaum (2004) propõe a leitura da crônica como um sonho enigmático que revelaria “sob disfarces, a matriz geradora desse universo primário virginal, terreno dos ruídos surdos das pulsões” (p.263). Por meio da geleia viva, segundo a estudiosa, pode-se chegar ao momento inaugural do sujeito humano antes do seu nascimento, o sonho não traria apenas a morte, “mas o excesso do que está vivo”, da pulsão incontrolável e selvagem da vida, sem contornos, mesma ideia trazida por Kahn: a geleia viva é excesso de vida que precisa ser cristalizada, moldada, socializada e, portanto, precisa ter menos vida primitiva e assemelhar-se mais ao mundo exterior cheio de contornos. Rosenbaum atenta para os polos engendradores do texto que indicariam essa oposição entre o vivo pulsante e os contornos de fora: a geleia viva se opõe ao quarto de contornos firmes e teto solidificado, enquanto o galo que canta se opõe ao edifício caiado de banco (imagem sepulcral), oposições essas que marcam a busca do contorno daquilo que faz parte do mundo pulsional avesso a representações e, portanto, incapturável pela linguagem. A escrita de Clarice Lispector, no entanto, empenha-se “em fazer implodir os edifícios comportados da civilização, (...) a geleia viva (...) é a vida pura, (...) corpo placentário que tudo abarca, mas do qual é preciso ter distância por ser vivo demais. E nosso ser, resolvido em sólidas paredes, não aguentaria o contato direto” (ROSENBAUM, 2004, p. 276) com esse mundo pulsional do qual a psicanálise se ocupa.

Cleusa Rios Pinheiro Passos (2005, p. 142) destaca três processos fundamentais a partir dos quais se dão, em “Geleia viva”, os cruzamentos entre arte literária e a psicanálise, especificamente na confluência da literatura com o trabalho do sonho: a figurabilidade, isto é, a forma visual do material onírico; a condensação, que aglutina diferentes associações em uma só imagem, assim deformando o modo como os pensamentos aparecem no sonho; o

deslocamento entre aspectos fundamentais e secundários entre material onírico e conteúdo manifesto. Segundo a autora, o primeiro teria correspondência, na literatura, na metáfora, e o segundo, na metonímia. Há, na crônica, “a brevidade e o laconismo” da linguagem onírica, que se opõem à amplitude e à riqueza características do pensamento que interpreta os sonhos. Em outras palavras, esclarece Passos, “o relato do sonhador é de pouca extensão, suas associações são longas, sem jamais chegar à completa certeza interpretativa”. De modo análogo ao sonho, o texto literário pode se modificar a cada interpretação, dadas as suas indeterminações e a renovação de sentidos a cada leitura.

Ao comentar os vínculos entre criação estética e mecanismos oníricos na obra de Freud, Passos ressalta a existência de uma lacuna no ensaio “A criação literária e o sonho acordado”, de 1908, no que diz respeito à escrita como “elemento de interferência e alterações no trabalho criador e, por consequência, na forma conferida a seu objeto temático” (PASSOS, 2005, p. 142), pois tanto o sonho quanto o devaneio “ganham contornos graças a procedimentos semelhantes”, afirma a autora. A criação literária, assim como o devaneio, é retratada como elaborada, artesanal, ainda que esse não seja o foco do ensaio, cujo interesse principal está na suspensão das resistências e nas respostas dos sujeitos, entre os quais se destaca o artista. Passos aponta o “didatismo” do artigo, de Freud em relação não apenas aos exemplos de pessoas reais, mas também às obras literárias.

Passos (2005, p. 143) cita Sarah Kofman, autora de *L'enfance de l'art*, para quem a obra de arte, por analogia com o sonho, é também escritura do desejo – escritura que, por força da relação dialética entre cultura e sociedade, dá forma aos desejos de seus apreciadores e, de modo geral, da sociedade na qual é produzida. Como lembra a autora, Freud sugere que a arte, ao oferecer alívio, estaria a serviço do prazer, enquanto para Lacan o artista ousa viver seu desejo e o retrata, atuando como um mediador em relação ao homem comum. Passos se pergunta, então, sobre os mecanismos que permitem a transfiguração, em efeitos, dos afetos do artista e do amador, isto é, a figurabilidade, a condensação e o deslocamento, processos que submetem à consciência processos inconscientes. Nesse ponto, Passos identifica a existência de pontes entre literatura e psicanálise que, por meio de seus procedimentos, revelam a importância dessa relação. Ela afirma também a relevância da interpretação de sonhos, diurnos e noturnos, e de uma “percepção maior da realização do desejo e suas deformações”. Nesse contexto, lembra formulações de Freud que, realizadas após o artigo “*Das unheimlich*”, de 1919, discutem a obra literária a partir de uma leitura mais crítica.

A autora lembra diversas traduções do conceito freudiano para o português – como “o estranho”, “o sinistro”, “a inquietante estranheza”, “a familiar estranheza” –, ressaltando que “*das unheimliche*” enfatiza o estranhamento produzido pela diluição dos limites entre o real e a imaginação, ou seja, a revelação de algo “fantástico” como “realidade”, a manifestação de algo que deveria ter permanecido escondido. E completa: “‘*das unheimliche*’ não provém de fora, mas pertence ao sujeito, é algo familiar à sua vida psíquica, tornando-se estranho graças ao recalque, cuja ‘fragilidade’ permite o próprio retorno sob a forma de ‘afeto’ inquietante”. Para Passos, Freud introduz na psicanálise o âmbito da estética quando identifica algo de outra ordem no belo, tensionando a relação entre a repulsa e a atração – algo evidente, como ela afirma, na literatura fantástica, que foge a tipologias e tentativa de definições críticas do gênero (“o maravilhoso, o sobrenatural, o insólito etc.”, como enumera). A autora então conclui: “Sem dúvida, a virtual totalidade do trabalho artístico parecia escapar a Freud e, ainda, sua retomada de outro campo tinha em vista relações pontuais com a teoria que sistematizava” (PASSOS, 2005, pp. 144-145). *Das unheimliche*, segundo ela, abarca não apenas as sensações do leitor, mas também “a inegável confluência entre desejo e angústia”, já que o estranhamento leva o eu à despersonalização, “partes da mesma categoria, o elo conflitual entre o ‘eu’ incerto e uma alteridade que viola seus limites estariam, assim, na base do “*unheimlich*”, modo pelo qual Freud introduz a fascinante recusa do outro ‘no coração de nós mesmos’” (Ibidem, p. 145)

Passos (2005, p. 145) defende a importância do texto literário como um ponto de encontro entre dois campos, pois sua leitura permitiria enxergar “a presença constitutiva do saber psicanalítico” nos recursos e efeitos do trabalho artístico e verbal. “Em contrapartida”, afirma a autora, “o trabalho onírico e sua extrema expressividade, aliados à noção de ‘estranheza inquietante’, desvelam inesperados ângulos textuais, promovendo o encontro de grandes e, muitas vezes, indecifráveis questões”. Na crônica “Geleia viva”, segundo ela, os mecanismos e sensações da personagem ao acordar, criam o sentimento inquietante tanto na sonhadora quanto no leitor, sendo o texto clariceano, portanto, um objeto privilegiado para o estudo da intersecção entre a literatura e a psicanálise, pois dá forma à angústia em duas situações distintas, o sonho e a vigília. “Estamos diante de uma estilização, com forte carga surrealista, do espanto diante do vertiginoso e esmerado rearranjo, feito pelo sonho, dos materiais todos de que dispomos no cotidiano” (Ibidem, p. 146). Ao suspender a barreira do real, o texto permite ver a aglutinação que caracteriza a composição literária – concretizando o objetivo de seu ensaio, que é articular, na análise literária, literatura e psicanálise como realização artística e teoria. A atribuição de um novo título na segunda publicação cumpre,

segundo Passos, movimento afim à psicanálise: “está em jogo o contar, mais precisamente as modalidades do contar, em diferentes tempos” (Ibidem, p. 146), ela resume. A primeira versão é o alvo de Passos, embora não tenha ignorado a segunda versão, “portadora de pequenas, porém substanciais alterações: a indefinível geleia viva ganha novos contornos quando comparada à placenta” (Ibidem, p. 146), segundo ela.

No caso de “Geleia viva”, a reduplicação da crônica, anos depois, adquire um interesse específico, como lembra Passos, por se tratar de um relato onírico que ganha forma justamente por procedimentos oníricos. Em semelhança com os sonhos que ao serem recontados, tais versões se apresentem em novo contexto e com poucas modificações, recontar a crônica reproduz tal comportamento de quem sonha e sugerindo novas relações entre as cenas relatadas. Para Passos, a crônica se inicia como uma ‘dupla ficção’, pois trata-se de uma crônica sobre um sonho (sempre ficção) e uma acepção ambígua dos termos. O sonho pertenceria a uma assombração? A dúvida logo se desfaz, sendo substituída por outra: a assombração remeteria ao imaginário fantasmático da narradora ou à nomeação brasileira para fantasma? Ambivalência domina mas não chega a assombrar o leitor, embora se apresente como algo realmente vivido pela sonhadora, ainda que não cause medo nem impressões do além. A descrição das sensações diante da geleia, e mesmo questionamentos, diante da coisa viva que Freud já alertara para o estranhamento de certos sonhos para a questão do olhar, da coisa inanimada que de repente cria vida na cadeia de inquietações, sublinhara a discutível certeza intelectual e as incômodas relações como o outro e com a morte. Na crônica, a interação de tais dados aos mecanismos oníricos pontua a confluência de imagens entre o sono e a vigília. No primeiro, ‘a figurabilidade’ gera por meio de deslocamentos, a imagem do rosto da personagem, refletido e absorvido pelo outro assustador, numa espécie de aprisionamento deformante, apesar de movente. Passos sublinha o pensamento suicida da narradora, que no entanto, não se concretiza. “Mesmo amedrontada, pinta os lábios e o batom também ganha mobilidade, virando geleia viva, e fazendo-a sentir a boca úmida da coisa viva”, comenta a autora de *As armadilhas do saber*. E aponta, nessa altura da crônica, uma mudança: se antes havia a “especularidade do rosto deformado, capturada pela visão”, agora uma “sensação estranha” toma o corpo da personagem. “À semelhança do olhar, algo externo (a boca) faz retornar o interno, reprimido, mas ‘reativado por alguma impressão exterior’”, conclui, valendo-se de palavras de Freud.

Para Passos, tanto o batom como o fato de a personagem desistir de se matar ao encontrar os olhos da solidão permanecem como inexplicáveis. Cria-se, além disso, um “jogo associativo” de elementos contrários a partir da mobilidade assumida pela escuridão. “A morte

era geleia viva”, cita a autora, para então concluir: “a geleia aglutina as duas pontas da existência, impedindo o fluxo do viver e seu final” (Ibidem, p.148). Ao analisar o texto, Passos salienta que, enquanto as duas frases iniciais procuram separar a realidade onírica da referencial, as seguintes fazem o inverso, gradualmente apagando as diferenças. O tempo verbal (presente do indicativo), além disso, permite que as sensações se transfigurem e, justo quando a narradora se pergunta sobre os sentimentos, que a segurança dê lugar ao mal-estar. “Após o sono, a realidade nunca mais será igual, e o perigo da perda de uma parte corpórea assalta a personagem”, afirma Passos (2005, p. 149), ressaltando que as partes do corpo nomeadas na narrativa são marcadas pela mobilidade e a possibilidade de transformação (pernas, braços, rosto). A narradora então adota a segunda pessoa do plural (“havíamos”), mostrando discursivamente a diluição dos limites em relação ao outro, como mostra a intérprete.

Segundo a estudiosa, o som do canto do galo rouco, e não a palavra como Simbólico da linguagem humana, seria o “substituto disforme da onírica geleia, pois rouco e deslocado no espaço, mas vivo” (Ibidem, p.150), além do canto ser escutado de um lugar pouco provável: um apartamento. O estranhamento, então, ganharia forma por se tratar da descrição de um sonho a ser esquecido, mas que com o cantar do galo “desprovido de palavra” e “portador de um canto desarmonioso” deixa o leitor inquieto ao perceber que o ‘real’ pode aterrorizar também, pois a vida traz em seu bojo angústia e morte. Nas palavras de Passos, “geleia e galo condensam vida e morte, desejo e censura, mobilidade e deformação do humano, canto e silêncio” (ibidem, p. 151). A leitura de Passos, portanto, aproveitou-se da confluência dos mecanismos narrativos, isto é, a narração constitutiva da crônica assemelha-se ao mecanismo onírico, bem como a noção de ‘estranho’ desenvolvida por Freud é retomada pela autora quanto ao efeito do texto para o leitor e para a própria narradora.

Essa atmosfera de mal-estar diante do embate entre homem e cultura – ou entre a geleia viva placentária e o contorno cristalizador da cultura – perpassa o livro *A descoberta do mundo* com grande força. Em “Eu me arranjará” (DM, p.404), a cronista defende que se o mundo “não fosse humano” – em outras palavras, se ele não tivesse valores a serem seguidos e aprendidos –, ela se arranjará sendo “uma mancha difusa de instintos, doçuras e ferocidades, uma trêmula irradiação de paz e luta: se o mundo não fosse humano eu me arranjará sendo um bicho”, desprezando o lado humano e valorizando a “alma da vida animal” que, segundo ela, seria a semente para o homem tornar-se humano e, dessa forma, fica claro o posicionamento da cronista: transformar-se em humano é um processo construído aos poucos, talvez em

semelhança ao que Simone de Beauvoir²⁴ afirmara sobre ser mulher – “Não se nasce mulher, torna-se mulher” –, Clarice esteja dizendo: “não se nasce humano, torna-se humano”, considerando que a noção de “humanidade” como algo pré-existente e espontâneo aqui é uma idealização; humanizar-se implica, de fato, uma construção diária e não uma condição inata, não tendo um caráter de “naturalidade”, pois esta parece ser uma qualidade destinada aos animais.

O bestiário clariceano é acompanhado pelo leitor desde o primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943), que apresentava “as-galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer”, a menina-Joana em comunhão com o cavalo (como se ambos fossem um), e a cumplicidade de Joana-adulta com a cadela grávida; passando pelos cavalos²⁵ livres de *A cidade sitiada* que povoavam os sonhos de Lucrecia; a barata de *G.H.*; os animais do Jardim Botânico de Ana, no conto “Amor”; os animais do zoológico do conto “O búfalo”; a literatura infantil da escritora, com peixes assassinados, cachorro contando história e questionando o conceito de verdade, coelho pensante, galinha com vida íntima. Nas crônicas do livro em questão, a presença animal e a valorização desse universo mais instintivo e natural se opõem ao mundo organizado socialmente. Em “Refúgio” (DM, p. 413), é a visão da floresta que aparece como idealização de paz e plenitude: “na floresta vejo a clareira verde, (...) e no meio desse bom escuro estão muitas borboletas, um leão amarelo sentado, e eu sentada no chão bordando”; é com o leão²⁶ e as borboletas que a narradora se identifica, porque “nenhum de nós pensa, a gente só gosta. E estamos muito bem. Para falar a verdade, nunca estive tão bem. (...) Nós somos contentes”. Iguala-se, portanto, a satisfação das borboletas, do felino e da mulher, todos em uma neutralidade daqueles que de nada precisam e nada fazem, apenas existem em si mesmos sem função e utilitarismo, afinal, como afirma a cronista em “Conversa descontraída” (DM, p. 397), “nós também fazemos parte dela [da natureza] e sem distância suficiente para encará-la: em

²⁴ Ver BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Volume II. Tradução Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, p.9.

²⁵ A imagem identitária do cavalo aparece em inúmeras obras de Clarice Lispector, em *A descoberta do mundo*, a crônica “Como tratar o que se tem”, o animal é uma alusão ao que a cronista chamou de sua parte mais “selvagem” e indomável, com qual se relaciona - seria possível ler o cavalo como uma metáfora da pulsão ou mesmo do inconsciente; ou na crônica “Bichos” (Conclusão), no qual a imagem da adolescente Joana, de *Perto do coração selvagem*, ao lado do cavalo reaparece, mas agora como sendo a voz da cronista em contato com o animal. É possível pensar que a associação recorrente entre doçura e selvageria revele-se uma metáfora dos processos de controle e recalque das forças pulsionais, buscando em sua “formação de compromisso” um lugar conciliatório nem sempre bem sucedido, tendo como efeito justamente o mal-estar. No caso, a fusão doçura/força, uma antítese cara à autora, configura um campo possível de fruição, uma miragem de desejo e possibilidade de satisfação. (as crônicas mencionadas encontram-se no Anexo deste trabalho)

²⁶ Na crônica “Uma experiência”, há uma bela descrição em que a cronista se iguala a um tigre, incorporando a “personalidade” do felino para descrever sua própria personalidade. A crônica completa encontra-se no Anexo deste trabalho.

mim ela brota de meu âmago qual semente que rompe a terra”. Em oposição a isso, pensar, indagar e tentar colocar essa natureza em linguagem, torna-se fonte de angústia: “Vou parar por aqui mesmo para não fabricar angústia em ninguém: a indagar e a significar já é em si uma angústia” (DM, p. 397).

Além dessa nostalgia de ser bicho que considera o mundo animal como mais autêntico e contente do que a vida “humana”, há em muitas crônicas reflexões acerca da inutilidade do utilitarismo, isto é, a oposição entre ser livre e as funções e utilidades criadas em um sistema social que impõe afazeres para os quais os homens não estariam naturalmente inclinados e, portanto, seriam “inutilidades” por serem consideradas demandas antinaturais no processo de construção dos sistemas criados para o homem viver. Em “O artista perfeito” (DM, p.228)²⁷, a partir de Bergson, a cronista discute a concepção de “grande artista” sendo aquele que tivesse “todos os sentidos libertos do utilitarismo”, dessa forma, o artista estaria nesse espaço da não funcionalidade, “completamente livre de soluções convencionais e utilitárias” e assim “teria o mundo de um modo como jamais artista nenhum o teve”, ou seja, “na sua verdadeira realidade”. A cronista levanta a hipótese de como seria possível criar um artista puro: que tal tomar uma criança e conservar seus sentidos “alertas e puros”, isto é, que não se habituasse a nada, nenhuma informação ou “noções utilitárias” lhe fossem dadas? A criança só se tornaria artista, no entanto, quando percebesse “o símbolo utilitário da coisa pura”, porque, como afirma a crônica, “arte não é pureza, é purificação, arte não é liberdade, é libertação”. Em outras palavras, é a arte que liberta o homem do utilitarismo maior; por estar absorto na aparente utilidade de suas ações, o homem sente necessidade de arte porque arte “é tornar-se inocente”, daí pensar na impossibilidade dessa criança de ser artista: porque ela já é inocente, então, o artista seria apenas aquele capaz de se libertar, por meio da arte, do utilitarismo das ações e da própria vida humana socializada com inúmeros afazeres ligados ao princípio da manutenção da cultura, distante de princípios mais naturais (pulsionais?) e, portanto, disfuncional dentro da civilização.

É nessa atmosfera de confronto entre o mundo não-humanizado em oposição às demandas civilizatórias impostas à vida humana que as crônicas seguem em tom de mal-estar, sempre alertando o leitor para um outro universo paralelo ao da rotina diária, no qual é possível “atos gratuitos” que se opõem “à luta pela vida e na vida”, à “nossa corrida pelo dinheiro, pelo trabalho, pelo amor, pelos prazeres, pelos táxis e ônibus, pela nossa vida diária enfim – que esta é toda paga, isto é, tem o seu preço” (DM, p.410). O ato gratuito, para a cronista, vem e vai não

²⁷ A crônica “O artista perfeito” foi publicada em 06 de setembro de 1969 e republicada, em 24 de março de 1973, com o título “Um ser livre” (DM, p. 456-457). A crônica completa encontra-se no Anexo deste trabalho.

se sabe de onde, mas aparece como demanda de quem está em “profundo cansaço da luta” e com “sede de liberdade”, exausto de tudo que esteja relacionado ao universo criado pelos homens e precisando de um ato livre, “do ato que é por si só. Um ato que manifestasse fora de mim o que eu secretamente era. E necessitava de um ato pelo qual eu não precisava pagar”, e esse pagar está bem explicado pela autora: não se trata de dinheiro, mas “de um modo mais amplo, pagar o alto preço que custa viver”, porque viver na condição humana custa caro, custa renúncias e submissões. Não por acaso, o ato gratuito da cronista é se deslocar, de táxi, para o Jardim Botânico

Só para olhar. Só para ver. Só para sentir. Só para viver. (...) Por dentro dessa madeira de rocha, através de raízes pesadas e duras como garras – como é que corria a seiva, essa coisa quase intangível e que é vida? Havia seiva em tudo como há sangue em nosso corpo. De propósito não vou descrever o que vi: cada pessoa tem que descobrir sozinha. Apenas lembrarei que havia sombras oscilantes, secretas. De passagem falei de leve na liberdade dos pássaros. E na minha liberdade. Mas é só. (DM, p. 410)

É no Jardim Botânico que a vida com sua seiva acontece. Como é descrito na crônica “Um reino cheio de mistério” (DM, p. 317-318), entrar ali é como ser “transladado para um novo reino”, de seres livres e onde é possível ficar sem fazer nada porque aquele espaço não requer significações e utilitarismo das ações, fica-se “apenas sentada deixando o mundo ser”; a natureza do mundo vegetal teria, segundo a crônica, apenas o instinto de viver em si mesmo: “a planta nasce, cresce, amadurece e morre. Sem nenhum objetivo de satisfazer algum instinto. Ou estarei enganada, e há instintos os mais primários no reino vegetal? Meu tomateiro parecia ter tomates vermelhos porque assim queria, sem nenhuma outra finalidade”, mas o homem, na busca de utilitarismo para os objetos e ações, acrescenta a cronista, transformou o tomate em alimento para si, dando-lhe uma “utilidade” no mundo. Segundo a autora, “a condição humana” – título de outra crônica²⁸ – é de “descompasso com o mundo”, pois tal condição se coloca em oposição à vida tranquila, serena e alegre junto a animais e plantas do jardim, embora reconheça que, sem o sentido dado pelos homens a cada fato, seria terrível viver²⁹, pois é a simbolização, a capacidade de nomear e dar sentido ao seu derredor que faz do homem um ser humano. Eis o

²⁸ Na crônica “Condição humana”, de 04 de janeiro de 1969, a autora pontua sua inadequação em relação ao entorno. A crônica completa encontra-se no Anexo deste trabalho.

²⁹ Em “Sem nosso sentido humano”, a cronista questiona como seria a vida sem o sentido dado pelo homem, e a narrativa muito se assemelha ao mundo darwinista de um mundo gerado espontaneamente e deixado se desenvolver por si só na secura, ardência e umidade naturais: “Como seriam as coisas e as pessoas antes que lhes tivéssemos dado o sentido de nossa esperança e visão humanas? Devia ser terrível. Chovia, as coisas se ensopavam sozinhas e secavam, e depois ardiam ao sol e se crestavam em poeira. Sem dar ao mundo o nosso sentido humano, como me assusto. Tenho medo da chuva, quando a separo da cidade e dos guarda-chuvas abertos, e dos campos se embebendo de água”. (DM, p. 205).

paradoxo. O mesmo paradoxo apontado por Freud: se a civilização obriga o homem a renunciar às pulsões em detrimento do princípio da realidade, é por meio da civilização que o homem consegue alguma satisfação, ainda que tênue³⁰.

Como já afirmara Benedito Nunes, a literatura clariceana caracteriza-se por ser “uma ficção que pensa, uma ficção indagadora, reflexiva, a que não falta, como em toda grande literatura, um intuito de conhecimento”(NUNES, 2009, p. 222). Semelhantemente, Evandro Nascimento (2012) considera que Clarice Lispector produz uma “literatura pensante”, especialmente a respeito das fronteiras entre humano e não humano, embora o autor defenda que “a palavra *pensante* perde sua condição exclusivamente filosofante para ser um dado do sentimento-experiência que a proximidade com os bichos, por exemplo, possibilita” (NASCIMENTO, 2012, p. 36). Esse caráter pensante e reflexivo fica evidente nas crônicas que partem de assuntos banais e levam o leitor até as profundezas da existência, não com teorizações ou explicações, mas com impressões da experiência desse sentir o mundo.

