

DANIEL DA SILVA PORTUGAL

**A VÁRIA MÁSCARA DE JOANA**  
**A MELANCOLIA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM***

Natal/RN

2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS, LETRAS E ARTES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM - PPgEL

DANIEL DA SILVA PORTUGAL

**A VÁRIA MÁSCARA DE JOANA**  
**A MELANCOLIA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM***

Natal/RN

2009

DANIEL DA SILVA PORTUGAL

**A VÁRIA MÁSCARA DE JOANA**  
**A MELANCOLIA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM***

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, na área de concentração em Licenciatura Comparada.

Orientadora:  
Profª Drª Joselita Bezerra da Silva Lino

Natal/RN

2009

Catálogo da Publicação na Fonte. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.  
Biblioteca Setorial Especializada do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Portugal, Daniel da Silva.

A vária máscara de Joana : melancolia em perto do coração selvagem / Daniel da Silva Portugal. – Natal, RN, 2007.

114 f.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Joselita Bezerra da Silva Lino.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem. Área de Concentração: Literatura comparada.

1. Romance brasileiro – Dissertação. 2. Literatura comparada – Dissertação.  
3. Lispector, Clarice – Dissertação. 4. Melancolia – Dissertação. 5. Personagem - Dissertação. I. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA  
NNBSE-CCHLA

CDU 821.134.3(81)-31

DANIEL DA SILVA PORTUGAL

**A VÁRIA MÁSCARA DE JOANA**  
**A MELANCOLIA EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM***

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, na área de concentração em Literatura Comparada.

Orientadora:  
Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Joselita Bezerra da Silva Lino

Aprovado em 03 de julho de 2007

Banca examinadora

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Joselita Bezerra da Silva Lino  
(Orientadora – UFRN)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ilza Matias de Sousa

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Beliza  
(UFPB)

A meu filho Pablo Soares Portugal

A meu pai Eduardo Machado Portugal

A Janaína Raso Ribeiro

Dedico este trabalho literário.

## **AGRADECIMENTOS**

A minha mãe Maria José da Silva Portugal.

A meus professores da Pós-Graduação.

A Joselita Bezerra da Silva Lino, professora e amiga.

“Nós não somos melancólicos porque acreditamos no inferno, mas acreditamos no inferno porque somos melancólicos”  
(Leslie Stephen)

“Amo aqueles que não sabem viver a não ser como os que sucumbem, pois são os que atravessam.”  
(Freidrich Nietzsche, *Assim Falou Zaratrusta*)



## RESUMO

Intitulado *A vária máscara de Joana: a melancolia em Perto do coração selvagem*, o estudo em questão se encontra dividido em seis partes: a primeira consiste na elaboração de um esboço teórico sobre a melancolia que oferece os pressupostos que norteiam o estudo, trata-se de uma breve introdução ao estudo da melancolia, um histórico até nossa época, contra-depressores e a chegada da melancolia no Brasil e suas particularidades; a segunda parte remonta o tema da melancolia, afinando sua concepção para fazer surgir a chamada *melancolia criativa*, tão difundida por Walter Benjamin, que serve de âncora para o trabalho de escrita clariciana e de força potencial para os processos vividos pelas personagens desta escritora; a terceira parte examina o método de Clarice Lispector na tentativa de ressaltar pontos importantes de produção relacionados à temática da melancolia, fazendo da análise psicológica seu estilo; as últimas partes (quarta, quinta e sexta partes) estão divididas em tópicos que ilustram os conflitos, na maioria das vezes contraditórios, da protagonista Joana, bem como, sua dificuldade de interação com as coisas e as pessoas que a cercam. A escrita fragmentária, as buscas essenciais do ser, a proximidade com a morte, a multiplicidade de vozes do feminino, *De profundis*, imagens surrealistas, a incessante busca pela “coisa”, viagens, epifania, a falha na linguagem, o gosto pelo mal, tudo isso tendo como ponto de partida a melancolia - ferramenta de transformação e criação. O estudo aprofunda-se no terreno da melancolia (Freud, Benjamin, Kristeva), local de movimentos ambíguos e contraditórios. Trata-se de uma viagem que conduz às mais diversas sensações corpóreas e psicológicas de Joana, cenas-enigma a serem decifradas e imagens conflitantes que despertam para uma visão crítica dentro da sociedade moderna. Desde o início, algo pulsa sem parar, uma incessante lembrança e busca do que se perdeu. Estamos diante de reciclagens do interior/exterior, dor/prazer, visões, abismo, êxtase no porvir e saída através da “luz” melancólica.