Em seus estudos clariceanos³¹, Cristina Torres Gomes também aponta para o caráter pensante, porém não filosofante no sentido sistemático, da obra de Clarice Lispector: aposta em um gesto ensaístico na escrita da escritora com a qual estabelece uma aproximação com os ensaios de Montaigne, pois estes se caracterizam pelo posicionamento crítico investigativo, atitude antidogmática, escrita não-metódica e concentrada na subjetividade, gesto de escrita muito semelhante ao de Clarice Lispector para quem, assim como o filósofo francês, “importa mais a liberdade do pensar do que a imposição de uma verdade” (GOMES, 2008, p. 34). Para Gomes (2008), tal como no ensaio – em sua leitura adorniana segundo a qual o princípio formal do ensaio é uma heresia enquanto infração à ortodoxia do pensamento –, a crônica clariceana estaria nesse território movente, com “o discurso jogando com o pragmático e com o poético”, transgressivo como método não sistemático, transitando entre o ficcional e o não ficcional, com um narrador que reflete e conta sobre si mesmo e sobre o universo da linguagem no qual se inscreve. As crônicas clariceanas, defende a estudiosa, incorpora “a poesia, a indagação, a reflexão, enquanto alinhava sua prosa-pensamento” (GOMES, 2014, p.36), em um campo literário híbrido – o qual Gomes associou ao pensamento agambeneano de que o hibridismo é

³⁰ Lembremos que no romance *A paixão segundo G.H.*, a personagem entra em contato, através da barata, com o inumano no humano, que nada mais é do que o informatável em sistema civilizacional. Temos aí o mal-estar entre o civilizado diante daquilo de mais primordial que é a barata, representação desse universo não simbolizável, o inumano de G.H., e em G.H.

³¹ Referimo-nos à dissertação de mestrado “A movência das fronteiras: o ensaísmo nas crônicas de Clarice Lispector”, PUC-SP, de 2008; e à tese de doutorado “Uma ideia de prosa em *A hora da estrela*: Ensaio. Bordas. Testemunho”, FFLCH-USP, 2014, ambas de Cristina Torres Gomes.

a essência de todo discurso humano –, conciliando, portanto, gesto poético, narrativo, meditativo, dissertativo, filosófico e, por que não acrescentarmos aqui, psicanalítico³². Embora haja hibridismo gestual na escrita clariceana, “não há um apagamento de sua essência ficcional. Clarice é, antes de tudo, escritora, não ensaísta. Sua poética se abre em múltiplos exercícios narrativos, mas sem perder jamais a dimensão inventiva da prosa de ficção” (Ibidem, p. 57). O texto clariceano, portanto, “obriga-nos a refletir com Merleau-Ponty que ‘a obra de um grande romancista está sempre carregada de duas ou três ideias filosóficas’, mas que não cabe a ele, romancista, tematizá-las e sim ‘fazê-las existir diante de nós como coisas’” (ROCHA, 1989, p.203).

As ideias filosóficas ou psicanalíticas não são exclusividade da obra clariceana, pois como ensina Barthes (2004), a literatura assume muitos saberes simultaneamente, como o histórico, geográfico, social, técnico, botânico, antropológico, a ponto do autor afirmar que, se todas as disciplinas fossem expulsas do ensino regular, a literatura deveria ser salva por nela estarem presentes todas as ciências. De acordo com ele, “a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso. (...) a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta” (BARTHES, 2014, p.18). Embora ela faça circular esses saberes, “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa; ou melhor; que ela sabe algo das coisas — que sabe muito sobre os homens” (Ibid., p, 18). Segundo Barthes, a literatura encena a linguagem e é por meio desta que “o saber reflete incessantemente sobre o saber, segundo um discurso que não é mais epistemológico mas dramático”. Acrescenta, no entanto, que, do ponto de vista da linguagem, é necessário apontar as oposições entre o discurso literário e o discurso das ciências (dos saberes): trata-se de “lugares diferentes de fala”. Para o discurso da ciência (ou certo discurso da ciência), continua Barthes,

o saber é um enunciado; na escritura, ele é uma enunciação. O enunciado, objeto habitual da linguística, é dado como o produto de uma ausência do enunciator. A enunciação, por sua vez, expondo o lugar e a energia do sujeito, quicá sua falta (que não é sua ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de

³² Aqui não estamos nos referindo ao gesto psicanalítico como apresentado no artigo “O gesto psicanalítico em Clarice Lispector” (SILVA, M.L.D.L.; SILVA, A.A.; SOARES, F.I.L., “O gesto psicanalítico em Clarice Lispector”, Revista Odisseia, v.3, n.1, 2018, pp. 90-110). Os autores do ensaio consideram a literatura clariceana com margem à representação simbólica e, assim, destacaram os indícios do que eles chamaram de “gestos psicanalíticos”, a saber: a partir das personagens diante de situações conflitivas, constroem-se metáforas que indiciam o jogo entre os gestos cognitivo, físico, político e simbólico no diálogo, que ora se dá de forma monológica, ora dialógica. O gesto psicanalítico com viés psicológico, cognitivo, simbólico, físico e político, segundo seus autores, seria teatralizado pelas personagens, por ser a escrita teatral e gestual uma retomada do “desejo” em forma de ação, que irrompe a palavra e a cena social. O gesto psicanalítico ao qual nos referimos estaria muito mais próximo de uma contaminação do discurso da crônica com o saber advindo da Psicanálise, ou melhor, em consonância com o conhecimento psicanalítico.

efeitos. Que o real não seja representável — mas somente demonstrável — pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura. (BARTHES, 2004, pp. 19-21)

O que propomos, até então, é o enfoque no saber psicanalítico presente nos escritos clariceanos. Em um primeiro momento, as máscaras sociais serão o escopo de leitura das crônicas “Tanto esforço”, “Por detrás de devoção”, “Persona” e “Se eu fosse eu”; em seguida, “O terror” e “O pequeno monstro” serão lidas com enfoque no processo de construção dessas máscaras ainda na infância, no sacrifício diário para se tornar um sujeito no mundo civilizado e, ao mesmo tempo, a tentativa de buscar linhas de fuga para externar a própria animalidade. Em “Nossa truculência” e “Morte de uma baleia”, evidencia-se essa animalidade inerente e latente que precisa ser contida para garantir a vida comunitária, mas que escapa ao controle e necessita de um lugar onde essa força brutal, primordial na existência humana, anterior aos sentidos criados e constituídos pela civilização. Mas antes disso, é preciso retomar algumas noções freudianas com as quais iremos trabalhar.

Se a visão idealizada rousseuniana de que “o homem nasce bom, mas a sociedade o corrompe”³³ supõe ser a sociedade a responsável por desenvolver em cada indivíduo o que há de mais vil no comportamento humano, na obra “Futuro de uma ilusão” ([1927] 2006), Sigmund Freud defende o contrário: o homem nasce com impulsos destrutivos e a sociedade tenta torná-lo bom, pelo menos para o convívio na comunidade, ao preço de repressões e sacrifícios de cada membro do grupo. Para ele, mesmo não sendo capazes de uma vida isolada, os homens consideram um esforço viver em comunidade e sentem o peso da repressão em nome desse convívio, havendo, portanto, uma permanente luta entre o indivíduo e a civilização. Esta precisa, então, ser “defendida contra esses impulsos hostis do homem por meio de regulamentos e instituições” (FREUD, [1927] 2006, p. 16).

De acordo com Freud, a civilização só poderia ser erigida a partir de coerções e renúncias, sendo provável que o homem agisse de maneira inapropriada caso elas cessassem,

³³ Ver ROUSSEAU, Jean Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos das desigualdades entre os homens*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

isto é, deixaria de trabalhar, produzir riquezas e viver civilizadamente com seu semelhante se não houvesse repreensões punitivas para seus atos. Isso porque em todos os homens há tendências destrutivas, antissociais e anticulturais, as quais, em muitas pessoas, seriam fortes o suficiente para conduzi-las a comportamentos de destruição e morte. Segundo Freud, existem duas características humanas responsáveis pela necessidade de regulamentos mantidos “através de certo grau de coerção, a saber, que os homens não são espontaneamente amantes do trabalho e que os argumentos não têm valia alguma contra suas paixões” (FREUD, [1927] 2006, p. 18).

Freud não acredita que a razão – “os argumentos” – possa convencer amigavelmente os homens a não seguirem suas paixões egoicas. Sugere, hipoteticamente, que se talvez as novas gerações fossem educadas, em uma idade precoce, com princípios norteados pela bondade e o uso da razão, experimentariam os benefícios da civilização ainda muito jovens e, graças a isso, teriam uma visão positiva dela, percebendo-a como sua aliada. Consequentemente, estariam dispostas a sacrificar, de bom grado, o que fosse necessário para sua autopreservação, sem a necessidade de qualquer tipo de coerção. Todavia, o teórico admite que se até então “nenhuma cultura produziu massas humanas de tal qualidade, isso se deve ao fato de nenhuma cultura haver ainda imaginado regulamentos que assim influenciem os homens, particularmente a partir da infância” (Ibidem, p. 18).

Na visão do autor, o homem convive com a constante frustração de não ter suas pulsões (*trieb*) satisfeitas. As proibições e privações dessas pulsões mais grosseiras seriam responsáveis, inclusive, por ter separado o homem de sua condição primordial, deixando-o ressentido por, diferentemente dos outros animais, não poder seguir unicamente os seus instintos (*instinkt*). A insatisfação seria, então, responsável por alimentar cada vez mais a hostilidade do homem contra a civilização, que se perpetua em cada criança ao nascer: coibida em suas pulsões, desenvolve antipatia pelo processo de aculturação.

É de se perguntar como o homem, insatisfeito, faz parte da manutenção da civilização. Freud explica que a coerção externa vai se tornando gradativamente internalizada por meio do que ele considera o “agente mental” denominado *superego* do homem, o qual assume os mandamentos e, assim, cada criança desde cedo internalizaria as regras, tornando-se um ser moral e social.

Esse fortalecimento do superego constitui uma vantagem cultural muito preciosa no campo psicológico. Aqueles em que se realizou são transformados de opositores em veículos da civilização. Quanto maior é o seu número numa unidade cultural, mais segura é a sua altura e mais ela pode passar sem medidas externas de coerção. (FREUD, [1927] 2006, p. 21)

Freud acrescenta ainda que, como as pessoas tendem a considerar suas realizações culturais superiores e elevadas, elas se esforçam por alcançá-las e, dessa forma, mantêm-se os valores culturais em nome de um ideal superior pelo qual vale a pena lutar. Dessa forma, para o autor, “a satisfação que o ideal oferece aos participantes da cultura é, portanto, de natureza narcísica; repousa em seu orgulho pelo que já foi alcançado com êxito” (FREUD, [1927] 2006, p. 22), sendo a arte, por exemplo, uma das “satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais” (FREUD, [1927] 2006, p. 23).

Assim sendo, ao invés do homem, reprimido pela coerção, revoltar-se contra a civilização, o que acontece, explica o psicanalista, é que as medidas de repressão são destinadas a reconciliar os homens com a civilização por meio de recompensas, as chamadas “vantagens mentais da civilização”. Além disso, se por um lado há o sacrifício pelos valores comunitários, por outro, ganha-se um lugar na comunidade com o mínimo de segurança para se conviver em grupo.

Embora Freud considere o homem um inimigo da civilização, ele reconhece que seria uma insensatez se esforçar para abolir a sociedade tal como se apresenta, pois a natureza, não exigindo quaisquer restrições pulsionais, deixaria o homem em um estado insuportável a ponto de levá-lo à destruição de si mesmo em nome da satisfação. É por isso “que nos reunimos e criamos a civilização, a qual também, entre outras coisas, se destina a tornar possível nossa vida comunal, pois a principal missão da civilização, sua *raison d'être*, é nos defender contra a natureza” (FREUD, [1927] 2006, p. 24).

Em *Mal-estar na civilização* ([1930(29)], 2006), Freud retoma sua análise feita em *Futuro de uma ilusão* ([1927], 2006) para lembrar que um dos motivos pelo qual o homem aceitaria a imposição e a coerção, especificamente a religiosa, seria a incapacidade de sair da disposição mental infantil que defende a ideia de um Deus todo poderoso e cuidador dos adultos infantilizados e incapazes de lidar com o desamparo diante das forças da natureza e da morte. Como a vida é árdua e a felicidade (sempre almejada pelo *princípio do prazer*) é impossível de ser realizada plenamente, segundo Freud, resta ao homem suportar o sofrimento por meio de paliativos, como satisfações substitutivas ou substâncias tóxicas.

Para o psicanalista, sendo a infelicidade um fato, o homem tende a moderar suas reivindicações de satisfação e, ao invés de buscar a felicidade, tenta evitar o sofrimento por meio do isolamento voluntário (pelo qual encontraria a “felicidade da quietude”), tornando-se membro da comunidade (trabalhando para o bem de todos), ou intoxicando-se para anestesiar o sofrimento no mundo. Assim sendo, ele acrescenta alguns caminhos para o homem civilizado

afastar o sofrimento: a sublimação das pulsões pela vida artística e intelectual (com satisfação muito tênue); a imaginação, pela qual o homem se separaria da realidade momentaneamente e esqueceria a aflição real (sendo a religião um desses delírios, isto é, um grupo de pessoas compartilhando da mesma ilusão para suportar o mundo onde vivem); o amor, como fonte de satisfação em amar e ser amado, sendo o amor sexual o ápice da satisfação (embora, como lembra Freud (1930(29)], 2006, p.90), seja uma escolha perigosa, pois “nunca nos achamos tão indefesos contra o sofrimento como quando amamos, nunca tão desesperadamente infelizes como quando perdemos o nosso objeto amado ou o seu amor”); e a felicidade pela fruição estética, da beleza (Freud supõe ser o amor pela beleza uma pulsão inibida em sua finalidade).

De acordo com o teórico, o princípio do prazer “obriga” o homem a buscar felicidade, não havendo um único caminho para alcançar esse fim: cada um deve descobrir a maneira de fugir ao máximo da dor e encontrar o máximo de satisfação possível. Como já foi apontado, a culpa pela impossibilidade de ser feliz é atribuída à civilização, imaginando-se que o estado primitivo tornaria as pessoas mais plenas e realizadas. Freud, no entanto, acha absurda essa ideia porque é exatamente na civilização onde se busca meios para alcançar o prazer, ou pelo menos evitar o desprazer; não se deve esquecer que a civilização é a possibilidade de sobrevivência do grupo.

Essa conciliação poderia ter sido menos hostil, segundo ele, não fosse a vitória do cristianismo sobre o paganismo, pois isso levou a sociedade a ter uma baixa estima pela vida terrena e, conseqüentemente, diminuir as possibilidades de felicidade na Terra, já que a satisfação só seria encontrada no Céu. Outro motivo pelo qual a hostilidade se manteve foi o contato com outras culturas primitivas: passou-se a imaginar que a vida do “homem selvagem” era mais feliz do que a do homem civilizado, já que este teria muito mais exigências e opressão. Embora admita o nível alto de coerção sofrida pelo homem, Freud aponta os benefícios da civilização pela qual é possível explorar a Terra com a ajuda da comunidade, como irrigação, cultivo, extração, criação de animais; é nela também que se busca o asseio e a ordem, a limpeza, as realizações intelectuais, científicas, artísticas, os sistemas religiosos e a filosofia, todas de fundamental importância e motivadoras das atividades humanas para muitas utilidades, além da obtenção de prazer.

Uma outra vantagem da civilização para o indivíduo, segundo ele, pelo menos teoricamente, é a primazia da justiça, isto é, a garantia de que a lei protege cada membro do grupo. Sabe-se que a liberdade do indivíduo não está acima da civilização, pelo contrário, a coerção restringe a vontade individual em nome da coletividade, mas é essa mesma coibição

que garante a segurança e a justiça favorecedora desse indivíduo. Como Hélio Pellegrino (1983) explica, em sua leitura freudiana do Complexo de Édipo no processo civilizatório, a criança renuncia a suas satisfações em nome de um lugar na sociedade, firmando o que Pellegrino nomeia de “pacto edípico”, preparando a aceitação, na etapa adulta, do “pacto social”. Na verdade, ambos os processos são correlatos: o primeiro diz respeito à renúncia do amor da mãe para ser aceito pelo pai (lei), e o segundo à renúncia dos instintos para ser aceito pela sociedade:

No Édipo, com o acordo, ganha a sociedade, representada pelo pai e pela família, e tem que ganhar a criança. O pacto edipiano implica mão dupla, um toma lá, dá cá. A criança perde, mas ganha. Em troca da renúncia que lhe é exigida, tem o direito de receber nome, filiação, lugar na estrutura de parentesco, acesso à ordem do simbólico, além de tudo o mais que lhe permita desenvolver-se e sobreviver – vivendo. A criança tem que receber, do Édipo, as ferramentas essenciais que lhe permitam construir-se como sujeito humano. Com isso ela ama e respeita o pacto que fez e, nesta medida, fica preparada para identificar-se com os ideais e valores da cultura a qual pertence. (PELLEGRINO, 1984, p.4)

Assim sendo, enquanto o pacto se mantiver, isto é, enquanto houver vantagens para cada membro do grupo, em uma troca justa do “toma lá, dá cá”, a hostilidade do homem contra a comunidade estará abafada, domesticada, controlada. Uma vez que esse pacto seja quebrado, é de se esperar que não haja motivos para que cada indivíduo seja um mantenedor da ordem interna e, conseqüentemente, externa. Em outras palavras, a hostilidade contra a comunidade aumenta na medida em que as vantagens recebidas da civilização diminuem.

Freud não defende, portanto, que a civilização seja vista como “sinônimo de aperfeiçoamento e perfeição”, pois ela é apenas um processo pelo qual a humanidade passa e se modifica constantemente. O que acontece é que o homem foi se habituando a lidar com seus impulsos e com a comunidade, tentando melhorar sua sorte na terra com a colaboração de outros companheiros de trabalho e pela união sexual com seu par. Segundo o autor, foi quando o macho percebeu a necessidade de satisfação sexual que manteve uma fêmea por perto, bem como sua prole protegida. A sociedade nasce, portanto, da necessidade da união sexual e do trabalho em comunidade. Daí Freud defender que “Eros recusa-se a ir além”, pois o indivíduo não se satisfaz plenamente com o ser amado, mas busca unir-se aos membros do grupo por meio da “libido inibida em sua finalidade” para criar vínculos de amizade, embora não se saiba por qual motivo haja essa necessidade, pois, para Freud, nada é mais contra a natureza do que o ideal cristão de “amar ao próximo”:

Chega a hora em que cada um de nós tem de abandonar, como sendo ilusões, as esperanças que, na juventude, depositou em seus semelhantes, e aprende quanta dificuldade e sofrimento foram acrescentados a sua vida pela má vontade deles. (...) O homem não é uma criatura dócil que deseja ser amada, ele possui instintos de agressividade, o seu próximo é apenas um objeto de satisfação ou um ajudador, o próximo é alguém que tenta satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar sua

capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo e matá-lo. *Homo homini lupus*”. (FREUD, [1930(29)], 2006, p. 116)

Freud afirma ser da natureza dos homens a agressão e o egoísmo, por isso não acredita no discurso de que o sistema social vigente seria o culpado pela violência entre os homens, como sugere a teoria comunista segundo a qual tal comportamento seria atribuído à origem da propriedade privada. É difícil, segundo ele, que o homem abandone a agressão, na verdade, este pode até acabar unindo-se a um grupo por amor, mas desde que haja um outro grupo opositor contra o qual possa direcionar sua violência e hostilidade.

Dessa maneira, de acordo com Freud, a fome e o amor são as forças que movem o mundo, isto é, a fome como pulsão de preservação do indivíduo, e o amor como propulsor da busca pelo objeto sexual e preservação da espécie. As pulsões, segundo ele, não podem ser da mesma natureza; em *Além do princípio do prazer* (1920), ele conclui que ao lado das pulsões de preservação, haveria uma pulsão contrária que buscaria dissolver a unidade: *Eros* de um lado, *Thânatos* de outro. A libido denominaria apenas as manifestações de *Eros*, enquanto que a pulsão de morte, inibida em sua finalidade e domada, poderia proporcionar ao ego satisfação de suas necessidades vitais e controle da natureza. Ele volta a afirmar que a inclinação à agressão constitui o maior impedimento à civilização e acrescenta que esta estaria a serviço de *Eros*, pois busca unir os indivíduos, formar famílias e depois comunidades maiores. A civilização então é a luta entre *Eros* e a morte, que Freud tenta definir poeticamente com versos de Heine: “é uma batalha de gigantes que nossas babás tentam apaziguar com sua cantiga de ninar sobre o céu”.

O desenvolvimento do indivíduo na sociedade, portanto, constitui-se nessa luta entre o egoísmo e o altruísmo: enquanto cada homem dá ênfase ao egoísmo, a cultura o convoca constantemente para o altruísmo. E aí está o grande mal-estar: o princípio ético-cristão do “ama a teu próximo” pode manter-se controlado até certo ponto, a agressividade continua latente e a qualquer minuto pode se manifestar. Freud deixa a pergunta: até que ponto o desenvolvimento cultural conseguirá dominar a pulsão humana de agressão e autodestruição se com os avanços tecnológicos os homens seriam capazes de se exterminarem por completo? E como *Eros* vencerá a pulsão de morte? É a pergunta de Freud, e parece ser a pergunta clariceana também.

3.1. Máscaras encrostadas e diluídas

*”Estou com saudade de mim.
Ando pouco recolhida, atendo demais ao telefone, escrevo depressa, vivo depressa.
Onde está eu? Preciso fazer um retiro espiritual e encontrar-me enfim –
enfim, mas que medo – de mim mesma”*
(Clarice Lispector, “É preciso parar” in *A descoberta do mundo*, 1999)

A crônica “Tanto esforço”³⁴, publicada em 26 de agosto de 1967, possui título sugestivo ao utilizar o advérbio de intensidade (tanto) e o substantivo (esforço), criando uma atmosfera de desafio a ser tomado e vencido com muito empenho. A narrativa é prosaica: trata-se da visita de uma colega de São Paulo, a qual foi recebida pela anfitriã com “sanduíches e chá” numa tentativa de “aperfeiçoamento” daquela tarde, isto é, um pequeno ritual social de boas-vindas foi preparado para receber a amiga. Nota-se que há uma variação na alcunha escolhida para se referir à moça: começa descrita como sendo uma “visita”, passando a ser chamada de “antiga colega” e, em seguida, recebe o título de “amiga”. No final, entretanto, passa a ser novamente a “visita”, uma mulher solitária de cabelos infantis. Essas marcas de tratamento podem sugerir uma aproximação momentânea entre as duas, a ponto da “visita” se tornar “amiga”, mas que depois se desfaz, como se houvesse um momento singular de cumplicidade entre ambas para então a relação voltar ao estado inicial.

A chegada da mulher é descrita de maneira positiva, “chegou linda e feminina” para, no entanto, o processo de desconstrução dessa beleza se estabelecer logo em seguida: “com o decorrer das horas, começou pouco a pouco a se desfazer, até que apareceu uma cara nem tão moça nem tão alegre”. Sua primeira máscara começa a ser diluída pelo discurso e a aparência exterior é suplantada pela “amargura mais viva. Raspou-se em breve a sua beleza menor e mais fácil” (DM, p.26). Nota-se a palavra “raspou-se”, como se ali houvesse uma máscara, uma camada qualquer carecendo de uma “raspagem” para ser possível encontrar a verdadeira mulher por detrás da aparência, o que a narrativa sugere ter acontecido, pois se transformou em “uma mulher que, se era menos bonita, era mais bela”. O “bonita” aqui aparece quase como antônimo de “mais bela”, trata-se, portanto, de duas belezas distintas: a trivial, de um rosto aparentemente jovem, e o belo – provável sinônimo de sublime – nascido do ato de discursar “como antigamente o seu ardente pensamento”. Embora “confundindo-se, usando lugares-comuns do raciocínio, tentando provar-lhe a necessidade de se caminhar para frente” (DM, p. 26), o discurso mais passional é interpretado como belo e positivo, por ser menos controlado e com

³⁴ A crônica completa encontra-se no Anexo deste trabalho

amarras: se por um lado dilui a máscara “bonita”, por outro, está sendo bela ao deixar fluir sua potência de vida por meio de palavras. Portanto, é um belo por detrás da primeira máscara, produzido pelo “ardente pensamento” que, ao mesmo tempo, pode ser lido também como índice de insatisfação, pois precisava “provar-lhe a necessidade de caminhar para frente”, mesmo que este não fosse o real desejo da personagem, mas uma possível obrigação. Há um mal-estar evidente entre essas duas faces da mesma mulher: a conformada-contida que precisa seguir a vida como está, mesmo ao preço do desprazer, e a mulher “ardente” com potência para um outro modo de ser, talvez mais natural e pulsional, em termos freudianos, e menos mascarado de acordo com as demandas sociais.