**Palavras-chave: Clarice Lispector, Romance Brasileiro, Personagem.**

## ABSTRACT

Entitled Joana's several mask: the melancholy in *Perto do coração selvagem*, the work is divided in six parts: the first one consists of the elaboration of a theoretical sketch about the melancholy that it offers the presuppositions that orientate the work, it is a short introduction about the study of the melancholy, a report until our time, the against-depressive ones and the arrival of the melancholy in Brazil and their particularities; the second part raises the theme of the melancholy, deepening its conception until what is called creative melancholy spread by Walter Benjamin, it serves as anchor for Clarice's writing and as a potential force for the processes lived by the characters of this writer; the third part examines Clarice Lispector's method emphasizing important points of production related to the theme of the melancholy, her style is the psychological analysis; the last one parts (fourth, fifth and sixth parts) are divided in topics that illustrate the conflicts, in most of the time contradictory, of the protagonist Joana, as well as, her difficult interaction with the things and the people that surround her. The fragmentary writing, the being's essential searches, the proximity with the death, the multiplicity of voices of feminine, *De profundis*, surrealist images, the incessant search for the "thing", trips, epiphany, the flaw in the language, the taste of the badly, everything starting from melancholy - transformation and creation tool. The work about melancholy (Freud, Benjamin, Kristeva), it's place of ambiguous and contradictory movements. It is a trip that leads to several corporal and psychological sensations of Joana, enigma-scenes to be deciphered and conflicting images that make you wake up for a critical vision of the modern society. Since the beginning, something pulses without stopping, an incessant memory and the search for something that is lost. We are before recyclings of the interior/exterior, pain/pleasure, visions, abyss, ecstasy in the future and an exit through the melancholic "light".

**Keywords: Clarice Lispector, Brazilian Novel, Character.**

# SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	<b>09</b>
<b>1 A melancolia</b>	<b>12</b>
1.1 Introdução	12
1.2 Histórico da melancolia	16
1.3 Os contra-depressores	28
1.4 A melancolia no Brasil	31
<b>2 Examinando o método de Clarice Lispector</b>	<b>34</b>
<b>3 A melancolia em Clarice Lispector</b>	<b>42</b>
<b>4 Várias <i>Joanas</i> em uma só</b>	<b>48</b>
4.1 Perdas	48
4.2 Joana e os outros	53
4.3 Viagens	59
<b>5 Vozes &amp; mutação do feminino</b>	<b>71</b>
<b>6 Joana na contramão</b>	<b>78</b>
<b>Conclusão</b>	<b>89</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>92</b>
<b>Anexo</b>	<b>97</b>

## INTRODUÇÃO

É mais fácil obter conclusões relacionadas à obra de Clarice Lispector, Machado de Assis ou Guimarães Rosa, através de *Perto do coração selvagem*, *Dom Casmurro* e *Grande sertão: veredas* respectivamente, do que através de exposições em que se trata sistematicamente vida e obra de tais escritores. Porém, este tipo de informação situa o leitor em tempo e espaço, aproximando-o da realidade do escritor.

Clarice Lispector acreditava que quando não escrevia, estava morta. A escrita se impunha exigindo períodos de completa absorção, uma ação visceral, tudo era incerto entre a feitura de um livro e o começo de outro: período de espera por algo que brotasse, se brotasse.

Clarice nasceu em Tchelchenik, na Ucrânia, em 10 de dezembro de 1920. Chega ao Brasil com os pais e as duas irmãs aos dois meses de idade, instalando-se em Recife. A infância é envolta em sérias dificuldades financeiras.

A mãe morre quando Clarice tinha apenas 9 anos de idade. Um pouco depois, aos 12 anos, a família Lispector se transfere para o Rio de Janeiro. Alguns anos mais tarde, ela começa a trabalhar como professora particular de português. A relação professor-aluno será um dos temas preferidos e recorrentes em sua obra, desde o primeiro romance: *Perto do coração selvagem*.

Publicado inicialmente em 1943, embora tenha tido divulgação mais ampla em 1944, *Perto do coração selvagem* foi um romance considerado por alguns críticos com um estilo já pronto, embora para outros tenha causado estranheza, devido às novidades que trazia: a sondagem do mundo interior, as profundezas do subconsciente relativizando o enredo, a ação; técnicas coincidentes às de Virgínia Woolf e James Joyce.

Dentre os críticos, há ainda, aqueles que tentam compreender o romance à procura de uma lógica interna ou invocar o temperamento feminino (escrita feminina), outros procuram influência da Virgínia Woolf e James Joyce, mesmo quando Clarice afirmava que não os tinha lido.

As características de *Perto do coração selvagem* revelam uma personalidade de romancista verdadeiramente excepcional, pelos seus recursos técnicos e pela força da sua natureza inteligente e sensível. Clarice explora a solidão e a incomunicabilidade humana, através de uma prosa inquieta, que se aproxima da poesia em vários momentos.

O romance veio renovar a tendência introspectiva de nossa ficção dos anos 30. Clarice opta pelo uso intensivo do discurso indireto livre para captar o pensamento das personagens e

faz quase desaparecer a história propriamente dita. O que permanece é uma espécie de revelação psíquica das personagens, como a protagonista Joana, que busca sua identidade entre a memória da infância e impasses da vida adulta.

Clarice realiza ousadias lingüísticas através de caminhos poucos explorados por nossa língua até então. A tensão é transfigurada, como no conto *Uma galinha* (Laços de família, Rio de Janeiro, Rocco, 1998), a narradora desloca o eixo da atenção para o animal, mas seu objetivo consiste em detectar uma reação vivencial em face a uma situação corriqueira.

Outro traço característico de Clarice é a constante pesquisa do instrumento que lhe serve de base, a linguagem. Uma verdadeira instrumentalista da linguagem preocupada com o processo de universalização do romance nacional, tal fato se dá, sobretudo, através da madura sondagem do mundo interior de personagens com poder generalizante.

Na década de 40, já casada com o diplomata Maury Gurgel Valente, Clarice enfrentou longas temporadas no estrangeiro (Itália, Suíça, Inglaterra e Estados Unidos) em companhia do marido, onde continuou escrevendo e publicou outros livros como: *O Lustre* (1944), *A cidade sitiada* (1949) e *Alguns contos* (1952).

Clarice divide seu tempo entre escrever, cuidar dos filhos (Pedro e Paulo) e ser esposa de diplomata. Encontra tempo também para lançar o primeiro livro para crianças, intitulado *O mistério do coelhinho pensante*, uma exigência do filho Paulo.

No primeiro semestre de 59, Clarice e Maury decidem-se pela separação. Clarice volta a morar no Rio de Janeiro, com os filhos. Sobre conciliar casamento/literatura, afirmava que escrevia de qualquer maneira, mas o fato de cumprir o seu papel como mulher de diplomata sempre a enjoou muito, considerava pura obrigação e nada além. Na volta ao país, mais um período de dificuldades afetivas e financeiras. Ela prefere a solidão ao círculo que tinha relação com o ex-marido.

Como o dinheiro que recebia como pensão não era suficiente, nem os recursos arrecadados com direitos autorais, Clarice retorna ao jornalismo e escreve contos para a revista *Senhor*, torna-se colunista do *Correio da Manhã* em 59, e, no ano seguinte, começa a assinar a coluna *Só para Mulheres*, como "ghost writer" (escritora fantasma), da atriz Ilka Soares, no *Diário da Noite*. A atividade jornalística seria exercida até 1975.

Na década de 60, publica *Laços de Família*, *A maçã mo escuro*, *A legião estrangeira*, *A paixão segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Já no final dos anos 60, Clarice faz entrevistas para a revista *Manchete*. Entre 67 e 73 mantém uma crônica semanal no *Jornal do Brasil* (mais tarde transformado em *A descoberta do mundo*), e, entre 75 e 77, realiza entrevistas para a revista *Fatos & Fotos*.

Em setembro de 67, aconteceu um acidente que deixou marcas no corpo e na alma da escritora: um incêndio no próprio quarto que ela tentou apagar com as mãos, ficando gravemente ferida e com seqüelas para o resto da vida. Foram três dias entre a vida e a morte, três dias definidos por ela como estar no inferno.

Em 71, a coletânea de contos *Felicidade clandestina* e, daí em diante, os últimos anos de sua vida, uma produção intensa: *A imitação da rosa*, *Água viva*, *A via crucis do corpo*, *Onde estivestes de noite*.