O discurso da visitante buscava provar que “cada um tinha uma missão a cumprir”, porém, nesse momento, a palavra “missão” soou forte demais para a dona da casa “que fora uma das inteligentes do grupo” e que, provavelmente, não seria convencida por uma fala vazia e lugar-comum. A visita sentiu, então, a necessidade de se corrigir, com medo do peso da palavra ‘missões’, como um destino traçado e do qual não se pode fugir: “missão, ou o que você quiser”. Essa “missão” aparece apenas como mais uma máscara – a ideológica – usada para se proteger da própria liberdade, sendo desmascarada pela dona da casa que se remexia na cadeira, em desaprovação. As “missões”, se por um lado podem ser força vital³⁵, aqui elas aparecem como obrigação forçosa de ser o que não se é; pode ser a violência da imposição pré-estabelecida com a qual se concordou precipitadamente como única condição de vida, por pura sobrevivência em uma civilização já constituída: “Quando a visita saiu, estava com o andar feio, parecia tomada por aquele cansaço que vem de decisões prematuras demais em relação ao tempo de ação: tudo o que ela decidira, demoraria anos até poder alcançar. Ou até nunca alcançar” (DM, p. 26).

O belo e o feio (grotesco) transitam, aqui, num jogo de máscara que ora se dilui, ora se refaz. Se no início a visita chega bonita, na saída, ela já está desfeita, cansada, com decisões erradas que se mostram, apesar da tentativa de se mascarar com novos discursos. A dona da casa, ao acompanhar com os olhos a partida da amiga, vê naquela mulher, já de costas, “o reverso da medalha”, isto é, “cabelos desfeitos e infantis” de quem nada pode esconder,

³⁵ Para teóricos como Victor Frankl, fundador da escola *Logoterapia* (Terceira Escola Vienense de Psicoterapia), as “missões” dão o sentido existencial do indivíduo que, sem um objetivo para viver, perderia sua força vital e adoeceria. Possuir uma missão a cumprir, segundo ele, impulsionaria a luta diária e resultaria em saldo positivo para o indivíduo. No texto clariceano, ao que parece, a “missão” teria uma função opressora, revelando-se uma imposição social pronta, um lugar definido a ser seguido e limitando a liberdade do sujeito. (Ver FRANKL, Viktor. *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.)

desconstruída, com a máscara esfacelada, desamparada, pois agora sua imagem é a de uma criança; de “ombros exagerados pela roupa mal cortada”, mostrando o desalinho entre seu corpo e suas vestes; uma roupa que não lhe servia porque o vestido era curto, e suas pernas grossas. Seu corpo é representado como força de vida que escapa às vestimentas, suas pernas “grossas” demais e seus ombros “exagerados” denunciam sua rejeição à camisa de força de vestes sociais. E, no entanto, ela se empenha para caber nessas roupas, com “tanto esforço” e mal-estar, com as roupas-máscaras de desfazendo e deixando à mostra suas formas reais.

Era “uma mulher maravilhosa e solitária”, conclui a anfitriã, que lutava “contra o próprio preconceito que a aconselhava a ser menos do que era, que a mandava dobrar-se” (DM, p. 26), era com “tanto, tanto esforço”, como repete a narrativa, que essa mulher atravessa a vida, sem contudo evitar que seus cabelos caiam “infantis” e desprotegidos, caminhando entre pessoas que “certamente se haviam dificultado menos, e que seguiam para um destino mais imediato”, porque aceitaram as vestes sociais e a elas se adaptaram com mais facilidade, enquanto ela se mantinha “infantilizada” e “desprotegida”, portanto, em desamparo. O princípio da realidade aqui parece dobrar-se ao avesso, como se todo o esforço da senhora estivesse justamente em ganhar um lugar de pertencimento no mundo dos vencedores, tendo ela menos recursos. O empenho em ser mais do que o possível para si mesma aponta, talvez, às demandas excessivas superegóicas (“tudo o que ela decidira, demoraria anos até poder alcançar. Ou até nunca alcançar”) e as suas costas, vistas pela anfitriã, carregam esse peso de tanto esforço.

O empenho atribuído à moça visitante parece ser o cerne da narrativa, no entanto, para sobre a crônica um duplo esforço: a anfitriã também esforça-se claramente para tornar aquela tarde melhor, em uma tentativa de “aperfeiçoar” o encontro de ambas por meio de um lanche com “sanduíches e chá”. Há uma atmosfera de mal-estar da dona da casa que se remexe na cadeira em desacordo com o discurso da colega, há um esforço de análise e compreensão (como o dos psicanalistas?) por parte da anfitriã para entender a colega que desnuda suas fragilidades e discursos. É de se perguntar quem visita quem, isto é, quem é visto por quem: se “visita” traz consigo a noção de “olhar” e “inspecionar”, a dona da casa é “visitada” pela moça que, por sua vez, é olhada e inspecionada pela dona da casa.

Nada se sabe sobre a anfitriã, exceto que preparou um lanche, remexeu-se na cadeira em desaprovação, analisou a amiga. Assim, a dona da casa não aparece apenas como “dona” de sua residência, mas também dona de um saber do outro (um “sujeito-suposto-saber”, como o dos psicanalistas?), dona de um certo conhecimento de mundo capaz de fazê-la perscrutar a colega que está diante de si, a ponto de sentir “no peito o peso de uma compreensão

constrangida: como ajudá-la? Sem que jamais pudesse transformar a compreensão em um ato”. E a máscara da dona da casa não seria, também, o de ser a “dona” de sua própria casa, aquela que já, com tanto esforço, conseguiu manter a vida periclitante aconchegada em inúmeros “aperfeiçoamentos” de tarde, com a máscara já bem colada ao rosto e “perturbada” pela visita?

Com tanto esforço, também, aparece a máscara pela sobrevivência em “Por detrás da devoção”³⁶ (DM, p. 49-51). Aqui, porém, a camuflagem se apresenta como um princípio para manter o emprego, agradando a patroa. A cronista conta que, ao assistir à peça “As criadas”, de Jean Genet, reforça seu sentimento de culpa em relação à exploração das empregadas doméstica, pois ali pôde ver “como as empregadas se sentem por dentro” e se comportam com uma devoção “cheia de um ódio mortal”. Em breve sinopse do espetáculo citado, as duas personagens desejam a morte da patroa, mas ao invés de envenená-la, “uma delas toma o veneno que lhe destinava, e a outra criada dedica o resto da vida a sofrer”. A encenação evidencia, como explica a cronista, “que a escravidão aos donos é arcaica demais para poder ser vencida”, isto é, a repressão e exploração tendem a se internalizar, impossibilitando ao oprimido a revolta real e efetiva contra seu algoz. Por conta disso, cria-se uma máscara de “devoção e humildade especiais” para esconder o ódio reprimido e não declarado. Assim aconteceu com uma de suas empregadas, conta a cronista, uma argentina que “pseudamente” a adorava, bajulando-a com frases do tipo “como usted é linda” mesmo quando a narradora se encontrava “nas piores horas de uma mulher”, isto é, com a toalha na cabeça recém-saída do banho. A argentina trabalhara no teatro, o que explica duplamente a máscara: por detrás da devoção, havia uma empregada consciente da necessidade de teatralizar para encobrir o seu

³⁶ Trecho da crônica a que nos referimos: “Por falar em empregadas, em relação às quais sempre me senti culpada e exploradora, piorei muito depois que assisti à peça *As criadas*, dirigida pelo ótimo Martim Gonçalves. Fiquei toda alterada. Vi como as empregadas se sentem por dentro, vi como a devoção que às vezes recebemos delas é cheia de um ódio mortal. Em *As criadas*, de Jean Genet, as duas *sabem* que a patroa tem de morrer. Mas a escravidão aos donos é arcaica demais para poder ser vencida. E, em vez de envenenar a terrível patroa, uma delas toma o veneno que lhe destinava, e a outra criada dedica o resto da vida a sofrer. Às vezes o ódio não é declarado, toma exatamente a forma de uma devoção e de uma humildade especiais. Tive uma empregada argentina que era assim. Pseudamente me adorava. Nas piores horas de uma mulher - saindo do banho com uma toalha enrolada na cabeça - ela me dizia: como *usted* é linda. Bajulava-me demais. E quando eu lhe pedia um favor, respondia: “Como não! *Usted* vai ver o que vale uma argentina! Faço tudo o que a senhora pede”. Empreguei-a sem ter referências. Terminei entendendo: antes trabalhava em hotéis suspeitos e seu trabalho consistia em arrumar as camas, em trocar os lençóis. Não podia mesmo dar referências. Também já tinha trabalhado no teatro. Fiquei com pena: tive a certeza de que seu papel no palco era o de criada mesmo, o de aparecer e dizer: “O jantar está pronto, madame”. Mas Tônia Carrero, a quem ela serviu um café e a quem contei que se tratava de uma *coleguinha* sua, teve uma ideia: ela devia ser uma das contratadas por Válder Pinto para o teatro de rebolado. A sua conversa curta com Tônia foi estranha. Tônia: “Você então é argentina”. A outra: “Sou, e me desculpe”. Tônia: “Desculpe nada, fui muito bem recebida pelos argentinos e gosto muito deles”. Comentário posterior de Carmen - Maria del Carmen era o seu nome: “*Pero que muchacha* linda e simpática!” Dessa vez não era bajulação, era admiração sincera. Del Carmen era extremamente vaidosa. Comprou cílios postiços, mas como não lhes aparou as extremidades, o resultado é que parecia ter olhos de boneca rígida. Terminou indo embora sem sequer me avisar” (DM, pp.49-50). A crônica completa encontra-se no Anexo deste trabalho

ódio em servir e, além disso, podia contar com o aprendizado adquirido no teatro para ajudar na interpretação de sua personagem subalterna. Sua “verdadeira devoção” apareceu, como conclui a cronista, em relação à atriz Tônia Carrero, a quem ela serviu um café na casa da escritora: “Pero que muchacha linda e simpática! ”. Como não havia qualquer relação de poder, “era admiração sincera”.

No longa-metragem sueco *Persona*, de 1966, escrito e dirigido por Ingmar Bergman, o tema das máscaras e da identidade é levado às últimas consequências: quem sou, quantas máscaras tenho que não sou capaz de me reconhecer? Uma das primeiras cenas do filme apresenta um garoto (Jörgen Lindström) olhando um rosto feminino desfocado em uma tela, um rosto frágil que, ao ser tocado pelo menino, parece se transformar em outro rosto, já sendo o introito de uma narrativa na qual as máscaras se dissolvem e se trocam constantemente entre as duas personagens principais: a atriz Elizabet Vogler (Liv Ullmann) e sua enfermeira Alma (Bibi Andersson). Trata-se da história da atriz Elizabet que emudecera no palco durante uma apresentação da peça *Electra*, de Sófocles. Após a internação em um hospital, é levada a uma casa de campo acompanhada de sua enfermeira e, como a paciente se negasse a pronunciar qualquer palavra, Alma acaba sendo dona do discurso majoritário do filme (ela realmente é a “alma” do filme), falando sobre sua vida pessoal e revelando seus segredos à convalescente que os recebia em silêncio e simpatia. Aos poucos, ambas se confundem e já não é possível saber quem é quem, numa espécie de simbiose entre elas, junção essa sugerida também por algumas cenas do longa-metragem: quando os rostos das atrizes são sobrepostos em uma imagem; e quando ambas se colocam diante do espelho e se entrelaçam. Nesses momentos, é de se perguntar quem é a paciente e quem é a cuidadora, ambas estão enfermas pelo sentimento de culpa que carregam, pela impossibilidade de se fixar em uma única faceta. Enquanto uma verbaliza suas inquietações, a outra se nega a falar.

Esse filme será o mote para a crônica “*Persona*”³⁷, de 1968, de Clarice Lispector. Embora ela anuncie não estar disposta a discorrer sobre a obra bergmaniana, é sobre ela que escreve: “Não, não pretendo falar do filme de Bergman. Também emudeci ao sentir o dilaceramento de culpa de uma mulher que odeia seu filho, e por quem este sente um grande amor” (DM, p. 79), inclusive com a análise da mudez da personagem que, segundo a autora, seria uma forma de “viver a sua culpa”, pois se falasse, como fez a personagem Alma, aliviaria o sofrimento; castigou-se ao permanecer muda e com a culpa presa em si mesma, sem externar os sentimentos. A enfermeira também é citada pela cronista como aquela que teria a vida

³⁷ A crônica completa encontra-se no Anexo deste trabalho

“assegurada pelo futuro marido e filhos”, mas suas certezas acabaram entrando em crise no convívio com Elizabet. O filme, evidentemente, serve de ponto de partida para reflexões sobre a linguagem incapaz de expressão e, ao mesmo tempo, veículo para a construção das máscaras: “Sei que a mudez, se não diz nada, pelo menos não mente, enquanto as palavras dizem o que não quero dizer” (DM, p.79).

O filme de Bergman, para a cronista, remete à palavra *persona* sobre a qual realmente lhe interessa falar: quando seu pai elogiava alguém, ele dizia “é, ele é uma pessoa”. A noção de “ser pessoa” aqui é a de alguém “que venceu numa luta” e “pertence à humanidade”: em termos freudianos, venceu o processo de repressão de suas pulsões mais grosseiras, abriu mão de suas satisfações em prol da comunidade e, assim, foi aceita por ela. Tornou-se uma pessoa porque escolheu a melhor máscara para se adaptar e sobreviver, encenou o papel de uma “persona”. Como bem lembra a cronista, *persona* refere-se ao antigo teatro grego em que os atores usam uma máscara no rosto, na qual está desenhada a expressão a ser encenada. Tornar-se uma pessoa, então, é escolher a máscara adequada, daí ela afirmar que na adolescência – fase de grandes descobertas e transformações – os jovens ainda são “puro rosto” e só vão fabricando suas máscaras de acordo com a necessidade e à medida que experienciam a vida, “e com muita dor”, porque é preciso renunciar a outras máscaras e escolher apenas a que se adapte melhor à peça chamada sociedade; “é a liberdade horrível de não ser”, isto é, de não poder seguir o próprio desejo e demandas pessoais. A máscara é usada para “não se ficar desnudo para o resto da luta”. Segundo a cronista, caso a máscara não seja logo escolhida e colocada, corre-se o risco de, ao deixar exposto o rosto nu, ele venha a se ferir e conseqüentemente “fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível”, daí ser necessário “escolher sozinho ser uma pessoa. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário” (DM, p. 79). O sofrimento e as feridas em um rosto nu causariam máscaras “involuntárias”, ou seja, aquelas necessárias à proteção e sobre as quais não se tem domínio por serem espontâneas em resposta ao sofrimento vivido e, nesse caso, perde-se a liberdade de escolha. De acordo com a crônica, o corpo só ganharia força e firmeza “como a de quem superou um obstáculo”, quando a máscara escolhida “para representar-se e representar o mundo” já colou no rosto e enfim “a pessoa é”. No entanto, a máscara não salvaria o indivíduo, ela possui fragilidades: “menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida – de repente a máscara de guerra de vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem como um ruído oco no chão” (DM, p. 79). A imagem da “lama seca” que cresta e se rompe, remete-nos também ao conto “A quinta história”, no qual é narrado a matança das baratas por meio do gesso com

açúcar que, ao ser engolido pelas baratas, endurece “de-dentro” delas, esturricando e matando os animais representativos da ancestralidade, da vida mole, placentária e primordial, em nome da limpeza civilizatória.

Como questiona Carlos Mendes Souza (2011, p.501), em uma visada starobinskiana, resta saber se após a denúncia clariceana do artifício e do disfarce, seria possível ter acesso ao ser, à essa tal identidade verdadeira e encoberta pela máscara; resta saber se há um “verdadeiro eu” por debaixo dessa carapuça cuja presença protege, mas ao mesmo tempo torna a vida insatisfatória. Para o autor, a obra de Clarice Lispector pode ser lida a partir desse prisma do mascaramento/desmascaramento: tiram-se as máscaras continuamente, mas mantendo certa ocultação, havendo o que ele chamou de “uma dialética permanente entre o tirar e o manter as máscaras. Um mostrar e um ocultar da identidade que se acompanham de um fazer e refazer da escrita” (Ibid., p. 501). Segundo ele, nos escritos da autora, assim como nos de Machado de Assis, elabora-se “uma reflexão central em torno das máscaras, em torno da sobreposição de planos: por um lado, o que socialmente se mostra ou se diz, por outro lado, o que está por detrás dessas capas, o que verdadeiramente se pensa, o que verdadeiramente se é” (Ibid., 502), buscando atingir, na verdade, “os indícios da vulnerabilidade humana”, os efeitos do tempo sobre o rosto-máscara, sobre as idealizações-criações de si, sobre a contemplação do que somos, ou acreditamos ser. O que acontece, questiona o autor, ao olharmos de perto o rosto? Defende que, se esse rosto-eu for olhado “demasiado de perto”, ele se desintegra fazendo surgir partículas mais primitivas. “O tirar as máscaras é o que sempre se faz em relação às personagens. (...) tão importante como o tirar a máscara é o próprio instante em que esta se cola ao rosto, o que acontece a todo o momento, porque viver é mascarar-se, ser é mascarar-se” (Ibid., pp. 502-503), consonante com “Restos de carnaval”, no qual a cronista afirma ter medo das máscaras: “era um medo vital e necessário porque vinha da minha suspeita de que o rosto humano também era uma máscara” (DM, p. 83)

Como Freud ([1930] 2006) afirma, o indivíduo precisa renunciar às suas pulsões em nome da civilização. Para isso, é preciso escolher o “papel” que será encenado sem, contudo, qualquer garantia de sucesso: o desamparo é a condição humana por excelência, o sofrimento virá seja por meio da força implacável da natureza, seja pela decadência do corpo, seja pelas relações humanas – a pior fonte de dor, segundo ele. Assim sendo, ainda que cada um, solitariamente, escolha sua máscara para viver, vez ou outra ela será destruída diante das circunstâncias adversas, e a vulnerabilidade do ser virá à tona. Pode ser “um olhar passageiro ou uma palavra ouvida”, como afirma a crônica, e o barro (matéria-prima do homem bíblico)

“cresta-se e a máscara se desfaz e cai no chão”. A máscara – como pequeno Adão que cada um se dá o direito e o dever de criar para sobreviver nesse Éden às avessas – é criada para que cada indivíduo se proteja de si mesmo e dos companheiros de civilização, também esta criada pelo homem para a salvação de si mesmo e de suas pulsões hostis. Sem a máscara, esse “rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser, (...) morrerá. A menos que renasça até que dele se possa dizer ‘esta é uma pessoa’. Como pessoa teve que passar pelo caminho de Cristo” (DM, p. 79). Essa máscara de barro, uma vez destruída, deverá passar novamente pelas mãos do oleiro para que outra máscara seja feita; o indivíduo precisa passar pela paixão de Cristo, pelo sofrimento de morrer e ressuscitar a cada morte: a cada máscara esfacelada, outra precisará surgir no lugar para que a pessoa não fique com o rosto nu e seja sugada pelo caráter autodestrutivo do homem, assinalado por Freud.

A crônica em si também pode ser lida como uma máscara narrativa, pois ao começar em tom de negação (“Não, não pretendo falar do filme”, “nem quero falar da enfermeira”, “também não vou chamar Bergman de genial”), aparece como um discurso de denegação que pretende camuflar a verdadeira intenção: ao dizer que não irá dizer, já está dizendo. A crônica afirma que as palavras dizem o que não se quer dizer, enquanto que o silêncio da personagem analisado pela cronista não mente, como o próprio ato de escrever, pois a escrita-linguagem mascara ao tentar dizer o indizível e portanto mente ao quebrar o silêncio; são as palavras que mantêm a máscara por meio do discurso, pois elas tentam vestir a experiência em forma de linguagem-palavra, mas falham e acabam dizendo além ou aquém do pretendido.

Nas palavras da escritora, a máscara tende a colar de tal maneira ao rosto que a pessoa já não se identifica com o que era, ou poderia ser. A crônica “Se eu fosse eu”³⁸ (DM, p. 156) evidencia a camada sobreposta necessária para se conviver e ser aceito no grupo. A cronista, ao perder um papel e se perguntar “se eu fosse eu e tivesse um papel importante para guardar, que lugar escolheria? ”, impressiona-se com a questão colocada, porque, afinal, o que significa pensar “se eu fosse eu”? Ela passa a sentir a pergunta, há um mal-estar em constatar que não se é o que se pensa ser. Esse incômodo se estende ao leitor: “se você fosse você, como seria e o que faria? Logo de início se sente um constrangimento: a mentira em que nos acomodamos acabou de ser levemente locomovida do lugar onde se acomodara”, em outras palavras, a narrativa evidencia a ficção criada por cada um, como o que foi discutido na crônica “Persona”: a máscara é a grande mentira que se acomoda ao rosto e, no instante da pergunta, ela é levemente removida do lugar, deixando às claras a real condição humana, do teatro encenado

³⁸ A crônica completa encontra-se no Anexo deste trabalho.

por cada um. A constatação da cronista é de que as pessoas que resolveram “ser elas mesmas, mudavam inteiramente de vida”, isto é, deixavam a teatralização. Essa intuição da narrativa, a da possibilidade de ser diferente do que se é, aponta para a constatação freudiana de que, uma vez sem as coibições da cultura, estaríamos entregues a condutas guiadas por pulsões mais grosseiras e, possivelmente, mais autênticas e menos construídas pelos valores sociais. A cronista parece dizer que, assim como a personagem de “Tanto esforço”, se cada um não estivesse tão colado à sua própria máscara – criada como ato solitariamente voluntário, como explicita a crônica “Persona” –, tornar-se-ia mais próximo daquilo que a vontade – ou as pulsões, em termos freudianos – direcionam a vida dos homens, para o bem ou para o mal.

Como já defendia Freud, a coerção e a repressão evitam a violência e atitudes antissociais em cada indivíduo civilizado, mesma verificação da cronista ao afirmar que se ela fosse realmente ela, por certo os amigos não a “cumprimentariam na rua porque até minha fisionomia teria mudado. Como? Não sei. Metade das coisas que eu faria se eu fosse eu, não posso contar. Acho, por exemplo, que por um certo motivo eu terminaria presa na cadeia”. A fisionomia teria mudado porque a máscara conhecida por todos teria se desfeito e outra entraria no lugar; terminaria na cadeia por saber que muito do controle dos sentimentos/desejos é regido pela imposição que coíbe qualquer satisfação de vontades e pulsões mais grosseiras emergidas muitas vezes de maneira violenta. A expressão “Se eu fosse eu”, para a cronista, “parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova do desconhecido” e esse perigo, em consonância com as ideias de Freud, é a própria capacidade autodestrutiva do homem. Esse risco é atenuado pela cronista que, assim como Freud, considera essa entrega ao “perigo de viver”, nesse mundo desconhecido, a experiência mais legítima, embora destrutiva: “tenho a intuição de que, passadas as primeiras chamadas loucuras da festa que seria, teríamos enfim a experiência do mundo. Bem sei, experimentaríamos enfim em pleno a dor do mundo. E a nossa dor, aquela que aprendemos a não sentir”, isto é, mesmo a dor é defendida, porque “antes o sofrimento legítimo que o prazer forçado”³⁹, e *Thanatos* é reabilitado junto a *Eros*, ambos colocados no âmbito da necessidade do homem e, mais do que isso, de sua constituição. Se por um lado a dor seria vivida em sua máxima potência, a cronista acredita que “também seríamos por vezes tomados de um êxtase de alegria pura e legítima que mal posso adivinhar”. Assim, a potência de vida e de morte, e o prazer e a dor advindos dela, são colocados como as grandes experiências humanas de força nunca antes vividas, mas apenas imaginadas: “estou de

³⁹ Trata-se da crônica “Em busca do prazer”, também do livro *A descoberta do mundo*, que se encontra no Anexo deste trabalho.

algum modo adivinhando porque me senti sorrindo e também senti uma espécie de pudor que se tem diante do que é grande demais”⁴⁰, como afirma a cronista.

Para Gilda de Melo e Souza (1980, p. 83), a obra de Clarice Lispector apresenta uma “complexidade profunda que a aparência procura camuflar”, daí podermos considerar as máscaras clariceanas também como uma camuflagem da sua própria escrita: a palavra camuflando, vestindo o pensar e o sentir, ainda que de maneira cambiante; a linguagem simples da crônica que camufla a profundidade e a complexidade dos pensamentos, o gesto analítico sobre o homem. Sua obra está “sempre virando a realidade de diante para trás, desconfiada de que é no avesso da trama que poderá decifrar, afinal, o jogo escondido dos fios, a laboriosa combinação das cores, a verdade secreta das figuras” (Idem, *ibidem*). A escrita clariceana, como lembra Gilda de Melo e Souza,

suspeita de tudo, até mesmo das palavras, cujas conotações gastas, sempre aquém da riqueza dos sentimentos, procura compensar por novas combinações. Nesse jogo de procura insaciável de ajustamento entre a expressão e o conteúdo, acrescenta realmente à gama dos sentimentos humanos, uma sutileza quase nunca arbitrária, sempre reveladora. E como descreve as coisas pelo avesso, quando se volta para a realidade exterior detém-se de preferência, não no que os sentidos apreender apreendem, mas no que deixam escapar, evitando as zonas de luz para se perder na imprecisa área de sombra onde os contornos submergem (SOUSA, 1980, p. 83).

3.2. O mal-estar dos meninos e o sacrifício de vir a ser

“Você vai nascer, é assim mesmo, é difícil nascer”

(Clarice Lispector, “Dia das mães”, em *A descoberta do mundo*, 1999)

“Ter nascido me estragou a saúde”

(Clarice Lispector, “Antes era perfeito” em *A descoberta do mundo*, 1999)

É na infância, como assinalou Freud, que a criança entra em contato com o mundo e suas demandas civilizatórias que incluem coibição para torna-se um ser moral-social. Em se tratando de um ente desamparado que necessita de cuidados para sobreviver, o bebê passa pelo processo de estranhamento desse universo exterior, desconhecido até então por aquele cuja morada consistia no acolhedor e quente útero materno. Depois do nascimento, o pequeno

⁴⁰ Poderíamos pensar aqui no conceito de gozo, de Lacan, em que há prazer justamente ao lado da dor, isto é, o encontro entre Eros e Thânatos também poderia dar margem a um estudo de fundo mais lacaniano a partir da noção de gozo. Em Lacan o tema é muito complexo, abrange vários registros, mas, de forma muito breve, o gozo é um testemunho do Real no seu excesso não simbolizável, no indizível de uma satisfação mítica impossível e que no limite levaria a uma dissolução do sujeito (a dor em sua máxima potência). Ver a respeito LACAN, J. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997; LACAN, J. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

vivente deve buscar novos limites corpóreos, antes tão bem delimitados pelo ventre de sua genitora e, posteriormente, conviver com os novos limites físicos e emocionais em relação aos outros indivíduos.

Essa constatação conhecida e sistematizada pela psicanálise coloca-se em movimento na crônica “O Terror” (DM, p.141), ou se considerarmos as palavras de Leyla Perrone Moisés, em *A literatura como mediação*, o texto literário não seria apenas o reflexo da vida, mas “uma forma de mediação, e uma mediação pela forma” e, assim sendo, o conhecimento circulante na literatura, no caso o psicanalítico, é mediado pela forma literária na qual se evidencia o pavor e o medo do recém-nascido. Trata-se do estranhamento do pequeno ser no momento em que lhe é dada a luz, em uma sequência de pavor a cada contato com o mundo externo,

E havia luz demais para seus olhos. De repente um repuxão; ajeitavam-no, mas ele não sabia: só tinha mesmo era o terror de rostos inclinados para o seu. E ele não sabia de nada. E não podia se mexer livremente. As vozes que para ele eram trovões, só uma voz era cantante: ele se banhava nela. Mas logo em seguida era depositado e vinha o terror e ele gritava entre as grades e viu cores que depois ele entendeu que eram azuis. O azul o molestava e ele chorava. E o terror das cólicas. Abriam-lhe a boca e depositavam coisas ruins na boca, ele engolia. Quando era a voz cantante que lhe dava coisas ruins, ele suportava melhor. Mas era logo depositado entre as grades. Sombras gigantescas rodeavam-no. E então ele gritava. A mínima luz de tudo isso é que ele acabara de nascer. Tinha cinco dias de nascido. Depois de mais velho ouviu sem entender: ‘Este menino já não dá trabalho mas quando nasceu dava choros e urros. Agora felizmente é mais fácil de criá-lo’. Não, não era fácil, nunca seria fácil. O nascimento era a morte de um ser uno se dividindo em dois solitários. Agora parecia fácil porque ele aprendera a manejar o seu terror secreto que duraria até a morte. Terror de estar na terra, como uma saudade do céu. (DM, p.141)

“De repente um repuxão”. Iniciada com um advérbio que interrompe repentinamente um estado de inércia, a narrativa induz o leitor a perceber o estranhamento e a incapacidade desse pequeno ser de reconhecer os gestos a sua volta, sentindo-os como violência e não como cuidado. Acentuando esse desconhecimento do mundo, tem-se a repetição do *não saber*: “mas ele *não sabia*: só tinha mesmo era o terror de rostos inclinados para o seu. E ele *não sabia de nada*” (grifos nossos). O terror da luz, o terror de rostos estranhos diante de si. A narrativa tenta capturar o mal-estar do pequeno vivente e, de um caso particular, pode-se ler a condição universal dos bebês, daqueles que escutam as vozes ao redor como se fossem “trovões” para encontrar aconchego em uma só dessas vozes: a voz cantante na qual se banhava de deleite – provavelmente a da mãe, voz com a qual estava acostumado desde o ventre.

Embora seja um texto curto, de apenas dois parágrafos, além do título, a palavra “terror” aparece mais cinco vezes para descrever diferentes situações de medo: era o “o *terror* de rostos inclinados”; “era depositado e vinha o *terror* e ele gritava entre as grades” ao ver a cor azul que molestava seus olhos não acostumados; “o *terror* das cólicas”; “seu *terror* secreto que duraria até a morte”; e “o *terror* de estar na terra”. Portanto, o terror vem do contato visual de rostos e

cores desconhecidas; do paladar ao experimentar “coisas ruins” que depositavam em sua boca (mas que ele engolia melhor quando era a “voz cantante” a alimentá-lo); da dor do próprio corpo com cólicas; o terror de estar na terra com suas demandas e não mais protegido no útero.

O primeiro parágrafo da crônica, com verbos no pretérito imperfeito indicando um tempo passado ainda não findo – porque o terror permanece –, inicia-se com “E havia luz demais para seus olhos”, evidenciando o excesso de claridade não apenas para os olhos da criança ainda não acostumados com o ambiente externo, mas também remete aos excessos de exigências que o aguardavam, um “demais” de terror diante do “Fez-se luz” tanto da criação do mundo quanto da luz da razão para a qual deverá olhar se quiser fazer parte da comunidade em troca de suas renúncias, isto é, entrar no mundo da racionalização/objetividade, renunciando ao choro autêntico de dor e às exigências pulsionais que tudo quer e pede.

Além do excesso de luz, a cor azul também machuca os olhos do menino, possível alusão aos aventais da junta médica responsável pelo nascimento da criança, provavelmente os mesmos seres cujas vozes soam como trovão para o recém-nascido e que, metonimicamente, são representados pela cor azul: “O azul o molestava e ele chorava”. Interessante lembrar que a provável causa do uso de roupas azuis ou verdes pelos médicos⁴¹, durante as cirurgias, está ligada ao fato de a cor azul se encontrar em oposição ao vermelho – cor do sangue e da vida – na roda das cores (ou círculo cromático). Quando uma cor se encontra no extremo oposto no espectro de cores, ela produz uma ilusão de ótica que podemos chamar de “fantasmas de cores complementares”, ou seja, se alguém olhar fixamente para a cor vermelha, por exemplo, ao desviar os olhos para qualquer superfície branca, a mesma imagem que estava sendo observada será vista na cor oposta, isto é, tem-se um fantasma da imagem refletida por uma ilusão de ótica. Como a junta médica está, durante a cirurgia, olhando fixamente para a cor vermelha do sangue, quando eles desviam o olhar para qualquer lugar, cria-se um “fantasma azul-esverdeado” sobre qualquer espaço branco. Em outras palavras, se as roupas e paredes do espaço das cirurgias fossem brancas, os médicos veriam manchas azuis-esverdeadas em todo recinto, então, para resolver essa ilusão de ótica, e não prejudicar a visão dos médicos, escolheu-se jalecos azuis ou verdes para neutralizar esses “fantasmas”. Além disso, acredita-se que o cérebro humano sempre interpreta as cores em relação às outras, ou seja, se o médico olha por muito tempo a cor vermelha durante o ato cirúrgico, o cérebro fica dessensibilizado em relação a ela, por isso

⁴¹ De acordo com a edição de 1998 da *Today's Surgical Nurse*.

ser necessário colocar cores frias, como o verde e o azul, para servirem de contraponto ao vermelho, melhorando a concentração e sensibilização para visualizá-la.

Em se tratando do universo clariceano e da crônica em questão, é contundente a cor azul encontrar-se em oposição ao vermelho no espectro de cores, especialmente por ser o azul uma cor fria e o vermelho uma cor quente. O recém-nascido faz parte do universo sanguíneo, vermelho, quente, líquido, sem forma, irracional, vivo, pulsional, da geleia-viva, da placenta, do primordial não aculturado. Não por acaso, o azul irrita os olhos do menino, pois é a cor associada ao equilíbrio, paz, meditação, intelectualidade, pensamentos e construção de ideias, segundo Irene Tiski-Franckowiak (2000). Por se tratar de uma cor fria, de acordo com Farina (2006, p. 91), o azul representaria a inteligência, o recolhimento, a paz e a segurança, características que podemos associar, portanto, ao universo da civilização que tende a conter as paixões, opondo-se ao vermelho do sangue que, por sua vez, é uma cor quente e passional. Tendo origem no latim *vermiculus* [verme, inseto], como explica Farina (2006, p. 99), o vermelho representaria a paixão e os sentimentos mais primitivos e, por possuir grande potência calórica, aumentaria a tensão muscular e a pressão sanguínea por ser excitante aos olhos. Em consonância com Farina, Tiski-Franckowiak (2000, p. 197) defende que a cor vermelha “fornece indícios de forte agressividade, educabilidade difícil e atos impulsivos de violência incontrolada”. Pode-se, portanto, sugerir que a cor azul estaria associada ao controle civilizatório, a qual, fica claro, o menino não conhecia no útero, pois só depois veio a saber que se tratava da cor azul. Há, portanto, na representação das cores da crônica, dois polos opostos entre o quente e o frio, o racional e o passional, a civilização e as pulsões.

É o percurso de um bebê de apenas cinco dias de nascido em um universo de negativas: “Ele *não sabia* (...). E ele *não sabia* de nada. E *não* podia se mexer livremente” (grifos nossos); e marcado pela prisão e vigilância, rodeado de grades e sombras que o faziam gritar: “era logo depositado entre as grades. Sombras gigantescas rodeavam-no. E então ele gritava”. Esse mesmo engradamento do menino é construído pela sintaxe do texto: períodos simples e curtos fechados (engradados) pela pontuação constante, marcando os muros entre as orações e o truncamento, isto é, a não fluidez desse menino-língua cujo movimento é limitado pela pontuação-grade. Em se tratando de Clarice Lispector, cuja inquietação sempre esteve no ato de escrever. Nesse sentido, é possível ler a crônica como uma alegoria da linguagem, da própria escrita que precisa se enquadrar, se engradar, da língua que é, por si só, uma criação da civilização e instrumento para o processo de aculturação.

Se o primeiro parágrafo destina-se ao nascimento e aos cinco primeiros dias do bebê, o segundo marca a etapa seguinte de vida: a adaptação ao entorno familiar: “Depois de mais velho ouviu sem entender: ‘Este menino já não dá trabalho mas quando nasceu dava choros e urros. Agora felizmente é mais fácil de criá-lo’. Não, não era fácil, nunca seria fácil”. Aqui, o menino que antes urrava e chorava – marcas do sofrimento – já se adaptou ao convívio e passa a impressão, de acordo com um olhar externo e de aparências, de agora estar sendo mais fácil torná-lo um ser social, “criá-lo” no sentido de domesticá-lo para o convívio. Essa facilidade, no entanto, é uma máscara de sobrevivência desmentida pela voz narrativa que se mistura com a voz do menino: “Não, não era fácil, nunca seria fácil”. Nota-se a repetição categórica do “não” e do “nunca”, do pretérito imperfeito “era” e do futuro do pretérito “seria”, evidenciando a negativa de existir qualquer facilidade no processo civilizatório e marcando a dificuldade passada que permanecerá no futuro.

A crônica finaliza com a defesa de que “o nascimento era a morte de um ser uno se dividindo em dois solitários”, em um claro paradoxo tipicamente clariceano que inverte o senso comum e transfigura o campo semântico das palavras, transformando o nascimento em morte. A constatação da voz narrativa é que agora parecia mais fácil para o menino porque ele ‘aprendera a manejar o seu terror secreto que duraria até a morte’, não havendo, portanto, facilidade, mas estratégia de manejo da própria existência diante das demandas desse nosso mundo de terror fora do útero materno, como se este fosse o Éden perdido em oposição ao “terror de estar na terra, como uma saudade do céu”.

Em “Conversa descontraída”, a cronista também aponta o momento de nascimento como o marco da entrada no mundo, em uma estreia nada gloriosa, pois se a palavra *terror* não é usada aqui, a *angústia* impera: “significar já é em si uma angústia. Esta começa com a vida. Cortam o cordão umbilical: dor e separação. E enfim choro de viver. Viver? Viver é coisa muito séria. É sem brincadeira nenhuma” (DM, p. 397). Angústia e terror são associados ao nascimento e a todas as renúncias necessárias à domesticação de cada ser no mundo, de cada menino ao nascer. O mesmo processo pode ser lido na crônica “O menino a bico-de-pena” (DM, p. 240), na qual há menção ao processo civilizatório e gradual de transformação do menino em humano, a domesticação se desenrola com sua própria colaboração e autossacrifício. Como assinalamos anteriormente, Freud ensina que a hostilidade em relação à cultura renasce em cada criança, porque cada uma delas deverá ser “domesticada” e viver a angústia e o terror de estar vivo, aprendendo a linguagem e sofrendo a violência do processo de aculturação.

No mesmo campo de significações, a crônica “Menino a bico-de-pena”⁴² afirma que, para conhecer o menino, é preciso “esperar que ele se deteriore”, deixe de ser o que era – um ser vindo das vísceras placentárias – para se tornar outro. Assim como em “O Terror”, o menino sofre mais se esforçará no processo civilizatório de si mesmo: “Um dia o domesticaremos em humano, e poderemos desenhá-lo. Pois assim fizemos conosco e com Deus. O próprio menino ajudará sua domesticação: ele é esforçado e coopera. Coopera sem saber que essa ajuda que lhe pedimos é para o seu autossacrifício” (DM, p.240); ao perceber a ausência da mãe, o menino também sente terror ao visualizar “o vazio quente e claro do ar, sem mãe”. A saída é entrar no mundo da linguagem corpórea, fazer-se notar: estoura em choro, porque “ninguém o conhece se ele não disser e contar, farei tudo o que for necessário para que eu seja dos outros e os outros sejam meus, pularei por cima de minha felicidade real que só me traria abandono, e serei popular, faço a barganha de ser amado” (DM, p.). O que está em jogo nessa crônica é a barganha assinalada por Freud e retomada por Hélio Pellegrino: abre-se mão das pulsões para adentrar o mundo dos homens e ter a garantia de ser protegido e amado pela comunidade, a segurança do menino (e de todos os meninos) “é saber que tem um mundo para trair e vender, e que o venderá”, em nome da civilização.

Ao final da crônica “O terror”, percebe-se a ilusão de um céu uterino, lugar de satisfação e plenitude perdida pelo menino e, posteriormente, o terror de estar na Terra-inferno. Seria interessante lembrar que a relação mãe-filho, desde quando o bebê se encontra no seu primeiro lar (o útero materno) é amplamente discutida e teorizada por diferentes autores da psicanálise⁴³.

⁴² A crônica “Menino a bico-de-pena” foi publicada, inicialmente, na seção “Fundo de gaveta”, segunda parte de *A legião estrangeira* (1964), com o título “Desenhando um menino”.

⁴³ Daniela Sheinkman Chatelard e Aurea Chagas Cerqueira, em “O conceito de simbiose em psicanálise: uma revisão de literatura” (2015), propõem um sobrevoo sobre o conceito de simbiose para diferentes teóricos. Segundo as autoras, em Psicanálise, a expressão refere-se às formas de configuração das relações entre os indivíduos e o mundo externo. Lembram que Freud enfatizava o desenvolvimento das pulsões como determinante da constituição psíquica e as relações objetais como consequentes ou posteriores a esse desenvolvimento; Melanie Klein e Margaret Mahler contribuíram para o estudo das relações de objeto e sua interação com a teoria freudiana das pulsões; Lacan valorizava a importância da linguagem a que a criança foi submetida e formulou a questão do objeto em termos de perda e de falta, concebendo três modalidades da falta de objeto: a privação, a frustração e a castração, vinculadas a três ordens: o real, o imaginário e o simbólico. Em Margaret Mahler, a simbiose refere-se ao processo normal da criança, uma característica da vida cognitivo-afetiva primitiva, em que a diferenciação entre o eu e a mãe ainda não aconteceu, ou uma regressão ao estado de indiferenciação eu-objeto se faz presente, baseando-se em imagens primitivas de unidade, mesmo na ausência física da mãe, processo que terá algumas fases. Para Bion, o termo simbiose adquire um significado diferente; referindo-se à dinâmica dos vínculos, descreveu três formas diferentes de interação entre o que denominou “continente” (representado pelo feminino) e “contido” (representado pelo masculino): os vínculos podem ser simbiótico, comensal e parasítico. Para Donald Winnicott, o uso do termo simbiose na relação bebê-mãe deveria ser trazido para fora do campo puramente biológico, pois o termo simbiose não nos leva mais longe que à comparação entre o relacionamento da mãe e do bebê com outros exemplos da vida animal e vegetal — a interdependência física. Segundo Winnicott, a mãe e o bebê constituem uma unidade; ao herdar um processo de amadurecimento, o indivíduo só progride se houver um meio ambiente facilitador. Nesse processo, o bebê avança ~~progride~~ de um estado de dependência absoluta, em que ainda não

Estes exploram a noção de simbiose entre o bebê e a mãe nesse processo entre o nascimento e a consciência de que mãe e filho, antes formando um só, são dois seres distintos. Embora cada teórico desenvolva uma especificidade de pensamento, cabe aqui aproveitar a concepção mais ampla de simbiose (no sentido etimológico de “vidas juntas”), e o momento da separação de ambos, isto é, o terror e o desamparo infantil que se instauram. Se antes o bebê se encontrava protegido do mundo externo infernal, envolto pelo útero-paraíso onde não havia perigos, agora ele é jogado ao mundo sem garantias. A simbiose, então, seria uma condição intrapsíquica anterior a separação, em que a diferenciação entre o bebê e a mãe ainda não ocorreu. Embora haja, nessas diferentes teorias e perspectivas psicanalíticas sobre a simbiose mãe-filho, distintas etapas de desenvolvimento, o que nos importa é a existência da simbiose e sua enunciação no final da crônica: um ser uno que se transforma em dois solitários: mãe e filho, separados e desamparados em um mundo de negativas.

Ao longo de seus escritos, Freud apresenta a expressão *Hilflosigkeit*, substantivo que designa o estado ou condição de alguém que se encontra sem ajuda, incapaz de se sair bem por si mesmo. Etimologicamente, o vocábulo pode ser desmembrado em *hilfe* (ajuda) e a partícula *los* (falta), sendo *hilflos*, assim, o adjetivo que designa “aquele que está sem ajuda”; e *keit* formaria o substantivo cognato, traduzido por *desamparo*. Mário Eduardo Costa Pereira (2008), ao se debruçar sobre o tema, mapeia os estudos freudianos a esse respeito a partir da leitura de “Psicologia das massas e análise do eu”, “Inibições, sintomas e angústias”, “Para além do princípio do prazer”, “O estranho”, “Pulsões e destino das pulsões”, “Moisés e o monoteísmo”, “Futuro de uma ilusão”, entre outros, e conclui que Freud jamais consagrou um estudo ao tema do desamparo (*Hilflosigkeit*), sendo precipitado, portando, pensá-lo como um conceito nitidamente definido. Por esse motivo, Pereira prefere considerar o desamparo como uma “noção”, pois Freud desenvolve uma concepção complexa e radical do tema, considerando o desamparo como o estado inicial de insuficiência motora do bebê, o estatuto de protótipo da condição de fragilidade fundamental do funcionamento psíquico. Nesses termos, o desamparo (*Hilflosigkeit*) constituiria muito mais do que um dado biológico relativo à precariedade da condição humana de ingresso na vida, concebido de forma progressiva e cada vez mais profunda, mas como a base mesma sobre a qual se desenrola o funcionamento psíquico. Mais

separa o eu do não-eu, para um estado de independência relativa e rumo a um estado de independência. Para José Bleger, orientado pelas concepções psicanalíticas kleinianas, o tema da simbiose refere-se ao desenvolvimento da personalidade, na questão da inter-relação humana. Postulando a ideia de uma etapa muito primitiva de indiferenciação, compreende a simbiose como uma forma de interdependência entre duas ou mais pessoas que se complementam para manterem controladas, imobilizadas e, em certa medida, satisfeitas, as necessidades das partes mais imaturas da personalidade.

ainda, a condição de desamparo seria correlativa à inexistência de garantias definitivas para o que diz respeito à linguagem, de modo que esta seria incapaz de fornecer uma resposta última e inequívoca para questões como a fragilidade da própria existência.

Assim sendo, em termos freudianos, o desamparo está, primeiramente, ligado à condição do bebê desprovido da capacidade motora de cuidar de si, estando, portanto, à mercê de mãos adultas para ampará-lo com cuidados essenciais à sua sobrevivência. Em “Futuro de uma ilusão”, Freud propõe que, mesmo depois de adulto, sendo, pois, capaz de cuidar das próprias necessidades diárias, o ser humano continuaria em estado de desamparo, não existindo proteção de qualquer ordem na vida de cada indivíduo – todos estariam subjugados a leis naturais e destrutivas. Consequentemente, continua ele, as religiões e seus deuses seriam criados como um “suporte” para confortar os adultos-infantilizados em busca de um pai protetor. Um deus lhes garantiria a sobrevivência psíquica, pois se sentiriam amados por um ser superior disposto a lhes dar a certeza de serem cuidados por alguém. Por conseguinte, o desamparo psíquico é correlativo ao desamparo motor (Idem, p. 129). Evidencia-se, dessa forma, que a noção de desamparo trazida por Freud não se detém apenas nos fatores biológicos, no caso do bebê incapaz de se alimentar sozinho, mas se manifesta também nas relações de afeto.

Para além do desamparo físico, relacionado à sobrevivência, e do desamparo afetivo, referido à necessidade de ser amado e protegido, a condição de desamparo também é vista como “correlativa de tudo o que releva da linguagem: não há garantias últimas. A experiência do mundo e da organização do corpo-próprio constituem exemplos maiores de dimensões subjetivas marcadas pela incerteza da linguagem” (Idem, p. 39), sendo esta insuficiente para representar o mundo. As relações humanas são desamparadoras por não serem confiáveis e capazes de livrar o homem da sua própria solidão como indivíduo separado dos outros sujeitos no mundo, embora sejam necessárias para a constituição de cada indivíduo em sociedade; o desamparo e a solidão podem ser fontes de dor e angústia, de terror, como o pequeno menino separado da mãe.

Essa noção de desamparo apresentada por Freud aponta à precariedade do bebê humano e sua dependência de cuidados para sobreviver, além de acentuar a importância da figura materna, ou de qualquer adulto, que atenda às necessidades do infante. Mas não é apenas isso. Sendo o desamparo, de acordo com Freud, uma condição humana por excelência, esse sentimento infantil continuará no homem adulto. Para se defender do desamparo diante das forças da natureza e suas vicissitudes, em um mundo sem garantias de qualquer ordem, o

homem criaria um Deus, um pai protetor todo-poderoso que o arrebataria de sua “infantilidade”, amando-o como a um filho querido. Assim como a criança que, percebendo seu desamparo deseja o amor de seu cuidador e, para não perdê-lo, acatará a lei e as exigências do outro, o homem adulto repete o feito e renuncia a suas pulsões em troca do amor divino. E é esse terror da condição de desamparo que se inscreve na crônica; o terror de estar na terra é o terror da condição de desamparado que acompanhará o homem por toda a vida.