No ano de 1977, concede entrevista à TV Cultura, com o compromisso de só ser transmitida após a sua morte. Ela antecipa a publicação de um novo livro, *A Hora da Estrela*, adaptado para o cinema nos anos 80 por Suzana Amaral.

Clarice morre no Rio, no dia 9 de dezembro de 1977, um dia antes do seu 57º aniversário. Ela tencionava ser enterrada no Cemitério São João Batista, mas por ser judia, o enterro aconteceu no Cemitério Comunal Israelita.

Postumamente, foram publicados *Um sopro de vida*, *Para não esquecer*, *A bela e a fera*, *Outros escritos* e *Cartas perto do coração* em parceria com Fernando Sabino.

Para Clarice, as portas da percepção e de transformação do mundo se abriam num espetáculo de grande complexidade, profundidade e vigor. O sofrimento naturalmente lhe brotava devido às agulhas de luz que saltam do coração selvagem da vida. Ela era vidente e visionária, via demais, fustigada e castigada pelo excesso de estímulos que tinha de domar.

Intitulado *A vária máscara de Joana: a melancolia em Perto do coração selvagem*, o estudo em questão objetiva estudar a melancolia como movimento ambíguo, contraditório, e como elemento constituinte dos processos internos de personagens claricianas, sobretudo através de Joana, protagonista de *Perto do coração selvagem*.

O vocábulo máscara usado no título do trabalho não deve ser compreendido como disfarce ou dissimulação da personalidade, mas sim, associado a uma experiência espiritual ou ritualística, como um rito de passagem, ou ainda, processos de iniciação. A máscara toma o aspecto de potenciação ou intensificação das características de quem a usa, a máscara também como veículo de libertação, entrega ao êxtase, um objeto que assiste ao nascimento do eu, que por sua vez sofre inúmeras alterações no decorrer do trajeto.

Para tanto, fez-se necessário a compreensão do aparato teórico que circunda a melancolia, através dos textos de Julia Kristeva (*Sol Negro: depressão e melancolia*, Rio de Janeiro, 1989), de Sigmund Freud (*Luto e Melancolia*, Rio de Janeiro, 1980 & *O mal estar na cultura*, 1930) e de Walter Benjamin (*Origem do drama barroco alemão*, São Paulo, 1984).

O primeiro passo para este estudo, foi realizar, no primeiro capítulo, um breve histórico da melancolia e suas concepções no decorrer dos anos, bem como sua relação com as artes até a época atual. Através de Moacyr Scliar (*Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*, São Paulo, 2003), Urânia Tourinho Peres (*Depressão e melancolia*, Rio de Janeiro, 2003) e Robert Burton (*The Anatomy of Melancoly*, Nova York, 2001) foi possível estabelecer diferenças na definição de melancolia, compreender causas e conseqüências do estado melancólico.

Este histórico se inicia antes de Cristo, com Hipócrates de Cós (V a.C.), passa pelas teorias desenvolvidas por Aristóteles (*O homem de gênio e a melancolia*, Rio de Janeiro, 1998), o qual defendia que os homens de exceção (filósofos, poetas, artistas) são melancólicos, o gênio surgiria pela ação da bile negra.

Obedecendo à ordem cronológica, o histórico da melancolia atravessa a Antiguidade Clássica, passa pela Idade Média, invadindo mosteiros que cultivam a ascese mística ou acedia e, ainda, estudos de autores árabes: primeiros na concepção de melancolia correlacionada a humores e planetas. Saturno seria o responsável por gerar um saber mais elevado, espiritual e profético, entretanto, também conduz à depressão e ao apego da vida terrena – esta é a dialética de Saturno.

A viagem continua através do Renascimento, da Reforma Protestante e do Barroco. Neste ponto, são apresentadas obras literárias e artísticas que fazem alusão à melancolia, como as pinturas de Albrecht Dürer e Hans Holbien. É durante o Renascimento que surge uma separação entre a melancolia sublime e a vulgar, teoria atribuída a Marsílio Ficino.

Muitos outros escritores, filósofos, psiquiatras e médicos trataram da melancolia, entre eles estão Timothy Bright, Paracelso, Cornelius Agrippa, Joahann Weyer, Phillipe Pinel, Jean-Etienne Esquirol, William Styron, Aaron T. Beck, Kay Redfield Jamison, Jean Martin Charcot, Walter Benjamin, Julia Kristeva, etc.