Como a cronista afirma em “Medo da libertação” (DM, p. 198), a visão da liberdade assusta, porque estamos acostumados a “olhar através das grades da prisão, o conforto que traz segurar com as duas mãos as barras frias de ferro”. Semelhante à criança que precisará ficar nas grades do berço, presa em sua condição de desamparo e aprendendo a manejar o medo e a linguagem para poder ser atendido, o adulto domesticado ficará preso em suas grades de segurança, pois “há aqueles para os quais a prisão é a segurança, as barras um apoio para as mãos. Então reconheço que há poucos homens livres”. A saída possível, segundo a crônica, é a coragem que, embora seja “inteiramente possível”, amedronta. Porque, assim como em “O menino a bico-de-pena” e “O terror”, há uma garantia de aceitação ao se privar de uma liberdade provavelmente destrutiva, como assinala Freud a respeito das pulsões grosseiras que, se deixadas livres, seriam a ruína dos homens. O “conforto da prisão burguesa”, portanto, bate no rosto da cronista, e na do leitor, mas o terror do desamparo e de não ser aceito e amado na sociedade parece ser um soco mais violento e temido.

O mal-estar de abrir mão da liberdade em troca de segurança, como vimos, tem sido pensada e refletida pela autora em inúmeras crônicas que acabam “completando” os pensamentos, reflexões e análises feitas dispersas por sua obra, não só nas crônicas. Ao lermos “O medo de errar” (DM, p. 230-231), crônica a respeito do povo suíço, fica evidente esse “conforto” para o qual cada criança ao nascer “se vende” para poder ter em troca a proteção e o amor. Nessa crônica, paira o mal-estar da repressão de uma certa liberdade de pensamento que poderia arruinar o país: não havia nem um sistema de pensamento filosófico na Suíça, por ser o país constituído de três raças, quatro línguas e, portanto, três ou quatro pensamentos que precisam se manter em constante equilíbrio para não ferir a individualidade de cada um e, ao mesmo tempo, satisfazer a todos. Daí não se pensar em uma filosofia suíça: eles só poderiam “chegar até certo ponto”, e não aos extremos, como requer o pensamento filosófico.

Por conta dessa condição geográfica de país pequeno e cercado por outros quatro de maior porte, a Suíça desenvolveu uma “neutralidade” que, enquanto princípio, dirige a paz interna e externa. Entretanto, como afirma a cronista, “é um princípio, mais do que de paz, de

apaziguamento”, “uma fórmula própria de organização social e política. Mas que pouco a pouco estendeu-se a uma fórmula de vida”, formando indivíduos com uma “atitude mental de precaução”, que vivem em segurança e sofrem por ansiá-la, inclusive em aspectos nos quais “já seria desejável que se interrompesse”, como no caso da música e do teatro: são apreciados na Suíça, mas é comum ver metade da plateia indo embora de um concerto antes de começarem as músicas modernas ou de peças inéditas, evidenciando o horror pela novidade, “medo de arriscar”. A cronista pontua o mesmo fator de “esforço” presente nas crônicas lidas até aqui: a Suíça é um país marcado pelo “nobre esforço” para se conquistar a paz e ser exemplo de civilidade mantida a um preço bem alto: “a todo custo, com austera previdência, com dura disciplina mental, com a precaução contra o erro”. Como lembra a cronista, entretanto, tamanha “segurança” tem seu preço, e muitas vezes é muito caro: não conseguindo manejar as repressões e insatisfações, essa aparente paz nunca impediu “que tanta gente, em silêncio, se jogue da ponte de Kirchenfeld, sem que os jornais sequer noticiem para que outros não o repitam. De algum modo há de se pagar a segurança”.

Em “O pequeno monstro” (DM, p. 316), a cronista constrói a vida de um menino que, aparentemente, poderia ser considerado o típico “bom menino” ou, por que não sugerir: um bom exemplo de civilidade suíça. Por se tratar de um texto curto, de apenas dois parágrafos, vale a pena transcrevê-lo na íntegra:

É o primeiro aluno da classe. Não brinca. (Seu segredo é um caracol). O cabelo é bem cortado, os olhos são delicados e atentos. Sua cortês carne de nove anos ainda é transparente. É de uma polidez inata: pega nas coisas sem quebrá-las. Empresta livros para os colegas, ensina a quem lhe pede, não se impacienta com a régua e o esquadro, quando há tanto aluno desvairado.
Seu segredo é um caracol. Do qual não esquece um instante. Seu segredo é um caracol tratado com frio e torturante cuidado. Ele o cria numa caixa de sapato com cuidado. Com gentileza, diariamente finca-lhe agulha e cordão. Com cuidado, adia-lhe atentamente a morte. Seu segredo é um caracol criado com insônia e precisão. (DM, p.316)

Semelhante à crônica “O terror”, é um texto breve, condensado, com a mesma estrutura de dois parágrafos. Enquanto no primeiro caso, os dois momentos do texto se dividiam em nascimento/cinco-dias-de-nascido e a adaptação do menino ao processo civilizatório, “O pequeno mostro” é construído em duas camadas de maneira invertida: o primeiro parágrafo relata um menino já domesticado e o segundo parágrafo refere-se ao segredo de sua (não) domesticação.

A descrição inicial do menino é a de ser “o primeiro aluno da classe”, o que já vem explicado na frase seguinte: “não brinca”. A brincadeira, típica das crianças e meio pelo qual é possível obter prazer e diminuir as tensões no processo de aculturação, não encontra lugar

nesse menino cujo “cabelo é bem cortado”, e o adjetivo aqui pode ser ampliado não apenas aos cabelo, mas ao menino em sua totalidade após passar pelo processo de “corte” (ou castração) de suas pulsões mais violentas para se tornar um aluno exemplar; os olhos são “delicados e atentos”, apresentam suavidade e não-violência; a carne de nove anos é “cortês e transparente”; sua polidez é considerada, ironicamente, inata; tem o controle sobre o próprio corpo ao pegar “nas coisas sem quebrá-las”. Os verbos relacionados às ações do menino estão diretamente ligados à capacidade de convivência com a comunidade: “empresta”, “ensina”, “não se impacienta”. Seu comportamento é diferente dos outros meninos de sua idade, “não se comporta mal”, enquanto muitos outros são “desvairados”.

Para o leitor desatento, talvez possa parecer a descrição de um “bom menino”, não fosse o indício deixado pela cronista, entre parênteses, logo na primeira linha: “Seu segredo é um caracol”, precedido de duas informações importantes: ser o primeiro aluno e não brincar, deixando o leitor desconfiado desse menino que exhibe um comportamento de aparente perfeição dentro do sistema social de repressão. O segundo parágrafo inicia-se com a repetição da frase chave da crônica “Seu segredo é um caracol”, o que nos remete a algo escondido pelo menino, longe da aparência de civilizado e solícito. Nesse momento, o segredo é revelado: “Seu segredo é um caracol. Do qual não esquece um instante”, apontando para a fixação do menino por esse animal. Assim como a crônica “O Terror” apresenta a palavra homônima ao título várias vezes, a frase “Seu segredo é um caracol” ecoa por cinco vezes no texto, acentuando a atmosfera de segredo e acrescentando a cada repetição uma nova informação: agora sabemos que o caracol é tratado com “frio e torturante cuidado”: “ele o cria numa caixa de sapato com cuidado. Com gentileza, diariamente finca-lhe agulha e cordão. Com cuidado, adia-lhe atentamente a morte”, e a palavra “cuidado” está em sentido invertido aqui, pois relaciona-se ao cuidado com a tortura, o cuidado de deixá-lo preso, o cuidado de não deixar o animal morrer, mas adiar seu falecimento, sendo, portanto, de um campo semântico negativo.

A cena descrita no segundo parágrafo remete a um trecho do conto “A Causa Secreta”, de Machado de Assis, publicado originalmente em 1885, na *Gazeta de Notícias*, e posteriormente republicada na coletânea *Várias Histórias*, de 1896. Em 3ª pessoa, e com narrador onisciente, trata-se da história de Garcia e Fortunato, que após se conhecerem durante o salvamento de um homem, tornam-se sócios de uma Santa Casa e amigos próximos. Importa-nos aqui a cena em que Garcia chega na casa de Fortunato e se depara com a esposa do amigo gritando desesperada:

- O rato! O rato! exclamou a moça sufocada e afastando-se.

Garcia lembrou-se que na véspera ouvira ao Fortunato queixar-se de um rato, que lhe levaria um papel importante; mas estava longe de esperar o que viu. Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, para não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. Garcia estacou horrorizado.

- Mate-o logo! disse-lhe.

- Já vai.

E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. O miserável estorcia-se, guinchando, ensanguentado, chamuscado, e não acabava de morrer. Garcia desviou os olhos, depois voltou-os novamente, e estendeu a mão para impedir que o suplício continuasse, mas não chegou a fazê-lo, porque o diabo do homem impunha medo, com toda aquela serenidade radiosa da fisionomia. Faltava cortar a última pata; Fortunato cortou-a muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a pata caiu, e ele ficou olhando para o rato meio cadáver. Ao descê-lo pela quarta vez, até a chama, deu ainda mais rapidez ao gesto, para salvar, se pudesse, alguns farrapos de vida.

(...) A chama ia morrendo, o rato podia ser que tivesse ainda um resíduo de vida, sombra de sombra; Fortunato aproveitou-o para cortar-lhe o focinho e pela última vez chegar a carne ao fogo. Afinal deixou cair o cadáver no prato, e arredou de si toda essa mistura de chamusco e sangue. (ASSIS, 2004, pp. 53-54)

Em ambos os casos, é de se lembrar dos ensinamentos de Freud, em “O mal-estar na civilização”, a respeito da felicidade advinda da satisfação de um “selvagem impulso”: ele é incomparavelmente mais intenso do que o derivado da satisfação de uma pulsão domada, isto é, assim como o menino encontra satisfação em torturar o caracol, a personagem machadiana experimenta uma satisfação intensa ao torturar o rato até ceifar sua vida lentamente. Nas duas descrições de tortura, há um intenso gozo ao causar dor no outro, revelando um caráter sádico, já que este caracteriza-se, segundo Freud (2006[1905], em “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, pelo sentimento de prazer advindo da agressão ao outro, com intenção de subjugar, ou usar de modos agressivos e atitudes violentas, para obter satisfação ao sujeitar o outro e lhe infligir dor.

Vale ressaltar a presença da noção de “segredo” presente na crônica e no conto machadiano. Em ambos os casos, há comportamentos aparentemente bem civilizados mas que escondem uma “causa secreta”: para o menino, a repressão de seus impulsos hostis era compensada pelas noites de insônia em que passava fincando uma agulha no caracol, enquanto que, para Fortunato, sua aparente filantropia e disposição para cuidar de doentes nada mais era do que o disfarce perfeito para o prazer que sentia em ver o sofrimento estampado em cada ser que se propunha a cuidar. Em ambos os casos, há uma máscara social necessária para esconder as verdadeiras intenções por detrás de cada ação.

Interessante observar que o caracol, assim como barata, é considerado um animal ancestral e, portanto, pode ser aproximado a esse lugar do anterior ao humano. Além disso, a constituição física do animal merece atenção: sua consistência é pegajosa, úmida, mole, remetendo-nos ao universo da geleia-viva, da placenta. Em contrapartida, o caracol possui um manto, uma casca protetora de sua fragilidade, uma máscara. A imagem do caracol carrega a fragilidade interna, do que facilmente pode ser destruído e, ao mesmo tempo, a dureza de sua camada sólida protetora. A crônica apresenta uma estrutura semelhante à imagem do caracol: o primeiro parágrafo – primeira camada das aparências – descreve a máscara do menino, sempre solícito, bem comportado, imagem essa que protegia o garoto, assim como a concha espiralada do caracol o protege. O segundo parágrafo, descrevendo a verdadeira inclinação do menino para a violência, estaria relacionada ao corpo mole e rente ao chão do caracol, seu centro viscoso.

A violência do menino em torturar, fincando a agulha diariamente no caracol, revela a necessidade de direcionar a violência, a pulsão destrutiva humana, para algum lugar. Ao mesmo tempo que podemos ler esse gesto como um ato sádico, é possível perceber o caracol como uma representação-projeção do menino, seu caráter animalesco, viscoso, selvagem, próximo da terra, que precisa ser domado. Torturar o caracol não seria, de alguma forma, um caminho para matar o que há de mais ancestral em si mesmo? Assim como a narradora de “A quinta história” mata sadicamente as baratas, não estaria o menino matando, ou tentando matar, a animalidade de si mesmo projetada no caracol?

3.3 Nossa truculência de cada dia

“A primeira lei, a que protege corpo e vida insubstituíveis, é a de que não matarás. Ela é a minha maior garantia: assim não me matam, porque eu não quero morrer, e assim não me deixam matar, porque ter matado será a escuridão para mim (...) nós todos, lama viva, somos escuros, e por isso nem mesmo a maldade de um homem pode ser entregue à maldade de outro homem (...) não se esqueça de que nós todos somos perigosos”
(Clarice Lispector, “Mineirinho”)

Pelo percurso que fizemos, elencamos e interpretamos algumas crônicas clariceanas cujo gesto pensante-analítico evidencia um mal-estar diante da mesma constatação freudiana: a civilização nos promete segurança mas demanda muita renúncia e, ao mesmo tempo, há sempre uma não-civilização, uma face não-humanizada prestes a romper os limites e se fazer presente. Dessa forma, é possível perceber uma tríade que constrói o mal-estar em *A descoberta*

do mundo: a truculência, a repressão e a máscara criada para a sobrevivência. Assim, o que temos são narrativas que jogam o leitor para a consciência de sua condição humana de selvageria que precisa ser reprimida para que haja convivência em grupo e, para isso, cada um deve criar suas máscaras.

Em “Nossa truculência”, fica evidenciada a violência das ações humanas mas que, muitas vezes, protege o homem de sua própria ferocidade:

Quando penso na alegria voraz com que comemos galinha ao molho pardo, dou-me conta de nossa truculência. Eu, que seria incapaz de matar uma galinha, tanto gosto delas vivas mexendo o pescoço feio e procurando minhocas. Deveríamos não comê-las e ao seu sangue? Nunca. Nós somos canibais, é preciso não esquecer. É respeitar a violência que temos. E, quem sabe, não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue. Minha falta de coragem de matar uma galinha e no entanto comê-la morta me confunde, espanta-me, mas aceito. A nossa vida é truculenta: nasce-se com sangue e com sangue corta-se a união que é o cordão umbilical. E quantos morrem com sangue. É preciso acreditar no sangue como parte de nossa vida. A truculência. É amor também. (DM p.252)

Assim como a cronista parece mostrar a necessidade de um caracol para o qual o menino possa dirigir sua violência (similar a um rito sacrificial do que deve ser exorcizado), enquanto o sujeito se mantém socialmente mascarado como “bom menino” (ao invés de ser um desvairado violento), essa crônica revela uma brutalidade, chamada de “truculência”, que nos alerta para nossa capacidade destrutiva: “Nós somos canibais, é preciso não esquecer. É respeitar a violência que temos. E, quem sabe, não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue”; em outras palavras, não houvesse um lugar socialmente aceito onde pudéssemos exercer nossa tendência canibal-selvagem, não haveria civilização porque os homens comeriam uns aos outros. A violência, chamemo-la de *Thânatos*, deve ser respeitada, como afirma a cronista, não como virtude, mas como parte constitutiva do humano. Porque “a nossa vida é truculenta: nasce-se com sangue e com sangue corta-se a união que é o cordão umbilical”, o caráter destrutivo de nossa existência é revelado como necessário e presente desde o nascimento, é preciso violência para cortar o cordão umbilical, é preciso a truculência do sangue para que haja nascimento e sobrevivência. Não estaria a cronista se referindo, em outras palavras, à pulsão de morte descrita por Freud? E não apenas isso, já que o texto finaliza com uma afirmação desconcertante: “A truculência. É amor também”, isto é, *Eros e Thánatos*, pulsão de vida e pulsão de morte são, na verdade, o mesmo quando se fundem no campo das relações regulamentadas pelo corpo social: truculência é amor, amor é truculência, não havendo um lugar delimitado para ambas. Quando desconectadas uma da outra, corre-se o risco da destrutividade pura, da violência sem fim de um holocausto ou de um

extermínio. Enquanto caminharem juntas, ainda que o gozo neurótico se faça ouvir, estamos no campo humano da dor, do êxtase e das metamorfoses das pulsões.

Na crônica “A morte da baleia” estamos diante do espetáculo da morte e da truculência humana: duas baleias, uma no Leme e outra no Leblon, apenas filhotes com tamanho descomunal, de qualquer forma, acabam ficando presos na praia, incapazes de voltar ao mar. A narradora afirma que todos foram ver o espetáculo de um dos animais agonizando, ela não foi por sentir horror, embora compreendesse que a curiosidade da população estivesse também ligada à necessidade de viver o extraordinário ocorrido no cotidiano. A baleia na praia agonizando leva a narradora a pensar sobre a morte, não somente a do animal, mas a própria, a de todos: “Não, não fui vê-la: detesto a morte. Deus, o que nos prometeis em troca de morrer? Pois o céu e o inferno nós já os conhecemos – cada um de nós em segredo quase de sonho já viveu um pouco do próprio apocalipse. E a própria morte” (DM, p. 125), pois, segundo ela, é possível morrer de muitas mortes internamente e de forma secreta, “até que a morte do corpo venha”, como quase lhe aconteceu em seu último acidente que a levou para uma internação.

A baleia agonizante na praia suscita na narradora uma digressão sobre suas muitas mortes, para então, voltar ao acontecimento e repetir: “Morte, eu te odeio”, como se a baleia acionasse a consciência da própria morte que precisa ser esquecida para que se possa viver de maneira menos periclitante, o retorno do recaiado. Quanto à baleia, a narradora conta que havia boatos de que os dois animais, a do Leblon e do Leme, mesmo antes de morrer, estavam tendo a “carne retalhada em vida” e vendida por quilos. Tal polêmica causa a ira da narradora, que percebe não apenas a fome, mas a truculência de se comer aquilo que ainda está vivo: “maldito seja aquele que a comerá por curiosidade (...). Como acreditar que não se espera nem a morte para um ser comer outro ser? Não quero acreditar que alguém desrespeite tanto a vida e a morte” (DM, p. 127), essa cólera, no entanto, vai sendo aplacada conforme a escrita vai repetindo a expressão “só porque” que, na verdade, revela motivos por demais para se comer “vorazmente”, mesmo porque, como a própria narradora afirma, vida e morte são “nossa criação humana” e, assim, o valor de ambas é uma construção cultural e social:

só por ser uma iguaria, aquilo que ainda agoniza, *só porque* é mais barato, *só porque* a fome humana é grande, *só porque* na verdade somos tão ferozes como um animal feroz, *só porque* queremos comer daquela montanha de inocência que é uma baleia, assim como comemos a inocência cantante de um pássaro. Eu ia dizer agora com horror: a viver desse modo, prefiro a morte. E exatamente não é verdade. Sou um feroz entre os ferozes seres humanos – nós, os macacos de nós mesmos, nós, os macacos que idealizaram tornarem-se homens, e esta é também a nossa grandeza. Nunca atingiremos em nós o ser humano: a busca e o esforço serão permanentes. E quem atinge o quase impossível estágio de Ser Humano, é justo que seja santificado. Porque desistir de nossa animalidade é um sacrifício. (DM, p.27, grifos nossos)

Mais do que trazer à tona a consciência da morte, o episódio da baleia evidencia a truculência nossa de cada dia. Se a narradora, como reação imediata, “ia dizer com horror: viver desse modo, prefiro morrer”, logo percebe a incongruência de seu primeiro pensamento: “não é verdade”. Se no início ela se considera “uma feroz entre os ferozes humanos”, em seguida, a primeira pessoa do singular se transforma em um “nós” que inclui o leitor. Somos levados, portanto, a um dos golpes narcisistas que apontamos no começo desse trabalho: como nos explicou Freud, depois da teoria darwinista, nós somos “os macacos de nós mesmos, nós, os macacos que idealizaram tornar-se homens”. O homem civilizado, portanto, é uma idealização, “nunca atingiremos em nós o ser humano: a busca e o esforço serão permanentes”, e não era isso o que Freud ensinou? Renunciar aos instintos e ao princípio do prazer é o grande mal-estar da civilização, “desistir de nossa animalidade é um sacrifício”, como tão bem constatou a narradora.

Considerações Finais

A inquietação levantada no início desse trabalho – sobre os comentários de uma obra serem parte dela – fez com que considerássemos, à luz do olhar gadameriano, que o diálogo estabelecido pelo hermenauta entre esses dois campos, literatura e psicanálise, deixa sempre uma marca e, assim sendo, as interpretações de viés psicanalítico da obra clariceana deixam, de uma forma ou de outra, uma marca na maneira pela qual lemos seus escritos, bem como a literatura da autora marca a psicanálise, já que, dentro da cultura, ambas se impregnam e colocam perguntas, questionamentos e tentativas de respostas uma a outra. O intérprete de hoje não poderá ignorar o saber psicanalítico ao ler uma produção literária, como bem lembrou Perrone-Moisés ao defender que não é mais possível enfrentar um texto que traga lembranças, sonhos, afetos e desejos sem considerar a teoria freudiana, especialmente a obra de Clarice Lispector, cuja escrita das figurações do humano transcende a compreensão desse mesmo humano, desestabiliza o convencional, coloca em xeque as certezas da cultura, da linguagem e da própria capacidade de compreender aquilo que ultrapassa todo o entendimento.

Como acompanhamos em nossa breve discussão sobre as relações entre literatura e psicanálise, pudemos perceber as diferentes concepções de críticos literários e psicanalistas sobre o assunto. Renato Mezan nos lembrou da expressão “psicanálise aplicada”, apontando os problemas de “aplicar” de forma redutora uma teoria psicanalítica para interpretar uma obra literária, como se esta perdesse sua peculiaridade de objeto aberto (para infinitas interpretações) e pudesse ser explicada. Bellemin-Nöel, por outro lado, prefere a expressão “psicanálise textual” que privilegia o saber psicanalítico no trabalho hermenêutico do texto literário, enquanto João Frayse-Pereira pensa em termos de uma “psicanálise implicada”, isto é, a obra demanda e implica uma leitura de viés psicanalítico e, nesse sentido, nem todo texto literário comportaria tal interpretação, mas apenas aquele que assim o suscita. A visão com a qual mais nos aproximamos desse trabalho é a de Cleusa Rios Pinheiro Passos que considera a aproximação dos dois campos em termos de confluências, sejam elas das temáticas em comum, sejam elas ligadas ao procedimento compartilhado por ambas. Dessa forma, não teríamos um campo a serviço de outro e, destarte, endossamos o que Camila Pedral Sampaio defende: nem literatura nem psicanálise estão subjugadas uma a outra, não há hierarquias, trata-se de duas linguagens, dois universos distintos que se tocam em uma relação de alteridade. É por esse motivo que trabalhamos sob inspiração da noção de diálogo gadameriano: o texto literário e a teoria psicanalítica conversam, em um constante perguntar e responder de ambos, confluindo

para um mesmo saber, embora, como ensina Barthes, a literatura faça girar muitos saberes, sendo a Psicanálise apenas mais um deles.

Percorremos um caminho limitado, seletivo e muito aquém da obra clariceana. No entanto, o olhar mais demoradamente sobre algumas de suas obras, em diálogo com a teoria psicanalítica, foi o suficiente para percebermos certas nuances que se colocam constantemente nos seus escritos. No romance *Perto do coração selvagem*, encontramos a semente de muitos dos galhos, frutos e troncos dos futuros livros da autora que se desenvolveram ao longo de sua produção. A pequena Joana ao brincar de atropelar a boneca Arlete que, lembremos, foi lida por Martins e Rosenbaum como uma forma de, ao fabular, superar suas frustrações e a ausência materna, aparecerá na cena final de *A hora da estrela*, quando Macabéa é atropelada pelo carro azul, agora na fabulação de Rodrigo S.M. e não mais na de Joana. Um dia, antes de casar, Joana avista um homem comendo e fica impressionada com os gestos daquele indivíduo voraz ao segurar no garfo um pedaço de carne sangrenta, germe da figuração da truculência de comermos com prazer galinha cozida no próprio sangue, que aparecerá, futuramente, na crônica que analisamos, repetindo-se no romance *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* e no conto “O jantar”.

A solidão e o desamparo humano presentes em *Perto do coração selvagem* seguirão na narrativa sobre Macabéa e Rodrigo S.M.; enquanto Joana sofre por pensar demais e buscar a expressão de si e do mundo, Macabéa encontra-se alienada de si mesma, em estado de “delicadeza essencial” daquilo que não pode ser tocado, sem entender as palavras ou o que nelas está contido. Rodrigo S.M., por outro lado, vive o processo de fabulação, como o de Joana, criando um outro ser – Macabéa – por precisar gritar em nome da nordestina que o inquietava. Em ambos os romances, a morte e o renascimento simbólico. Gilberto Martins sugeriu um possível suicídio de Joana, rumo a sua viagem ao desconhecido e desejando renascer como um cavalo novo na vida adulta; Macabéa morre atropelada para, então, vivenciar sua hora de estrela depois de estar grávida de futuro.

A morte simbólica e o renascimento, o desamparo e o mal-estar terão figurações também no conto “A Legião Estrangeira”, no qual, lembremos, estamos diante da morte e da vida, do nascimento de uma criança por meio de suas próprias entranhas a partir do encontro com a vulnerabilidade de um pintinho: é necessário morrer a mini-adulta para que a criança nasça. Em “A mensagem”, temos a angústia daqueles que tentam fugir da verdade de sua própria condição, até o retorno do recaiado se personificar em uma velha mansão e evidenciar não só as diferenças, mas, principalmente, o que havia em comum entre os dois jovens: desamparo diante

da morte, do amor, da vida, da linguagem. Se no primeiro conto o desamparo de Ofélia diante do pintinho faz com que a menina morra e renasça de si mesma, em “A mensagem”, é o desamparo diante da casa-angústia que propicia o nascimento de um homem e de uma mulher.

Nas crônicas de *A descoberta do mundo*, procuramos evidenciar a atmosfera de mal-estar presente em algumas das narrativas, especialmente por conta dessa tríade que defendemos ser constitutiva desse mal-estar: a truculência, a repressão e a máscara criada para a sobrevivência. Assim, propusemos ler a presença das máscaras sociais, o processo de aculturação e repressão figurados em forma de narração, bem como por meio de reflexões da cronista em tom ensaístico – que não busca desenvolver teorias, mas pensar o humano de maneira livre.

Pelas crônicas, o leitor toma consciência de sua condição humana de selvageria que precisa ser reprimida para que haja convivência em grupo, como bem explicou Freud. Nesse diálogo entre a teoria psicanalítica e a obra clariceana, pudemos observar o alinhamento dessa confluência do pensamento-narração de Clarice Lispector e de algumas concepções freudianas, sendo ambos fontes de infindáveis perguntas e respostas sobre o humano.

Referências Bibliográficas

- AMARAL, Emília. *O leitor segundo G.H.: uma análise do romance A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.
- ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector com as pontas dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ARRIGUCCI, Davi Jr. “Entrevista com Davi Arrigucci Jr.” *Revista Brasileira de Psicanálise*. Vol. 39, n. 1, 2005. pp.9-18.
- _____. “Fragmentos sobre a crônica”. In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 51-65.
- ASSIS, Machado de. *Várias Histórias*. 1ªEd. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 2004.
- BACHELARD, Gaston. “A Casa natal e a casa onírica”. In: *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARBOSA, Rita de Cássia Kileber; FILHO, José Moura Gonçalves. “A geleia, o mercúrio e a placenta: um convite de Clarice Lispector à psicanálise”. *Revista Trieb*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 51-60, 2007.
- BARROCAS, Ricardo L.L. “O outro gozo na obra de Clarice Lispector”. *Pulsional Revista de Psicanálise*, n. 122, Ano XII, junho 1999, pp. 7-13.
- BARROS, José Fernando de Santana. “O segredo de Macabéa”. *Revista IDE*. São Paulo, 38 [60]. Outubro 2015, p.139-144.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 12ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004
- BARTUCCI, Giovanna. *Psicanálise, Literatura: e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Volume II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- _____. *Interlignes. Explorations Textanalytiques*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1991.
- _____. *La psychanalyse do texte littéraire/ introduction aux lectures critiques inspirées de Freud*. Paris: Nathan, 1996.
- CANDIDO, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. In: *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- _____. *Literatura e Sociedade*. 8ªEdição. São Paulo, T.A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000. (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

- _____. “A vida ao rés-do-chão”. In: ANDRADE, Carlos Drummond et al. Para gostar de ler. São Paulo: Ática, 1984. v. 5, Prefácio.
- CARDOSO, Lúcio. “Perto do Coração Selvagem”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, março 1944.
- CHIAPINI, Ligia. “Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora”, in *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. Organização Regina Pontieri. São Paulo: Hedra, 2004
- CLANCIER, A. *Psychanalyse et critique littéraire*. Toulouse: Nouvelle Recherche/Privat, 1973.
- COLLOT, Michel “La textanalyse de Jean Bellemin-Noël”. *Littérature*, 58:75-106.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DIDIER-WEILL, Alain. *Nota Azul: Freud, Lacan e a Arte*. Trad. Cristina Lacerda e Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.
- DOUGLASS, Ellen H. “A busca feminista em *Perto do Coração Selvagem*. In: GOTLIB, Nádía Batella (org.) *A mulher na literatura*. Vol. II. Belo Horizonte: UFMG, 1990, p.71-79.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.
- FRANÇA, Eduardo Melo. *Psicanálise e literatura: fundação e função*. Revista Remate de Males. Campinas-SP, (34.1): pp. 263-282, Jan./Jun. 2014.
- FRANKL, Viktor E. *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.
- FREUD, Sigmund. “Escritores criativos e devaneio” (1908 [1907]). *Obras completas*, Rio de Janeiro: Imago, 2006, Vol. IX,
- _____. “Os instintos e suas vicissitudes” (1915). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XIV.
- _____. “Uma dificuldade no caminho da psicanálise” (1917). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XVII.
- _____. “O estranho” (1919). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XVII.
- _____. “Além do Princípio de prazer” (1920). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XVIII.

_____. “O ego e o Id” (1923). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XIX.

_____. “Dostoiévski e o Parricídio” (1927). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. V. XXI.

_____. “O futuro de uma ilusão” (1930[1929]). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XXI.

_____. “O mal-estar na Civilização” (1930[1929]). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. V. XXI.

_____. “Feminilidade” (1933[1932]). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XXII.

_____. “Moisés e o monoteísmo” (1939[1934-1938]). In: *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XXIII.

FONOFF, Fernanda M. Calucci. “Entre a fuga do social e a busca do individual: parcerias na leitura d’A maçã no escuro, de Clarice Lispector. *Revista Psychê*. Ano VIII, nº13. São Paulo, jan-jun/2004, p.71-84

_____. “Martim – pescador de palavras: a trama da linguagem em Clarice Lispector”. *Revista IDE*. São Paulo, 37 [59]. Fevereiro 2015, p.69-79.

GADAMER, H. *Hermenêutica em retrospectiva: Heidegger em retrospectiva*. Trad. Marco Antônio Casanova. 2ª ed. Petrópolis: Vozes; 2007. v. 1.

_____. *Verdade e Método II: complementos e índices*. Tradução Ênio Pulo Giachini. 6ª Edição. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2011. (Coleção Pensamento Humano)

GOMES, Cristina Torres. *A movência das fronteiras: o ensaísmo nas crônicas de Clarice Lispector*. Dissertação de Mestrado, PUC-SP, 2008

_____. *Uma ideia de prosa em A hora da estrela: Ensaio*. Bordas. Testemunho. Tese de doutorado, FFLCH-USP, 2014.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice, uma vida que se conta*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

GURGEL, Gabriela Lírio. *A procura da palavra no escuro: uma análise da criação de uma linguagem na obra de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

GREEN, André. *O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura*. Tradução Irene Cubric. Rio de Janeiro: Imago, 1994

HEGEL, G.W. *Curso de Estética I*. Tradução Marco Aurélio Werle. 2ª Edição. São Paulo: Edusp, 2001.

HERRMANN, Fábio. “Duas notas sobre o itinerário da psicanálise”. *Revista Psicologia USP*. 2003, 14 (3), pp. 79-88.

HOMEM, Maria Lúcia. *No limiar do silêncio e da letra: traços de autoria em Clarice Lispector*. Tese de doutorado. São Paulo: FFLCH -USP, 2011,

KAHN, Daniela Mercedes. *A via crucis do Outro: identidade e alteridade em Clarice Lispector*. São Paulo: Humanitas, 2005.

KANAAN, Dany Al-Behy. “Notas sobre o processo de subjetivação em Clarice Lispector (identidade e ficção)”. *Pulsional Revista de Psicanálise*, ano XIII, nº. 134, PP. 26-38, 2000.

KON, Noemi Moritz. *Freud e seu duplo: Reflexões entre Psicanálise e arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1996

_____. “Mareando em terra firme”. *Revista Psicanálise e Universidade*. São Paulo, n. 11, julho/DEZEMBRO 1999, pp. 95-119

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

_____. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LEFORT, Claude. *As formas da história: ensaios de antropologia política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1979.

LEITE, Dante Moreira. *Psicologia e Literatura*. Conselho Estadual de Cultura Comissão de Literatura: São Paulo, 1965.

LINS, Álvaro. *Os mortos de Sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, 5º milheiro.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *A paixão segundo GH*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

_____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

_____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

_____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998

_____. *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999

_____. *Perto do coração selvagem*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LOUREIRO, Inês. “Sobre as várias noções de Estética em Freud”. *Pulsional: Revista de Psicanálise*. Ano XVI, n. 175, novembro/2003, p. 23-32

LUCKÀCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2009.

MARTINEZ, Ana Laura Moraes. “As tramas do nascimento psíquico no conto a ‘Legião estrangeira’, de Clarice Lispector”, in *Psicanálise & Barroco em revista*, v.13, n.1, jul.2015, pp. 72-88.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Estátuas invisíveis: experiências do espaço público na ficção de Clarice Lispector*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2010.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. 2ª Edição. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

_____. “Literatura e psicanálise: aproximações”. *Remate de males*. Campinas, n. 13, 1993.

MEZAN, Renato. “A inveja”, in *Os sentidos da Paixão*. Organização Adalto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. “A psicanálise no Brasil”. In: *Intervenções*. São Paulo: Casa do psicólogo, 2011.

_____. “A psicanálise na cultura”. In: *A sombra de Don Juan e outros ensaios*. Editora Brasiliense: São Paulo, 1993

_____. *Sociedade, Cultura, Psicanálise*. Primeira Edição. Karnac Books: Londres, 2015.

_____. “Conferência: A querela das interpretações - a leitura como trabalho”. *Revista Brasileira de Psicanálise* 17, 1983, pp. 365-378.

MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 6ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1981.

MILLIET, Sergio. *Diário Crítico de Sergio Milliet*. Vol. II. 2ªed. São Paulo: Martins, 1981.

MOISÉS, Carlos Felipe. “Clarice Lispector: ficção em crise”. In: *Remate dos Males*. Campinas (9):153-160, 1989.

NASCIMENTO, Evandro. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo, 1995.

_____. *A chave do poético*. Organização: Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. “Rumo à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector”. In: *Revista Remate dos Males*, Campinas, (9): 95-105, 1989.

OLIVEIRA, Midiane Mércia Viana; SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira do. “A descoberta da diferença em “A mensagem”, de Clarice Lispector. *Revista Fórum Identidades*. Itabaiana: GEPIADDE, ano 07, vol. 13, jan. /Jun. de 2013, pp. 129-142.

PALHARES, Maria do Carmo Andrade. “A trilogia de Aline: entre o ser e o viver ou Um sopro de vida”. *Revista Brasileira de Psicanálise*, vol. 36 (4), PP. 871-883, 2002.

PALMER, Richard E. *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, 2006. (Coleção: O saber da Filosofia)

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Confluências – Crítica Literária e Psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

_____. *As armadilhas do saber*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

PELLEGRINO, Hélio. “Pacto edípico e pacto social”. *Folhetim/Folha de São Paulo*, 11 de setembro de 1983.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. “Solidão a Alteridade em A hora da estrela de Clarice Lispector”. In *Leituras da psicanálise: estéticas da exclusão*. Mário Eduardo Costa Pereira (org.). Campinas, SP: Mercado de Letras: Associação de Leitura do Brasil, 1998, p. 11-34.

_____. *Pânico e desamparo: um estudo psicanalítico*. São Paulo: Escuta, 2008

PEREIRA, Aline Brustello. “Mensagem: a casa fantástica de Clarice”, *Revista Semioses*. Rio de Janeiro, vol. 01, n. 07, agosto de 2010, semestral, pp. 58-64.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A falência da crítica/ um caso limite: Lautréament*. São Paulo: Perspectiva (Col. Debates), 1973.

_____. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Texto, Crítica, Escritura*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Ática, 1993. (textos de 1975)

_____. *Flores da escrivainha: ensaios*. São Paulo: Cia das Letras, 2ª impressão, 2006.

- PESSANHA, José Américo. “Clarice Lispector: o itinerário da paixão”. In: *Revista Remate dos Males*, Campinas, (9), 1989. pp. 181-198.
- PLASTINO, Gilda. *O discurso da falta em Clarice Lispector: “Laços de família”*. 2ª ed. Osasco: Edifício, 2008.
- PINHEIRO, Carlos Eduardo Brefore. *A tragédia do tédio da repetição em Clarice Lispector*. Appris Editora: Curitiba, 2016.
- PONTIERI, Regina. “Os tantos outros que sou – Clarice Lispector e a experiência da alteridade”. In: *Revista Vozes*, n.4, julho-agosto 1994 – Ano 88 – Volume 88.
- PRADO JR., Plínio W. “O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime”. In: *Remate do Males*. Campinas, (9):21-29, 1989.
- PRADO, Teresinha Natal Meirelles do. *Poética e ato na ficção de Clarice Lispector*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH –USP, 2005.
- RICOEUR, Paul. “O que é um texto? ”. *Do texto à ação. Ensaio de hermenêutica II*. Trad. de Alcino Cartaxo e Maria José Sarabando. Porto Alegre: Rés, 1989.
- RIVERA, Tania. *Sobre a arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta. 2006.
- ROCHA, Diva Vasconcelos. “Os laços de família ou A enunciação do humor. In: *Remate de Males*, Campinas, (9): 203-206, 1989
- ROMANI, Jacqueline Pitanguy de. “Mulher: natureza e sociedade”. In: *O lugar da mulher*. Rio de Janeiro: Graal. 1982.
- ROSENBAUM, Yudith. *Metamorfoses do Mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 2006.
- _____. “No território das pulsões”, in *Cadernos de Literatura Brasileira-Clarice Lispector*. Edição Especial número 17 e 18. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 2004.
- _____. “Literatura e psicanálise: reflexões”. *Revista FronteiraZ*. São Paulo: PUC, n.9, dez. 2012.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos das desigualdades entre os homens*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008
- SÁ, Olga. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes, 1979.
- _____. *A travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 2004.
- SAMPAIO, Camila Pedral. “Freud e a literatura: fronteiras e atravessamentos”. *Revista Brasileira de Psicanálise*, vol. 38 (4), 2004, pp. 803-817.
- SARTRE, Jean Paul. *O que é literatura?* Rio de Janeiro: Editora Ática, 1993.

- SILVA, M.L.D.L.; SILVA, A.A.; SOARES, F.I.L., “O gesto psicanalítico em Clarice Lispector”, *Revista Odisseia*, v.3, n.1, 2018, pp. 90-110.
- SOUSA, Carlos Mendes. *Clarice Lispector – Figuras da escrita*. São Paulo; Instituto Moreira Salles, 2011.
- SOUZA, Gilda de Melo e. “O vertiginoso relance”, in *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 79-91.
- SOUZA, T.T. Clarice Lispector: uma plagiadora de si mesma. Republicações no jornal do Brasil (1967-1973). 2008. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP
- SCHWARZ, Roberto. “Perto do Coração Selvagem”. In: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- TAVARES, Pedro Heliodoro de Moraes Branco. O interesse de Lacan pela literatura: questão de estilo. Pulsional: Revista de Psicanálise. Ano 22, n. 3, setembro/2009. p.46-53
- TISKI-FRANCKOWIAK, Irene T. *Homem comunicação e cor*. São Paulo: Ícone. 2000.
- TRESOLDI, Maria Caroline Marmerolli. “Leituras em paralelo: A imaginação crítica de Roberto Schwarz e de Beatriz Sarlo”. *Revista Interseções*. Rio de Janeiro. v. 19 n. 2, dez. 2017.
- WALDMAN, Berta. *Entre Passos e rastros: presença judaica na Literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003. (Estudos; 191).
- WILLEMART, Philippe. “O tecer da arte com a psicanálise”. In: *Revista Literatura e Sociedade do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo*. Número 10. São Paulo, 2007/2008 ISSN 1413-2982, pp.70-79
- _____. *Além da psicanálise: a literatura e as artes*. São Paulo: Nova Alexandria: FAPESP, 1995. (Série pensamento universitário)

ANEXO

Fernando pessoa me ajudando

Noto uma coisa extremamente desagradável. Estas coisas que ando escrevendo aqui não são, creio, propriamente crônicas, mas agora entendo os nossos melhores cronistas. Porque eles assinam, não conseguem escapar de se revelar. Até certo ponto nós os conhecemos intimamente. E quanto a mim, isto me desagrada. Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha. Acho que se escrever sobre o problema da superprodução do café no Brasil terminarei sendo pessoal. Daqui em breve serei popular? Isso me assusta. Vou ver o que posso fazer, se é que posso. O que me consola é a frase de Fernando Pessoa, que li citada: “Falar é o modo mais simples de nos tornarmos desconhecidos. (DM, p.136)

Ser cronista

Sei que não sou, mas tenho meditado ligeiramente no assunto. Na verdade eu deveria conversar a respeito com Rubem Braga, que foi o inventor da crônica. Mas quero ver se consigo tatear sozinha no assunto e ver se chego a entender. Crônica é um relato? É uma conversa? É o resumo de um estado de espírito? Não sei, pois antes de começar a escrever para o *Jornal do Brasil*, eu só tinha escrito romances e contos. Quando combinei com o jornal escrever aqui aos sábados, logo em seguida morri de medo. Um amigo que tem voz forte, convincente e carinhosa, praticamente intimou-me a não ter medo. Disse: escreva qualquer coisa que lhe passe pela cabeça, mesmo tolice, porque coisas sérias você já escreveu, e todos os seus leitores hão de entender que sua crônica semanal é um modo honesto de ganhar dinheiro. No entanto, por uma questão de honestidade para com o jornal, que é bom, eu não quis escrever tolices. As que escrevi, e imagino quantas, foi sem perceber. E também sem perceber, à medida que escrevia para aqui, ia me tornando pessoal demais, correndo o risco daqui em breve de publicar minha vida passada e presente, o que não pretendo. Outra coisa notei: basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de escrever se transforme. Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais *leve* só porque o leitor assim o quer? Divertir? fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agrado. Vou dizer a verdade: não estou contente. E acho mesmo que vou ter uma conversa com Rubem Braga porque sozinha não consegui entender. (DM, p.112)

Escândalo inútil

Sei que corro o risco de escandalizar leitoras e leitores. Não sei explicar por quê, mais aos leitores que as leitoras. Como começar, senão pelo princípio? E o início é um pouco brutal. Preparai-vos. Eu simplesmente entrevistei uma dona de pensão de mulheres, de uma chamada casa suspeita. Está dito. Asseguro-vos porém que não deveis me temer: meus motivos eram e são límpidos. Sou inocente. Não posso contar como consegui o número do telefone e o nome daquela que passarei a chamar de “dona Y” - não desejo identificá-la para não lhe causar problemas com a polícia, se é que os há. Consegui o número do telefone, telefonei-lhe. No começo de nossa conversa houve um mínimo de desconfiança da parte dela: não sabia bem o que eu queria, e só Deus sabe o que pensou que eu queria. Mas em breve já me dizia: “pois é,

meu bem.” Disse-lhe que tinha muita vontade de conhecê-la pessoalmente, e se podíamos tomar chá juntas, onde ela marcasse. Sugeri que eu fosse vê-la na sua casa. Preferi, “meu bem”, que não. Também não sei por que marcou encontro comigo defronte da Farmácia Jaci, na Praça José de Alencar. É, aliás, um ponto péssimo: passam homens em penca e não sabem o que uma mulher parada está fazendo ali. Meus motivos de ter vontade de conhecê-la? É que fui adolescente confusa e perplexa que tinha uma pergunta muda e intensa: “como é o mundo? e por que esse mundo?” Fui depois aprendendo muita coisa. Mas a pergunta da adolescente continuou muda e insistente. E o que foi que aprendi na terra, bastando-me para isso abrir um pouco meus olhos estreitos? Vi que o problema da prostituição é obviamente de ordem social. Mas, atrás dele, também, há outro profundo: é que muitos homens preferem pagar, exatamente para não terem afeto nem sentimento, exatamente para humilharem e serem humilhados. A fuga ao amor é um fato. Paga-se para fugir. Até homem casado gosta, às vezes, de sustentar a casa para transformar a esposa em objeto pago. Bem. Na manhã do dia em que eu me encontraria com dona Y, telefonei-lhe. Mas disse que estava de saída para o médico. Perguntei o que tinha. Tinha o que toda dona de pensão de mulheres por força devia ter: coração doente. Fiquei de chamá-la mais tarde. Foi um custo: telefone ocupadíssimo, Deus sabe com que e nós também: trata-se de casa de *família*, como me disse, e muito reclusa, motivo pelo qual *os encontros* são combinados por telefone. Afinal consegui a ligação e dona Y diz: estou pior, vou-me deitar, telefone às quatro da tarde. Pensei: não me vá essa criatura morrer antes de eu vê-la. Não. Não me foi fácil decidir-me a vê-la. Ao primeiro contato telefônico arranjei uma dor de cabeça violenta que só passou depois que entendi que era causada pela ideia de que eu cometia um pecado. Nessa noite, ainda, tive um pesadelo no qual dona Y me dizia ser leprosa. E eu não queria tocá-la. Acordei assustada. Por que então continuei na obstinação de querer vê-la? Porque eu tinha que procurar a resposta irrespondível. Fiquei hora e meia defronte da Farmácia Jaci. E nada. Voltei para casa, telefonei-lhe, ela me disse que me esperara meia hora. Perdi o interesse. Passaram-se semanas sem eu sequer lembrar-me dela. Mas sou daquelas que deseja ir até o fim do que quer. Telefonei-lhe de novo. E de novo o encontro marcado defronte da Farmácia Jaci. Dessa vez ela quis que fosse às dez horas da manhã, de tarde *estava ocupada* demais. Esperei um pouco. De manhã só passam mulheres com sacos de compras. Ela veio vestida como me avisara. E é distinta. Provavelmente mais distinta do que eu, que não preciso aparentar distinção. Foi logo me explicando que sua casa era mesmo de família. Que a pessoa que cuidava dos negócios era um cunhado viúvo, e que também esse não vivia só daquilo. Perguntei mais tarde se ela ganhava alguma coisa. Disse que não. Mentira. Fomos tomar um refresco numa casa de chá que estava se abrindo naquela hora, e pedi o que ela pediu: suco de uva. Oh Deus, mas que coisa sem graça. Ela tem uma filha que estuda balé. Já por falta de assunto, falamos de incêndios. Disse ela que sofrera vários, mas jogara o colchão incendiado pela janela. O mais engraçado é que ela gostou de mim. Disse: agora que nos conhecemos, me telefone sempre para conversarmos um pouco. Pensei: nunca, não me interessa. Disse-me que, coitadinhos, os homens precisam é de um lugar seguro. Que felizmente o Manguê acabara. O Manguê era ruim. Pois é. Que mais digo? Nada. Ela ainda tinha tempo de ficar, eu tinha tempo. Mas quem se levantou para ir embora fui eu. E paguei os sucos de uva. Nesse dia perdi a fome para o almoço. Que afinal esperava eu? A pergunta da adolescente morrera? O mundo é sem graça? Ou eu sou sem graça? Ou dona Y é sem graça? Tudo provavelmente. Senti que eu estava com aquele dia estragado. Um amigo meu, a quem eu contara a espécie de encontro que eu pretendia ter, dissera-me sem espanto e tranquilo: é aí que entra a escritora. Mas é que não sou escritora. Sou uma pessoa que estava interessada pelo mundo. E que, pelo menos naquele dia, não estava mais. Até sem fome Ah, ela me disse que o tipo de moças que procuram esse gênero de trabalho querem muito dinheiro e isso é horrível. Mas que coisa óbvia. E aqui fica a entrevista que falhou. Nós todos falhamos quase sempre. (DM, p. 96)

Conversas

Um dia acordei às quatro da madrugada. Minutos depois tocou o telefone. Era um compositor de música popular que faz as letras também. Conversamos até seis horas da manhã. Ele sabia tudo a meu respeito. Baiano é assim? E ouviu dizer coisas erradas também. Nem sequer corrigi. Ele estava numa festa e disse que a namorada dele - com quem meses depois se casou - sabendo a quem ele telefonava, só faltava puxar os cabelos de tanto ciúme. Na reunião tinha uma Ana e ele disse que ela era ferina comigo. Convidou-me para uma festa porque todos queriam me conhecer. Não fui. (DM, p. 135)

Como é que se escreve?