Benjamin afirma que é nos grandes homens que se produz a melancolia, reforçando ainda mais a idéia de que o ser melancólico é capaz de produção intelectual e artística, embora carregue o peso do mundo sobre sua consciência culpada.

Julia Kristeva defende em *Sol negro: depressão e melancolia* (1989) que o sublime tem suas raízes na melancolia, trata-se da chave enigmática para compreender a arte atual. Só o melancólico nos mostra a face verdadeira e, às vezes insuportável, de nossos valores.

No primeiro capítulo também estão enumerados os contra-depressores que no decorrer dos anos, diminuíram os efeitos da melancolia. Entre eles está o entusiasmo (a palavra vem do grego e significa possuído por Deus, *Theos*), as festividades, o riso terapêutico, a

possibilidade de paraíso terrestre (lugar adâmico ou utópico), o próprio ato de comer (sabores exóticos, especiarias, temperos, mesa farta, açúcar, café) e movimentos messiânicos que previam o retorno de um messias.

E não poderia ficar de fora o Brasil, onde não há um motivo racial ou constitucional para a melancolia, mas sim, motivos sócio-históricos. Nós, brasileiros, somos, de um modo geral, o resultado de três raças tristes: o português, o negro e o índio.

O português é um indivíduo triste no Brasil, encontra-se longe de sua terra natal, vê-se exilado e padece da lusa saudade que se transformava em doentia tristeza. O Brasil não representava mais a Terra Prometida, mas uma espécie de Purgatório para expiação de penas.

O negro também foi retirado de sua terra natal e luta contra sua condição de escravo. A melancolia do negro era considerada normal nas sociedades escravistas, anormal era o desejo de fugir, rebelar-se.

O índio foi sendo corrompido pelo branco, descaracterizando-se com o passar dos anos, perdendo sua cultura. Ele acompanhou de forma desordenada e massacrante todo o processo de colonização e modernização do país. Essas três raças condensam nossa formação étnica e psicológica.

Já o segundo capítulo, *Examinando o método de Clarice Lispector*, é uma tentativa de ilustrar e caracterizar sua produção artística. Existem pontos semelhantes em diversas obras da escritora, que desde *Perto do Coração selvagem*, espécie de “pedra filosofal”, apontam como chaves-mestras de significação e reflexão enquanto análise.

A escritura de Clarice Lispector é uma viagem que conduz às mais diversas sensações corpóreas e psicológicas do ser, cenas-enigma a serem decifradas e imagens conflitantes que despertam para uma visão crítica da sociedade moderna.

Clarice encara a morte como uma separação entre o sujeito e as coisas. Da mesma forma que expõe sua escrita fragmentária reflete uma época que se firma sobre destroços, ruínas. O mundo moderno é o mundo do fragmentado, da impossibilidade de uma unidade coerente, mundo em ruptura e em constante processo de reconstruções.

*Perto do coração selvagem* escorrega de nossas mãos como *Água Viva*, seu caráter vacilante e paradoxal mais se assemelha com um *Sopro de Vida* no qual é possível acompanhar a trajetória de *Joana*, em sua *Via Crucis do Corpo* ou *Uma Aprendizagem*. A personagem tem como impulso a melancolia que não raro se contrapõe ao êxtase do porvir. Estamos diante de modificações do interior/exterior, dor/prazer, viagens, visões, satisfação através da “luz” melancólica, abismos.



Um estilo inconfundível: a transgressão verbal como maneira de forçar a língua a radicalizar a expressão, submetendo-a a um choque causado pelos diferentes níveis de estilo – o sublime e o humilde; a transformação da intuição criadora em momentos de concatenação de idéias, apurando-as num processo consciente, intelectualizado; uma desordem que desemboca numa espécie de caos aparente, embora nada se encontre fora de seu lugar, peças se encaixam num movimento cíclico constante; por trás do caos há ordenação.

A obra de Clarice reforça a idéia de uma leitura que deve ser feita pelas brechas do texto, o que também acontece com outras obras literárias consagradas e tantas outras menos exploradas. Aquilo que não é dito no discurso e como não é dito pode ser tão importante quanto o que se diz. O que parece estar ausente, ser marginal em relação à obra, pode constituir a essência de significados implícitos ao texto.

No terceiro capítulo, *A melancolia em Clarice Lispector*, usando como suporte teórico Julia Kristeva, Walter Benjamin, Urânia Tourinho Peres e Luiz Alfredo Garcia-Roza (*O mal radical em Freud*, Rio de Janeiro, 1990) procura-se estabelecer uma relação entre a escrita clariciana e a melancolia, sendo esta, força motriz para as personagens.

Um dos aspectos mais valiosos da obra de Clarice Lispector são as experiências que arrebatam suas personagens exemplificando momentos de crescimento e introspecção. Nádia Gotlib, em entrevista concedida à TV Cultura de São Paulo, no *Programa 30 Anos Incríveis* (1990) afirmou: “As personagens de Clarice: é alguma coisa e o contrário dessa mesma coisa. Existe o amor e o ódio ao mesmo tempo. Chamo isso de paixão”.

A protagonista Joana passa por diferentes experiências em relação ao outro, num movimento de fechamento e abertura, de iluminação e sombras, de caos e ordem. Segundo Gotlib (1995, p. 167):

...personagem estranha, enfocada sempre a partir de uma procura de verdade interior, ou seja, de uma identidade de *mulher* e de *ser* na sua complexidade - como ser humano, vestido com as capas de civilização e delas despido, como ser animal, livre e selvagem.

*Perto do coração selvagem* conta não somente a trajetória errante de uma mulher ao longo de diferentes estágios da vida, mas, é também, um aprendizado de escritura. Neste romance, a realidade ficcional é focalizada a partir de uma subjetividade que possui uma dimensão particular, não sendo o eu visto como entidade encerrada em si, mas aberto a desdobramentos que o fazem se ver no e através do mundo.

Tais desdobramentos permitem clarividência das diversas facetas que constituem nossa condição humana. Medos, traumas, raivas, atitudes inconseqüentes são trazidos à tona e revalorizadas num processo de auto-reconhecimento. O ser desdobra-se por meio de sensações corpóreas, epifanias, transgressões e não repetição do senso comum.

O romance recorre ao monólogo interior e a um narrador extremamente próximo da consciência da personagem, o que enfatiza o sujeito, enquanto consciência ligada à memória, imaginação e reflexão. Trata-se de uma escrita deslizante e paradoxal que faz emergir a melancolia. Clarice privilegia uma abertura que se encontra à margem, atendo-se às minúcias do texto, aos pequenos feitos das personagens, às observações extremamente particulares, às digressões em tempo e espaço; como o quarto da empregada em *A Paixão Segundo G.H.*, feito para se perder e se encontrar, que se assemelha à atitude melancólica do *flâneur* que vislumbra labirintos em seu próprio quarto.

Os paradoxos claricianos misturam silêncio e palavra, tudo e nada; este último par, essencialmente valorizado: “‘Nunca’ é homem ou mulher? Por que ‘nunca’ não é filho nem filha? (...) Oh, tinha muitas coisas inteiramente impossíveis (...) Por exemplo: quem disse pela primeira vez assim: nunca?” (PCS, 17)<sup>1</sup>.

Observa-se a melancolia tangenciando estes opostos. Em virtude disso, a interferência na estrutura da narrativa é brutal: dissolução da trama, das personagens, do objeto e do próprio discurso, o resultado é uma exuberância de reiteraões, fragmentos, paradoxos, ambigüidades e negações. O leitor se depara com a transgressão daquilo que é tido como ideal, imposto pela sociedade, para deslumbrar uma nova perspectiva: a não aceitação deste mundo e dos valores nele inculcados.

Clarice prefere trabalhar os destroços ao inteiro, fragmentos ao todo, a melancolia é força regeneradora. É ela que propicia a vidência e a iluminação, atributos que são responsáveis pela transformação da angústia passiva em algo que deve ser aproveitado e interfira de forma concreta em atitudes a serem tomadas – esta é a melancolia *ativa*.

A melancolia ativa pode ser uma forma de reagir às perdas. Embora, por vezes, tais perdas gerassem um processo paralisante no ser, ela pode ser vista como uma reação, fazendo sobressair a potência da (cri)atividade.

É este tipo melancolia que espera, que aspira e busca, em contrapartida àquela que embota, que prende e desespera. Aqui é o caminho da ação, do doloroso continuar necessário.