Quando não estou escrevendo, eu simplesmente não sei como se escreve. E se não soasse infantil e falsa a pergunta das mais sinceras, eu escolheria um amigo escritor e lhe perguntaria: como é que se escreve? Por que, realmente, como é que se escreve? que é que se diz? e como dizer? e como é que se começa? e que é que se faz com o papel em branco nos defrontando tranquilo? Sei que a resposta, por mais que intrigue, é a única: escrevendo. Sou a pessoa que mais se surpreende de escrever. E ainda não me habituei a que me chamem de escritora. Porque, fora das horas em que escrevo, não sei absolutamente escrever. Será que escrever não é um ofício? Não há aprendizagem, então? O que é? Só me considerarei escritora no dia em que eu disser: sei como se escreve (DM, p. 156)

Como tratar o que se tem

Existe um ser que mora em mim como se fosse casa sua, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem - pois nunca morou em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela - apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho. Quando eu morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito. A menos que ele escolha outra casa que não tenha medo do que é ao mesmo tempo selvagem e suave. Aviso que ele não tem nome: basta chamá-lo e se acerta com seu nome. Ou não se acerta, mas uma vez chamado com doçura e autoridade ele vai. Se ele fareja e sente que um corpo é livre, ele trota sem ruídos e vai. Aviso também que não se deve temer o seu relinchar: a gente se engana e pensa que é a gente mesmo que está relinchando de prazer ou de cólera. (DM, p. 121)

Refúgio

Conheço em mim uma imagem muito boa, e cada vez que eu quero eu a tenho, e cada vez que ela vem ela aparece toda. É a visão de uma floresta, e na floresta vejo a clareira verde, meio escura, rodeada das alturas das árvores, e no meio desse bom escuro estão muitas borboletas, um leão amarelo sentado, e eu sentada no chão bordando. As horas passam como muitos anos, e os anos se passam realmente, as borboletas cheias de grandes asas e o leão amarelo com manchas - mas as manchas são apenas para que se veja que ele é amarelo, pelas manchas se vê como ele seria se não fosse amarelo. Por aí se vê quanto é precisa a minha visão. O bom dessa imagem é a penumbra, que não exige mais do que a capacidade de meus olhos e não ultrapassa minha visão. E ali estou eu, com borboleta, com leão. Minha clareira tem uns minérios, que são as cores. Só existe uma ameaça: é saber com apreensão que fora dali estou perdida, porque nem sequer será floresta (esta eu conheço de antemão, por amor), será um campo vazio (e este eu conheço de antemão através do medo) - tão vazio que tanto me fará ir para um lado como para outro, um descampado tão sem tampa e sem cor de chão que nele eu nem sequer encontraria

um bicho para mim. Ponho a apreensão de lado, suspiro para me refazer, e fico toda gostando de minha intimidade com o leão e as borboletas; nenhum de nós pensa, a gente só gosta. Também eu, nessa visão-refúgio, não sou em preto e branco: sem que eu me veja, sei que para eles eu sou colorida, embora sem ultrapassar a capacidade de visão deles, o que os inquietaria, e nós não somos inquietantes. Sou com manchas azuis e verdes só para estas mostrarem que não sou azul nem verde - olha só o que eu não sou. A penumbra é de um verde-escuro e úmido, eu sei que já disse isso mas repito por gosto de felicidade: quero a mesma coisa de novo e de novo. De modo que, como eu ia sentindo e dizendo, lá estamos. E estamos muito bem. Para falar a verdade, nunca estive tão bem. Por quê? Não quero saber por quê. Cada um de nós está no seu lugar, eu me submeto com prazer ao meu lugar de paz. Vou até repetir um pouco mais minha visão porque está ficando cada vez melhor: o leão amarelo pacífico e as borboletas voando caladas, eu sentada no chão bordando e nós assim cheios de gosto pela clareira verde. Nós somos contentes. (DM, p. 413)

Eu me arranjará

Se o meu mundo não fosse humano, também haveria lugar para mim: eu seria uma mancha difusa de instintos, doçuras e ferocidades, uma trêmula irradiação de paz e luta: se o mundo não fosse humano eu me arranjará sendo um bicho. Por um instante então desprezo o lado humano da vida e experimento a silenciosa alma da vida animal. É bom, é verdadeiro, ela é a semente do que depois se torna humano. (DM, p. 404)

Conversa descontraída: 1972

Há quanto tempo não vejo um pôr-do-sol? E os que vi foram por acaso felizes. Talvez haja um pouco de pudor no fato de nunca ter ido à praia para ver o sol descer apaziguando-se e poder fixá-lo sem se me ofuscarem os olhos - e sem o brilho duro de seta fincada no meio-dia. Mas no ocaso o sol em declínio é doçura. E uma parte de nossa Terra transforma-se em obscuro berço embalante. A gradual escuridão me amedronta um pouco, bicho que sou e que toma cautela. Escuridão? medo e espanto. O dia morrendo em noite é um grande mistério da Natureza. O que é Natureza? Pergunta difícil de se responder porque nós também fazemos parte dela e sem distância suficiente para encará-la: em mim ela brota de meu âmago qual semente que rompe a terra. Natureza - como explicar o seu significado único e total? como entender sua simplicidade enigmática? Nem me lembro como ou quando me ensinaram ou li essa palavra - mas não a explicaram. E no entanto entendi. Quem não sabe o que é jamais chegará a saber. Há coisas que não se aprendem. Espanta-me a Natureza neste mundo que é Deus. E num planeta em que até entre as areias do deserto acontece a vida. Ainda langorosa do fim do ano, vou então falar do deserto, já que comecei. Estive uma vez à beira do Saara, além das pirâmides. O deserto. A perder-se de vista. Por todos os lados a perdição. A visão de sua extensão nos é cortada pela linha do horizonte onde se curva a Terra. Pois o deserto tem linha de horizonte como o mar, e, como o mar, é tão profundo. Experimentei temor ao olhar para o deserto. Queria depressa atravessá-lo e já estar do outro lado. Também outra vez sobrevoei o Saara e o mesmo temor avisou-me o coração. Imaginei-me perdida e sozinha nas areias infindáveis onde não há rumos, meu Deus. Eu gritaria em vão por socorro. Vou parar por aqui mesmo para não fabricar angústia em ninguém: a indagar e a significar já é em si uma angústia. Esta começa com a vida. Cortam o cordão umbilical: dor e separação. E enfim choro de viver. Viver? Viver é coisa muito séria. É sem brincadeira nenhuma. Embora aqui esteja eu a brincar de ano precioso e novo. Levo a vida de veras e frente a frente. Nestes momentos de “agora mesmo” estou vivendo tão leve que mal pouso na página, e ninguém me pega porque dou um jeito de escorregar. Tive que aprender.

Às vezes não se precisa ter medo da angústia: ela pode ser fértil e dar frutos de alegria e pureza. Mas “é preciso não ter medo de criar”, escrevi eu mesma há muitos anos. Estou é achando muito esquisito eu me citar... Criação é coisa secreta e de natureza obscura. De que ponto do ser nasceu em Stravinsky o *Pássaro de fogo*? Da alma, está bem. Mas onde fica a alma do ser? Nunca me imaginei escrevendo sobre “alma”. Mas a conversa arrastou consigo outra conversa e eis-me aqui de corpo e alma presentes num jornal. O que se chama de essência está em alguma parte do ser. Qual é a essência da vida? Ah, o que desconheço me ultrapassa. A verdade ultrapassa-me com tanta paciência e doçura. Queria ultrapassar-me em 1972 e andar à minha própria frente. Sem dor. Ou só com dores de parto que dão um nascimento de coisa nova. Também porque, ao ultrapassar-se, sai-se de si e se cai no “outro”. O outro é sempre muito importante. O verão está instalado no meu coração. E de tudo - resta esta última frase que me veio isolada, solta e sem se explicar. Assim somos nós? Sem explicação? Se assim somos, amém. 1972. Amém. Recuso-me a ser um fato consumado. Por enquanto sobrenado na preguiça. Adeus. (DM, p. 397)

O artista perfeito

Não me lembro bem se é em *Les donnés de la conscience* que Bergson fala do grande artista que seria aquele que tivesse, não só um, mas todos os sentidos libertos do utilitarismo. O pintor tem mais ou menos liberto o sentido da visão, o músico o sentido da audição Mas aquele que estivesse completamente livre de soluções convencionais e utilitárias veria o mundo, ou melhor, teria o mundo de um modo como jamais artista nenhum o teve. Quer dizer, totalmente e na sua verdadeira realidade. Isso poderia levantar uma hipótese. Suponhamos que se pudesse educar, ou não educar, uma criança, tomando como base a determinação de conservar-lhe os sentidos alertas e puros. Que se não lhe dessem dados, mas que os seus dados fossem apenas os imediatos. Que ela não se *habituasse*. Suponhamos ainda que, com o fim de mantê-la em campo sensato que lhe servisse de denominador comum com os outros homens lhe permitisse certa estabilidade indispensável para viver, dessem-lhe umas poucas noções utilitárias: mas utilitárias para serem utilitárias, comida para ser comida, bebida para ser bebida. E no resto a conservasse livre. Suponhamos então que essa criança se tornasse artista e fosse artista. O primeiro problema surge: seria ela artista pelo simples fato dessa educação? É de crer que não, arte não é pureza, é purificação, arte não é liberdade, é libertação. Essa criança seria artista do momento em que descobrisse que há um símbolo utilitário na coisa pura que nos é dada. Ela faria, no entanto, arte se seguisse o caminho inverso ao dos artistas que não passam por essa impossível educação: ela unificaria as coisas do mundo não pelo seu lado de maravilhosa gratuidade mas pelo seu lado de utilidade maravilhosa. Ela se libertaria. Se pintasse, é provável que chegasse à seguinte *fórmula* explicativa da natureza: pintaria um homem comendo o céu. Nós, os utilitários, ainda conseguimos manter o céu fora de nosso alcance. Apesar de Chagall. É uma das poucas coisas das quais ainda não *servimos*. Essa criança, tornada homem artista, teria pois os mesmos problemas fundamentais de alquimia. Mas se homem, esse único, não fosse artista - não sentisse a necessidade de transformar as coisas para lhes dar uma realidade maior - não sentisse enfim necessidade de *arte*, então quando ele falasse nos espantaria. Ele diria as coisas com a pureza de quem viu que o rei está nu. Nós o consultaríamos como cegos e surdos que querem ver e ouvir. Teríamos um profeta, não do futuro, mas do presente. Não teríamos um artista. Teríamos um inocente. E arte, imagino, não é inocência, é tornar-se inocente. Talvez seja por isso que as exposições de desenhos de crianças, por mais belas, não são propriamente exposições de arte. E é por isso que se as crianças pintam como Picasso, talvez seja mais justo louvar Picasso que as crianças. A criança é inocente, Picasso tornou-se inocente. (DM, p.228)

Bichos (Conclusão)

A mudez do coelho, seu modo de comer depressinha-depressinha as cenouras, sua desinibida relação sexual tão frequente quanto veloz - não sei por que acho as relações mútuas dos coelhos

de uma grande futilidade, nem parecem ter raízes profundas. O coelho faz-me ficar de um meditativo vazio: é que simplesmente nada tenho a ver com ele, somos estranhos, minha raça não vai com a dele. O curioso é que pode ser aprisionado e parece até conformado mas não é domesticável: apenas aparente é a sua resignação. Em verdade, fútil e assustado como é, ele é um livre, o que não combina com sua superficialidade. Quanto a cavalos, já escrevi muito sobre cavalos soltos no morro do pasto (*A cidade sitiada*), onde de noite o cavalo branco, rei da natureza, lançava para o ar o seu longo relincho de glória. E já tive perfeitas relações com eles. Lembro-me de mim adolescente, de pé, com a mesma altivez do cavalo, passando a mão pelo seu pelo aveludado, pela sua crina agreste. Eu me sentia assim: “a moça e o cavalo”. Os peixes no aquário não param nem um segundo de nadar. Isso me inquieta. Além do mais acho esse peixe de aquário um ser vazio e raso. Mas deve ser engano meu, pois não só eles devoram comida como procriam: e é preciso ser matéria viva para isso. O que me intriga é que, pelo menos nos peixes de aquário, o instinto falha: eles comem até estourar, não sabem parar, eis um peixe morto. São seres aterrorizados quando pequenos, perigosos quando grandes. Além de pertencerem a um reino que não me é familiar, o que de novo me inquieta. Sei de uma história muito bonita. Um espanhol amigo meu, Jaime Vilaseca, contou-me que morou uns tempos com parte de sua família que vivia em pequena aldeia num vale dos altos e nevados Pireneus. No inverno os lobos esfaimados terminavam descendo das montanhas até a aldeia, farejando presa, e todos os habitantes se trancavam atentos em casa, abrigando na sala ovelhas, cavalos, cães, cabras, calor humano e calor animal, todos alertas ouvindo o arranhar das garras dos lobos nas portas cerradas, escutando, escutando... Mas sei da história de uma rosa. Parece estranho falar nela quando estou me ocupando de bichos. Mas é que agiu de um modo tal que lembra os mistérios instintivos e intuitivos do animal. Um médico amigo meu, Dr. Azulay, psicanalista, autor de *Um Deus esquecido*, de dois em dois dias trazia para o consultório uma rosa que ele punha na água dentro de uma dessas jarras muito estreitas, feitas especialmente para abrigar o longo talo de uma só flor. De dois em dois dias a rosa murchava e meu amigo a trocava por outra. Mas houve uma determinada Rosa. Era cor-de-rosa, não por artifícios de corantes ou enxertos, porém do mais requintado rosa pela natureza mesmo. Sua beleza alargava o coração em amplidões. E parecia tão orgulhosa da turgidez de sua corola toda aberta, das próprias pétalas grossas e macias, que era com uma altivez linda que se mantinha quase ereta. Pois não ficava totalmente ereta: com infinita graciosidade inclinava-se bem levemente sobre o talo que era fino. E uma relação íntima estabeleceu-se entre o homem e a flor: ele a admirava e ela parecia sentir-se admirada. E tão gloriosa ficou, e com tanto amor era observada, que se passavam os dias e ela não murchava: continuava de corola toda aberta e túmida e fresca como flor nova. Durou em beleza uma semana inteira. Só depois começou a dar mostras de algum cansaço. Depois morreu. Foi com relutância que meu amigo a trocou por outra. E nunca a esqueceu. O curioso é que uma paciente sua que frequentava o consultório perguntou-lhe sem mais nem menos: “E aquela rosa?” Ele nem perguntou qual, sabia da que a paciente falava. Essa rosa, que viveu mais longamente por amor, era lembrada porque a paciente, tendo visto o modo como o médico olhava a flor, transmitindo-lhe em ondas a própria energia vital, intuía cegamente que algo se passava entre ele e a rosa. Esta - e deu-me vontade de chamá-la de “joia da vida” - tinha tanto instinto de natureza que o médico e ela haviam podido se viverem um ao outro profundamente, como só acontece entre bichos e homens. E eis que de repente fiquei agora mesmo com saudade de Dilermando, meu cão, uma saudade aguda e dolorida e desconsolável, a mesma que tenho certeza ele sentiu quando foi obrigado a viver com outra família porque eu ia morar na Suíça e haviam me informado erradamente que lá os hotéis, onde teríamos que permanecer algum tempo, não permitiam a entrada de animais. Lembro-me, e a lembrança ainda me faz sorrir, de que uma vez, morando ainda na Itália, vim ao Brasil, deixando Dilermando com uma amiga. Quando voltei, fui à minha amiga para buscá-lo para casa. Mas acontece que nesse ínterim se tornara inverno e eu estava com um casaco de peles. O cão ficou

parado me olhando, petrificado. Depois aventurou cautelosamente aproximar-se e sentiu o odor do casaco, talvez de algum animal ameaçador. E ao mesmo tempo, para a sua confusão, farejava meu cheiro. Tornou-se inquietíssimo, chegava a rodar em torno de si mesmo. E eu imóvel, esperando que ele viesse a mim, e me sentisse: se eu me precipitasse, ele se assustaria. Quando comecei a sentir calor na sala aquecida, tirei o casaco e da distância mesmo joguei-o longe num divã. Dilermando, ao me farejar puramente, atirou-se de repente num grande salto sobre mim, um pulo fantástico do chão ao meu peito, inteiramente alvoroçado, fora de si, me fazendo tanta festa doida que me deixou arranhada nos braços e no rosto, mas eu ria de prazer, e sorria às fingidas e rápidas mordidas leves que ele aloucadamente me dava, não doíam, eram mordidas de amor. Não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias. Eles às vezes clamam do longe de muitas gerações e eu não posso responder senão ficando desassossegada. É o chamado. (DM, p. 335-337).

Uma experiência

Talvez seja uma das experiências humanas e animais mais importantes. A de pedir socorro e, por pura bondade e compreensão do outro, o socorro ser dado. Talvez valha a pena ter nascido para que um dia mudamente se implore e mudamente se receba. Eu já pedi socorro. E não me foi negado. Senti-me então como se eu fosse um tigre perigoso com uma flecha cravada na carne, e que estivesse rondando devagar as pessoas medrosas para descobrir quem lhe tiraria a dor. E então uma pessoa tivesse sentido que um tigre ferido é apenas tão perigoso como uma criança. E aproximando-se da fera, sem medo de tocá-la, tivesse arrancado com cuidado a flecha fincada. E o tigre? Não, certas coisas nem pessoas nem animais podem agradecer. Então eu, o tigre, dei umas voltas vagarosas em frente à pessoa, hesitei, lambi uma das patas e depois, como não é a palavra o que tem importância, afastei-me silenciosamente. (DM, p. 112)

Um reino cheio de mistério

No dia 21 de setembro comemorou-se o Dia da Árvore, o que deve ter dado trabalho a muito menino do primário, do qual certamente exigiram uma redação sobre o tema: com a alma bocejando, os meninos devem ter dito que a árvore dá sombra, frutos, etc. Mas, ao que eu saiba, não se comemora o dia da planta, ou melhor, da plantação. E esse dia é importante para a experiência humana das crianças e dos adultos. Plantar é criar na Natureza. Criação insubstituível por outro tipo qualquer de criação. Lembro-me de quando eu era menina e fui passar o dia numa granja. Foi um dia glorioso: lá plantei um pé de milho com muito amor e *excited*. Depois, de quando em quando, eu pedia notícias do que havia criado. Mais tarde, na Suíça, plantei um pé de tomates numa lata grande, bonita. Quando começaram a aparecer os ainda pequenos tomates verdes e duros achei inacreditável que eu mesma lhes tivesse provocado o nascimento: eu entrara no mistério da Natureza. Cada manhã, ao acordar, a primeira coisa que fazia era ir examinar minuciosamente a planta: é como se a planta usasse a escuridão da noite para crescer. Esperar que algo amadureça é uma experiência sem par: como na criação artística em que se conta com o vagaroso trabalho do inconsciente. Só que as plantas são a própria inconsciência. Nesse reino, que não é nosso, a planta nasce, cresce, amadurece e morre. Sem nenhum objetivo de satisfazer algum instinto. Ou estarei enganada, e há instintos os mais primários no reino vegetal? Meu tomateiro parecia ter tomates vermelhos porque assim queria, sem nenhuma outra finalidade que não a de ser vermelho, sem a menor intenção de ser útil. A utilização do tomate para se comer é problema dos humanos. Um dos gestos mais belos e largos e generosos do homem, andando vagarosamente pelo campo lavrado, é o de lançar na terra as sementes. E quando os tomates ficaram redondos, grandes e vermelhos? Chegara a hora

da colheita. Não foi sem alguma emoção que vi num prato da mesa os tomates que eram mais meus que um livro meu. Só que não tive coragem de comê-los. Como se comê-los fosse um sacrilégio, uma desobediência à lei natural. Pois um tomateiro é arte pela arte. Sem nenhum proveito senão o de dar tomate. O ritmo das plantas é vagaroso: é com paciência e amor que ela cresce. Entrar no Jardim Botânico é como se fôssemos trasladados para um novo reino. Aquele amontoado de seres livres. O ar que se respira é verde. E úmido. É a seiva que nos embriaga de leve: milhares de plantas cheias da vital seiva. Ao vento as vozes translúcidas das folhas de plantas nos envolvem num suavíssimo emaranhado de sons irreconhecíveis. Sentada ali num banco, a gente não faz nada: fica apenas sentada deixando o mundo ser. O reino vegetal não tem inteligência e só tem um instinto, o de viver. Talvez essa falta de inteligência e de instintos seja o que nos deixa ficar tanto tempo sentada dentro do reino vegetal. Lembro-me de que no curso primário a professora mandava cada aluno fazer uma redação sobre um naufrágio, um incêndio, o Dia da Árvore. Eu escrevia com a maior má vontade e com dificuldade: já então não sabia seguir senão a inspiração. Mas que seja esta a redação que em pequena me obrigavam a fazer. (DM, p. 317)

Condição humana

Minha condição é muito pequena. Sinto-me constrangida. A ponto de que seria inútil ter mais liberdade: minha condição pequena não me deixaria fazer uso da liberdade. Enquanto que a condição do universo é tão grande que não se chama de condição. O meu descompasso com o mundo chega a ser cômico de tão grande. Não consigo acertar o passo com ele. Já tentei me pôr a par do mundo, e ficou apenas engraçado: uma de minhas pernas sempre curta demais. O paradoxo é que minha condição de manca é também alegre porque faz parte dessa condição. Mas se me torno séria e quero andar certo com o mundo, então me estraçalho e me espanto. Mesmo então, de repente, rio de um riso amargo que só não é um mal porque é de minha condição. A condição não se cura, mas o medo da condição é curável. (DM, p. 165)

Sem nosso sentido humano

Como seriam as coisas e as pessoas antes que lhes tivéssemos dado o sentido de nossa esperança e visão humanas? Devia ser terrível. Chovia, as coisas se ensopavam sozinhas e secavam, e depois ardiam ao sol e se crestavam em poeira. Sem dar ao mundo o nosso sentido humano, como me assusto. Tenho medo da chuva, quando a separo da cidade e dos guarda-chuvas abertos, e dos campos se embebendo de água. (DM, p. 205)

Tanto esforço

Foi uma visita. A antiga colega veio de São Paulo e visitou-a. Recebeu-a com sanduíches e chá, aperfeiçoando como pôde a visita, a tarde e o encontro. A amiga chegou linda e feminina. Com o correr das horas começou pouco a pouco a se desfazer, até que apareceu uma cara nem tão moça nem tão alegre, mais intensa, de amargura mais viva. Raspou-se em breve a sua beleza menor e mais fácil. E em breve a dona de casa tinha diante de si uma mulher que, se era menos bonita, era mais bela, e discursava como antigamente o seu ardente pensamento, confundindo-se, usando lugares-comuns do raciocínio, tentando provar-lhe a necessidade de se caminhar para frente, provando que “cada um tinha uma missão a cumprir”. Nesse ponto a palavra *missão* deve ter-lhe parecido demais, não para si mesma, mas para a dona da casa que fora uma das inteligentes do grupo. Então corrigiu: “missão, ou o que você quiser.” A dona da casa mexeu-se na cadeira, perturbada. Quando a visita saiu, estava com o andar feio, parecia tomada por aquele cansaço que vem de decisões prematuras demais em relação ao tempo de ação: tudo o que ela decidira, demoraria anos até poder alcançar. Ou até nunca alcançar. A dona da casa

desceu de elevador com a visita, levou-a até a rua. Estranhou ao vê-la de costas: o reverso da medalha eram cabelos desfeitos e infantis, ombros exagerados pela roupa mal cortada, vestido curto, pernas grossas. Sim. Uma mulher maravilhosa e solitária. Lutando sobretudo contra o próprio preconceito que a aconselhava a ser menos do que era, que a mandava dobrar-se. Tanto, tanto esforço, e os cabelos caindo infantis. Ao seu lado, na rua, passavam criaturas que certamente se haviam dificultado menos, e que seguiam para um destino mais imediato. A dona da casa sentiu no peito o peso de uma compreensão constrangida: como ajudá-la? Sem que jamais pudesse transformar a compreensão em um ato (DM, p. 26)