---

<sup>1</sup> Utilizaremos a abreviatura PCS, quando nos referirmos à obra em estudo – *Perto do Coração Selvagem*.

Joana, movida pela melancolia, parece quedar-se em silêncio, embora, ao mesmo tempo, sinta a necessidade do falar invadir seu ser. Encontra-se aturdida, percebe que o que tem a seu favor dilui-se na confusa e inevitável experiência com o *nada*. E é neste ponto que ela dá o mergulho provocador de estilhaços de certezas conduzindo à tentativa, muitas vezes em vão, de recuperar o que se perdeu.

Joana clama das profundezas por sua salvação. “De Profundis? Alguma coisa queria falar” (PCS, p. 197), revelar-se, por outro lado, o sofrimento necessário e purificador se faz presente, chegando ao ponto de transfigurá-la num novo ser que se levantará “forte e bela como um cavalo novo” (PCS, p. 202). Morte e renascimento – é o mergulho de Joana, o descer mais fundo em si mesma, conduzindo às diversas experiências que exigem e apreendem sabedoria e força.

No quarto capítulo, *Várias Joana em uma só*, analisam-se as muitas perdas e multiplicidades de Joana sob a ótica da melancolia e também do luto. Como tais perdas refletiram sobre a personagem, pequenas revoluções, dissolução da totalidade de seu aparelho psíquico e possibilidades de superação, bem como, paliativos. Para tanto, além dos teóricos já citados anteriormente, também aproveitei conceitos relacionados à perda de Terry Eagleton (*Teoria da literatura: uma introdução*, São Paulo, 2003) e de Regina Lúcia Pontieri (*Clarice Lispector: uma poética do olhar*, São Paulo, 2001).

Em alguns momentos, Joana conseguiu realizar o luto, como a morte do pai, por exemplo. As sensações de origem psicológica dão vazão a processos orgânicos, físicos que colaboram com a dissolução do luto. Já em outros casos, Joana move-se através da melancolia na tentativa de minimizar suas múltiplas perdas (família, lar, esposo), como é o caso da viagem que realiza ao final do romance.

Observamos que a viagem é a volta para dentro do eu. É o descanso que viabiliza a busca pela essência de um novo ser, mostrando novos rumos perante o olhar saturado do melancólico. Lugares virgens, lugares apreciados pela primeira vez são passíveis de iluminação. A viagem representa dor na ruptura com o velho, mas é também, o gozo do desejo de criar o novo.

Neste capítulo, introduz-se o termo *De profundis* e suas implicações religiosas e literárias. Joana é a personagem que irá chegar ao fundo de sua dor e solidão, para daí, das profundezas, se reerguer em algo novo.

Não há aprendizagem sem dor, são as dificuldades que apontam o caminho, é a dor que cicatriza dúvidas e é assim que o melancólico aproxima-se do coração selvagem, onde

todo seu ser vibra e se remonta sobre escombros em nova perspectiva, abandonando velhos hábitos, rompendo tabus e conceitos, adotando nova postura e consciência.

Todo o percurso em PCS consiste em aproximar-se da suprema felicidade, aproximar-se do núcleo selvagem da vida, mas que, essa aproximação caminha lado a lado com a solidão e com o abandono, que são condições paradoxais dessa mesma felicidade.

No quinto capítulo, *Vozes e mutação do feminino*, Joana é vista como uma personagem que interage com o leitor, como meio de passagem de afetos e outros sentimentos considerados raros e verdadeiramente humanos.

Clarice acreditava que escolhemos nossas próprias máscaras e a partir daí, vivemos momentos incompletos e solitários, deixamos de respeitar nossa essência em detrimento de caras artificiais, moldadas para cada situação.

Joana e outras personagens, como Lori em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, ou G.H. em *A paixão segundo G.H.*, realizam exatamente um percurso inverso, elas são responsáveis pelo desmascaramento da velha figura imposta às mulheres de nossa civilização dita racional – uma retirada de máscaras.

Tais personagens enfrentam experiências violentas que pontuam a saída dos processos melancólicos. Um dos momentos de destaque ocorre durante o capítulo intitulado *O banho*, onde Joana põe em xeque o relacionamento da consciência (do corpo) com o mundo, considerado particularmente como corporeidade.