Persona

Não, não pretendo falar do filme de Bergman. Também emudeci ao sentir o dilaceramento de culpa de uma mulher que odeia seu filho, e por quem este sente um grande amor. A mudez que a mulher escolheu para viver a sua culpa: não quis falar, o que alivaria seu sofrimento, mas calar-se para sempre como castigo. Nem quero falar da enfermeira que, se a princípio tinha a vida assegurada pelo futuro marido e filhos, absorve no entanto a personalidade da que escolhera o silêncio, transforma-se numa mulher que não quer nada e quer tudo - e o nada o que é? e o tudo o que é? Sei, oh sei que a humanidade se extravasou desde que apareceu o primeiro homem. Sei que a mudez, se não diz nada, pelo menos não mente, enquanto as palavras dizem o que não quero dizer. Também não vou chamar Bergman de genial. Nós, sim, é que não somos geniais. Nós que não soubemos nos apossar da única coisa completa que nos é dada ao nascimento: o gênio da vida. Vou falar da palavra *pessoa*, que *persona* lembra. Acho que aprendi o que vou contar com meu pai. Quando elogiavam demais alguém, ele resumia sóbrio e calmo: é, ele é uma pessoa. Até hoje digo, como se fosse o máximo que se pode dizer de alguém que venceu numa luta, e digo como coração orgulhoso de pertencer à humanidade: ele, ele é um homem. Obrigada por ter desde cedo me ensinado a distinguir entre os que realmente nascem, vivem e morrem, daqueles que, como gente, não são pessoas. *Persona*. Tenho pouca memória, por isso já não sei se era no antigo teatro grego que os atores, antes de entrar em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir. Bem sei que uma das qualidades de um ator está nas mutações sensíveis de seu rosto, e que a máscara as esconde. Por que então me agrada tanto a ideia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, eu acho que a máscara é um *dar-se* tão importante quanto o *dar-se* pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, estes que são puro rosto, à medida que vão vivendo fabricam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel é uma surpresa amedrontadora. É a liberdade horrível de não ser. E a hora da escolha. Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego – uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos de adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta. Não, não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível. É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma *pessoa*. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se altiva como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é. Se bem que pode acontecer uma coisa que me humilha contar. É que depois de anos de verdadeiro sucesso com a máscara, de repente – ah, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou uma palavra ouvida – de repente a máscara de guerra de vida cresta-se toda no rosto como lama seca, e os pedaços irregulares caem como um ruído oco no chão. Eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E ele chora em

silêncio para não morrer. Pois nessa certeza sou implacável: este ser morrerá. A menos que renasça até que dele se possa dizer “esta é uma pessoa”. Como pessoa teve que passar pelo caminho de Cristo. (DM, p. 79)

Por detrás da devoção

Não sei se vocês se lembram do dia em que escrevi sobre minha empregada Aninha: disse que era uma mineira que mal falava, e quando o fazia era com voz abafada de além túmulo. Falei que ela inesperadamente, enquanto arrumava a sala, me pediu com voz mais abafada ainda para ler um de meus livros, que eu respondi que eram complicados demais, ao que ela retrucou com o mesmo tom de voz que era disso que gostava, não gostava de água com açúcar. Pois bem, ela se transformou. Como se desenvolveu aqui em casa! Até puxa conversa, e a voz agora é muito mais clara. Já que eu não queria lhe dar livro meu para ler, pois não desejava atmosfera de literatura em casa, fingi que me esqueci. Mas, em troca, dei-lhe de presente um livro policial que eu havia traduzido. Passados uns dias, ela disse: “Acabei de ler. Gostei, mas achei um pouco pueril. Eu gostava era de ler um livro seu.” É renitente, a mineira. E usou mesmo a palavra “pueril”. Aliás naquela mesma coluna mencionei minha estranha tendência de chamá-la de Aparecida. Acontece que nunca tive empregada chamada Aparecida, nem nenhuma amiga ou conhecida com esse nome. Um dia distraí-me e sem nem sequer sentir chamei: “Aparecida!” Ela me perguntou sem o menor espanto: “Quem é Aparecida?” Bom, havia chegado a hora de uma explicação que nem era possível. Terminei dizendo: “E não sei por que chamo você de Aparecida.” Ela disse com sua nova voz, ainda um pouco abafada: “É porque eu apareci.” Sim, mas a explicação não bastava. Foi a cozinheira Jandira, a que é vidente, quem se encarregou de desvendar o mistério. Disse que Nossa Senhora Aparecida estava querendo me ajudar e que me “avisava” desse modo: fazendo-me sem querer chamar pelo seu nome. Mais do que explicar, Jandira aconselhou-me: eu devia acender uma vela para Nossa Senhora Aparecida, ao mesmo tempo em que faria um pedido. Gostei. Afinal de contas não custava tentar. Perguntei-lhe se ela própria não poderia acender a vela por mim. Respondeu que sim, mas tinha que ser comprada com meu dinheiro. Quando lhe dei o dinheiro, avisou-me que era a hora de fazer o pedido. Este já estava feito há muito tempo, foi só rememorar com fervor. Nossa Senhora Aparecida, me atenda, o que estou pedindo é justo e urgente, estou esperando há tempo demais. Por falar em empregadas, em relação às quais sempre me senti culpada e exploradora, piorei muito depois que assisti à peça *As criadas*, dirigida pelo ótimo Martim Gonçalves. Fiquei toda alterada. Vi como as empregadas se sentem por dentro, vi como a devoção que às vezes recebemos delas é cheia de um ódio mortal. Em *As criadas*, de Jean Genet, as duas *sabem* que a patroa tem de morrer. Mas a escravidão aos donos é arcaica demais para poder ser vencida. E, em vez de envenenar a terrível patroa, uma delas toma o veneno que lhe destinava, e a outra criada dedica o resto da vida a sofrer. Às vezes o ódio não é declarado, toma exatamente a forma de uma devoção e de uma humildade especiais. Tive uma empregada argentina que era assim. Pseudamente me adorava. Nas piores horas de uma mulher - saindo do banho com uma toalha enrolada na cabeça - ela me dizia: como *usted* é linda. Bajulava-me demais. E quando eu lhe pedia um favor, respondia: “Como não! *Usted* vai ver o que vale uma argentina! Faço tudo o que a senhora pede.” Empreguei-a sem ter referências. Terminei entendendo: antes trabalhava em hotéis suspeitos e seu trabalho consistia em arrumar as camas, em trocar os lençóis. Não podia mesmo dar referências. Também já tinha trabalhado no teatro. Fiquei com pena: tive a certeza de que seu papel no palco era o de criada mesmo, o de aparecer e dizer: “O jantar está pronto, madame.” Mas Tônia Carrero, a quem ela serviu um café e a quem contei que se tratava de uma *coleguinha* sua, teve uma ideia: ela devia ser uma das contratadas por Válder Pinto para o teatro de rebolado. A sua conversa curta com Tônia foi estranha. Tônia: “Você então é argentina.” A outra: “Sou, e me desculpe.” Tônia: “Desculpe nada, fui muito bem recebida

pelos argentinos e gosto muito deles.” Comentário posterior de Carmen - Maria del Carmen era o seu nome: “*Pero que muchacha* linda e simpática!” Dessa vez não era bajulação, era admiração sincera. Del Carmen era extremamente vaidosa. Comprou cílios postiços, mas como não lhes aparou as extremidades, o resultado é que parecia ter olhos de boneca rígida. Terminou indo embora sem sequer me avisar. Uma outra, que foi comigo para os Estados Unidos, por lá ficou depois que vim embora, para casar-se com um engenheiro inglês. Quando em 1963 estive no Texas para fazer uma conferência de vinte minutos sobre literatura brasileira moderna, telefonei para ela, que mora em Washington. Só faltou desmaiar, e já falava em português americanizado. “A senhora *deve* vir me ver!” Respondi que nem dinheiro eu tinha para uma viagem tão longa. Insistiu: “Pois eu pago sua passagem!” Claro que não aceitei, além de que nem tempo tinha. E a empregada que tive e não posso dar seu nome por uma questão de segredo profissional? Fazia análise, juro... Duas vezes por semana ia ver uma Dra. Neide. Telefonava-lhe nos momentos de angústia. No começo não disse que saía para ser psicanalisada, dava outros pretextos. Até que um dia contou que a Dra. Neide achava que eu ia compreender e que ela devia falar a verdade. Compreendi, mas terminei não suportando. Quando ela não estava bem, o que acontecia com frequência, era malcriada demais, revoltada demais, embora depois caísse em si e pedisse desculpas. Só trabalhava com rádio de pilha ligado ao máximo, e acompanhado pelo seu canto de voz aguda e altíssima. Se eu, já infernizada, pedia-lhe que fizesse menos barulho, aí é que aumentava o rádio e alteava a voz. Suportei, até que não suportei mais. Despedi-a com muito cuidado. Uma semana depois telefonou-me para desabafar: não conseguia emprego porque quando dizia às futuras patroas que fazia análise, elas tinham medo. Como era sozinha no Rio, não tivera onde ficar, e dormira duas noites no banco de uma praça, sofrendo frio. Senti-me culpada. Mas não havia jeito: não sou analista, e pouco podia ajudar num caso tão grave. Consolei-me pensando que ela se tratava com a Dra. Neide, médica muito simpática, com quem falei uma vez por telefone para saber que atitude eu deveria tomar. Mas o pior não eram os seus inesperados altos e baixos: era a sua voz. Sou muito sensível a vozes, e se continuasse a ouvir aquele trinado histérico quem terminaria se socorrendo na Dra. Neide seria eu. (DM, p. 49)

Se eu fosse eu

Quando não sei onde guardei um papel importante e a procura se revela inútil, pergunto-me: se eu fosse eu e tivesse um papel importante para guardar, que lugar escolheria? Às vezes dá certo. Mas muitas vezes fico tão pressionada pela frase “se eu fosse eu”, que a procura do papel se torna secundária, e começo a pensar. Diria melhor, sentir. E não me sinto bem. Experimente: se você fosse você, como seria e o que faria? Logo de início se sente um constrangimento: a mentira em que nos acomodamos acabou de ser levemente locomovida do lugar onde se acomodara. No entanto já li biografias de pessoas que de repente passavam a ser elas mesmas, e mudavam inteiramente de vida. Acho que se eu fosse realmente eu, os amigos não me cumprimentariam na rua porque até minha fisionomia teria mudado. Como? Não sei. Metade das coisas que eu faria se eu fosse eu, não posso contar. Acho, por exemplo, que por um certo motivo eu terminaria presa na cadeia. E se eu fosse eu daria tudo que é meu, e confiaria o futuro ao futuro. “Se eu fosse eu” parece representar o nosso maior perigo de viver, parece a entrada nova do desconhecido. No entanto tenho a intuição de que, passadas a primeiras chamadas loucuras da festa que seria, teríamos enfim a experiência do mundo. Bem sei, experimentaríamos enfim em pleno a dor do mundo. E a nossa dor, aquela que aprendemos a não sentir. Mas também seríamos por vezes tomados de um êxtase de alegria pura e legítima que mal posso adivinhar. Não, acho que já estou de algum modo adivinhando porque me senti sorrindo e também senti uma espécie de pudor que se tem diante do que é grande demais. (DM, p. 156)

O medo de errar

A um suíço inteligente perguntamos uma vez por que não havia propriamente pensamento filosófico na Suíça. Como resposta, nosso interlocutor lembrou-me que seu país tem três raças, quatro línguas. De onde podemos concluir, três ou quatro pensamentos. Que esta nação que funciona, digamos, quase perfeitamente, precisa constantemente procurar um equilíbrio, fazer uma suma de ideias, reduzi-las àquela que, sem ferir completamente as outras, satisfaça mais ou menos a todos. Assim, quem pensa espera de antemão uma vitória apenas média. As ideias de cada um se encontram e param no seu ponto de contato com as outras. Ora, o pensamento filosófico é por excelência aquele que vai até o seu próprio extremo. Não pode admitir transigências, senão *a posteriori*. Nenhuma obra filosófica poderia ser construída tendo com um de seus princípios tácitos a necessidade de se chegar somente até certo ponto. Este é mais um dos aspectos da neutralidade suíça. Esta não funciona apenas em relação a fins exteriores. É um princípio que dirige a paz interna, exatamente tendo em vista a mistura de raças. É um princípio, mais do que de paz, de apaziguamento. Ser neutro não é solução a determinado caso, ser neutro tornou-se, com o tempo, uma atitude e uma previdência. Esse admirável país encontrou sua fórmula própria de organização social e política. Mas que pouco a pouco estendeu-se a uma fórmula de vida. O amálgama de tendências e necessidades formou uma cultura e entranhou-se de tal forma nos indivíduos que, se esta nação não fosse formada de vários grupos raciais, se poderia cair na facilidade de falar em *caráter racial*. Pode-se falar no entanto em caracteres nacionais - e um dos mais evidentes é o da atitude mental de precaução. A impressão que se tem de um suíço é a de um homem que vive em segurança e, mais do que isso, que sofre da ânsia de segurança. A propósito disso poder-se-iam lembrar várias causas gerais, como situação geográfica, dificuldade de produção agrária, etc. Essa atitude de previdência encontra, a cada momento, motivo de se concretizar. E se estende até onde já seria desejável que se interrompesse. Assim, por exemplo, é comum, pelo menos em Berna, ver-se metade de uma plateia retirar-se antes de começarem as músicas *modernas*. Às vezes antes de peças que serão executadas pela primeira vez na Suíça. No entanto o povo suíço gosta realmente de música, sinceramente, sem nenhum esnobismo. O fato é motivado particularmente pelo horror que o povo tem pela música moderna ou pela literatura moderna ou pela pintura moderna: a palavra *moderna* soa um pouco como escândalo, como aventura ainda suspeita. Porém, mais amplamente e mais profundamente, esse fato vem de que o suíço teme errar na sua admiração.

Os suplementos literários de jornais suíços descobrirão cartas sepultas de Vigny - adivinharão pensamentos ocultos de Madame de Staël - atacam, mesmo com certa ferocidade cômoda, o várias vezes falecido Renan - desculparão Victor Hugo nas suas brigas com amigos - e se aparece oportunidade de comemoração de centenários as páginas se cobrirão de comentários a respeito; há mais centenários na terra do que um homem atual pode prever. Não é apenas por gosto e por respeito à tradição. É medo de se arriscar. Um escritor vivo é risco constante. É homem que pode amanhã injustificar a admiração que se teve por sua obra com um mau discurso, com um livro mais fraco. O povo suíço nada recebeu gratuitamente. Tudo nessa terra tem marca de nobre esforço, de conquista paciente. E não foi pouco o que eles conseguiram - tornar-se um símbolo de paz. Esse estado de alta civilização - onde a expressão *homem civil* tem realmente um sentido e uma força - eles o manterão a todo custo, com austera previdência, com dura disciplina mental, com a precaução contra o erro. O que não impede que tanta gente, em silêncio, se jogue da ponte de Kirchenfeld, sem que os jornais sequer noticiem para que outros não o repitam. De algum modo há de se pagar a segurança, a paz, o medo de errar. (DM, p.230)

Medo da libertação

Se eu me demorar demais olhando *Paysage aux Oiseaux Jaunes* (Paisagens com Pássaros Amarelos, de Klee), nunca mais poderei voltar atrás. Coragem e covardia são um jogo que se joga a cada instante. Assusta a visão talvez irremediável e que talvez seja a da liberdade. O hábito que temos de olhar através das grades da prisão, o conforto que traz segurar com as duas mãos as barras frias de ferro. A covardia nos mata. Pois há aqueles para os quais a prisão é a segurança, as barras um apoio para as mãos. Então reconheço que há poucos homens livres. Olho de novo a *paisagem* e de novo reconheço que covardia e liberdade estiveram em jogo. A burguesia total cai ao se olhar *Paysage aux Oiseaux Jaunes*. Minha coragem, inteiramente possível, me amedronta. Começo até a pensar que entre os loucos há os que não são loucos. E que a possibilidade, a que é verdadeiramente, não é para ser explicada a um burguês quadrado. E à medida que a pessoa quiser explicar se enreda em palavras, poderá perder a coragem, estará perdendo a liberdade. *Les Oiseaux Jaunes* não pede sequer que o entenda: esse grau é ainda mais liberdade: não ter medo de não ser compreendido. Olhando a extrema beleza dos pássaros amarelos calculo o que seria se eu perdesse totalmente o medo. O conforto da prisão burguesa tantas vezes me bate no rosto. E, antes de aprender a ser livre, eu aguentava - só para não ser livre. (DM, p. 198)

Em busca do prazer

E tanto sofrimento por estar, às vezes sem nem saber, à cata de prazeres. Não sei como esperar que eles venham sozinhos. E é tão dramático: basta olhar numa boate à meia-luz os outros: a busca do prazer que não vem sozinho e de si mesmo. A busca do prazer me tem sido água ruim: colo a boca e sinto a bica enferrujada, escorrem dois pingos de água morna: é a água seca. Não, antes o sofrimento legítimo que o prazer forçado. (DM, p. 404)

Nossa truculência

Quando penso na alegria voraz com que comemos galinha ao molho pardo, dou-me conta de nossa truculência. Eu, que seria incapaz de matar uma galinha, tanto gosto delas vivas mexendo o pescoço feio e procurando minhocas. Deveríamos não comê-las e ao seu sangue? Nunca. Nós somos canibais, é preciso não esquecer. É respeitar a violência que temos. E, quem sabe, não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue. Minha falta de coragem de matar uma galinha e no entanto comê-la morta me confunde, espanta-me, mas aceito. A nossa vida é truculenta: nasce-se com sangue e com sangue corta-se a união que é o cordão umbilical. E quantos morrem com sangue. É preciso acreditar no sangue como parte de nossa vida. A truculência. É amor também. (DM, p. 252)

Morte de uma baleia

Em minutos espalhara-se a notícia: uma baleia no Leme e outra no Leblon haviam surgido na arrebentação de onde tinham tentado sair sem no entanto poder voltar. Eram desconumais apesar de apenas filhotes. Todos foram ver. Eu não fui: corria o boato de que ela agonizava já há oito horas e que até atirar nela haviam atirado mas ela continuava agonizando e sem morrer. Senti um horror diante do que contavam e que talvez não fossem estritamente os fatos reais, mas a lenda já estava formada em torno do extraordinário que enfim, enfim! acontecia, pois por pura sede de vida melhor estamos sempre à espera do extraordinário que talvez nos salve de uma vida contida. Se fosse um homem que estivesse agonizando na praia durante oito horas nós o santificaríamos, tanto precisamos de crer no que é impossível. Não, não fui vê-la: detesto a morte. Deus, o que nos prometeis em troca de morrer? Pois o céu e o inferno nós já os

conhecemos - cada um de nós em segredo quase de sonho já viveu um pouco do próprio apocalipse. E a própria morte. Fora das vezes em que quase morri para sempre, quantas vezes num silêncio humano – que é o mais grave de todos do reino animal -, quantas vezes num silêncio humano minha alma agonizando esperava por uma morte que não vinha. E como escárnio, por ser o contrário do martírio em que minha alma sangrava, era quando o corpo mais florescia. Como se meu corpo precisasse dar ao mundo uma prova contrária de minha morte interna para esta ser mais secreta ainda. Morri de muitas mortes e mantê-las-ei em segredo até que a morte do corpo venha, e alguém, adivinhando, diga: esta, esta viveu. Porque aquele que mais experimenta o martírio é dele que se poderá dizer: este, sim, este viveu. O mais estranho é que todas as vezes em que era só o corpo que estava à morte, a alma o desconhecia: da última vez em que meu corpo quase morreu, ignorando o que sucedia, tinha uma espécie de rara alegria como se ela estivesse enfim liberta enquanto o corpo doía como o Inferno. Uma das vezes, só depois que passou é que me disseram: eu havia estado três dias entre vida e morte, e nada garantiam os médicos, senão que tudo tentariam. E eu tão inocente do que estava acontecendo que estranhava não permitirem visitas. Mas eu quero visitas, dizia, elas me distraem da dor terrível. E todos os que não obedeceram à placa “Silêncio”, todos foram recebidos por mim, gemendo de dor, como numa festa: eu tinha-me tornado falante e minha voz era clara: minha alma florescia como um áspero cactus. Até que o médico, realmente muito zangado e num tom definitivo, disse-me: mais uma só visita e lhe darei alta no estado mesmo em que você está. “O estado em que eu estava” eu o desconhecia, nunca nesses dias notei que estava no limiar da morte. Parece-me que eu vagamente sentia que, enquanto sofresse fisicamente de um modo tão insuportável, isso seria a prova de estar vivendo ao máximo. Lembro-me agora de uma vez que ao olhar um pôr-do-sol interminável e escarlata também eu agonizei com ele lentamente e morri, e a noite veio para mim cobrindo-me de mistério, de insônia clarividente e, finalmente por cansaço, sucumbindo num sono que completava a minha morte. E quando acordei, surpreendi-me docemente. Nos primeiros ínfimos instantes de acordada pensei: então quando se está morta se conserva a consciência? Até que o corpo habituado a mover-se automaticamente me fez fazer um gesto muito meu: o de passar a mão pelos cabelos. Então num susto percebi que meu corpo e minha alma tinham sobrevivido. Tudo isto - a certeza de estar morta e a descoberta de que eu estava viva - tudo isto não durou, creio, mais que dois ínfimos segundos ou talvez menos ainda. Mas que de hoje em diante todos saibam através de mim que não estou mentindo: em menos de dois segundos pode-se viver uma vida e uma morte e uma vida de novo. Esses dois ínfimos segundos como forma de contar toscamente o tempo devem ser a diferença entre o ser humano e o animal: assim como Deus talvez conte o tempo em frações de século dos séculos: cada século um instante. Quem sabe se Deus conta a nossa vida em termos de dois segundos: um para nascer e outro para morrer. E o intervalo, meu Deus, talvez seja a maior criação do Homem: a vida, uma vida. Lembro-me de um amigo que há poucos dias citou o que um dos apóstolos disse de nós: vós sois deuses. Sim, juro que somos deuses. Porque eu também já morri de alegria muitas vezes na minha vida. E quando passava essa espécie de gloriosa e suave morte, eu me surpreendia de que o mundo continuasse ao meu redor, de que houvesse uma disciplina para cada coisa, e de que eu mesma, a começar por mim, tinha o meu nome e já entrara na rotina: pensara que o tempo tinha parado e os homens subitamente se tinham imobilizado no meio do gesto que estivessem executando - enquanto eu vivera a morte por alegria. Não fui ver a baleia que estava a bem dizer à porta de minha casa a morrer. Morte, eu te odeio. Enquanto isso as notícias misturadas com lendas corriam pela cidade do Leme. Uns diziam que a baleia do Leblon ainda não morrera mas que sua carne retalhada em vida era vendida por quilos pois carne de baleia era ótimo de se comer, e era barato, era isso que corria pela cidade do Leme. E eu pensei: maldito seja aquele que a comerá por curiosidade, só perdoarei quem tem fome, aquela fome antiga dos pobres. Outros, no limiar do horror, contavam que também a baleia do Leme, embora ainda viva e arfante, tinha seus quilos cortados

para serem vendidos. Como acreditar que não se espera nem a morte para um ser comer outro ser? Não quero acreditar que alguém desrespeite tanto a vida e a morte, nossa criação humana, e que coma vorazmente, só por ser uma iguaria, aquilo que ainda agoniza, só porque é mais barato, só porque a fome humana é grande, só porque na verdade somos tão ferozes como um animal feroz, só porque queremos comer daquela montanha de inocência que é uma baleia, assim como comemos a inocência cantante de um pássaro. Eu ia dizer agora com horror: a viver desse modo, prefiro a morte. E exatamente não é verdade. Sou um feroz entre os ferozes seres humanos - nós, os macacos de nós mesmos, nós, os macacos que idealizaram tornarem-se homens, e esta é também a nossa grandeza. Nunca atingiremos em nós o ser humano: a busca e o esforço serão permanentes. E quem atinge o quase impossível estágio de Ser Humano, é justo que seja santificado. Porque desistir de nossa animalidade é um sacrifício. (DM, p.125)