No sexto capítulo, *Joana na contramão*, traça-se uma breve introdução sobre obras literárias que trazem em seu veio a expressividade do mal. Joana também segue por esse viés, existem fragmentos que revelam sadismo, humor negro e ironia. “A certeza de que dou para o mal, pensava Joana (...) Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inseqüências, de egoísmo e vitalidade” (PCS, p. 18).

As considerações relacionadas a este capítulo partem dos conceitos de Freud (*O mal estar na cultura*, 1930) e Luiz Alfredo Garcia-Roza (*O mal radical em Freud*, Rio de Janeiro, 1990) que concordam que a agressão é uma disposição originária do ser humano, que sob circunstâncias propícias, a agressão cruel se exterioriza e desmascara os seres humanos, mostrando seu lado mais cruel.

No caso de Joana, era sua “maldade” que permitia movimentação, gerava liberdade e prazer. Desta forma, ela é dotada de uma força interna reconhecida por ela e pelos que a cercam como maligna, embora o mal, no seu caso, seja antes disposição do que ato (ação), mais potência do que realização.

Quanto maior a clareza diante das coisas do mundo, mais se anula enquanto pessoa atual e comum. Ver claramente o vazio é perceber que se é maior do que si próprio, de modo que nunca mais se alcance. E é esta lucidez que pode se tornar o inferno humano, uma vez que de acordo com nossa diária e permanente acomodação resignada à realidade, tamanha clareza é um risco. Melhor pode ser esgotar rapidamente esta chama para que seja possível voltar a viver os dias.

# 1 A MELANCOLIA

## 1.1 Introdução

O homem caminha lado a lado com sua tristeza, trata-se de uma condição não-dissociada da própria consciência da morte. Um dos aspectos constituintes do psíquico humano diz respeito à melancolia e à influência da mesma direta ou indiretamente.

Para alguns a melancolia não passa do abismo da tristeza, uma dor incomunicável que nos absorve, em geral de forma duradoura, até nos fazer perder o gosto por qualquer palavra, qualquer ação ou o gosto pela vida. Porém, esse sentimento não é tão obscuro quanto parece: o melancólico é mais sensível ao mundo, é extremamente crítico, percebe claramente erros e desprestígios de sua vida, considerada vazia, improdutiva.

O mundo pesa sobre o melancólico, ele possui uma aguda percepção das coisas e dos seres, nada lhe escapa à natureza do fato. “(...) se uma pedra cai, essa pedra existe, houve uma força que fez com que ela caísse, um lugar de onde ela caiu, um lugar onde ela caiu, um lugar por onde ela caiu – acho que nada escapou à natureza do fato” (PCS, p. 94).

Ou ainda, segundo Freud (1980, p. 278):

(...) ele (o melancólico) dispõe de uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas que não são melancólicas. Quando, em sua exacerbada autocrítica, ele se descreve como mesquinho, egoísta, desonesto, carente de independência, alguém cujo único objetivo tem sido ocultar as fraquezas de sua própria natureza, pode ser, até onde sabemos, que tenha chegado bem perto de se compreender a si mesmo.

A melancolia se traduz como um desânimo profundamente penoso, o fim do interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição da auto-estima a ponto de o melancólico se auto-recriminar. Para melhor situar o estudo é importante ressaltar a distinção entre luto e melancolia. Ainda de acordo com Freud (1980, p. 277-278):

A melancolia pode constituir reação à perda de um objeto amado (...) O objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor. Ainda em outros casos nos sentimos justificados em sustentar a crença de que uma perda dessa espécie ocorreu; não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido, sendo de todo razoável supor que também o paciente não pode conscientemente perceber o que perdeu. Isso, realmente, talvez ocorra desta forma, mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe *quem* ele perdeu, mas não o *que* perdeu nesse alguém. A melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda. No luto, verificamos que a inibição e a perda são plenamente explicadas pelo trabalho do luto no qual o ego é absorvido.

Na melancolia, inicialmente, o trabalho interno é semelhante ao do luto e será responsável pela inibição melancólica. A diferença consiste em que a inibição do melancólico é enigmática porque não é possível ver o que o está absorvendo tão completamente.

Como já foi dito, o peso (insuportável) do mundo, do viver, recai sobre o melancólico, ilustrado em tantas pinturas e gravuras que o mostram escorando a cabeça com as próprias mãos e o olhar distante que se perde no vazio.

Dois seres melancólicos: Walter Benjamim e Clarice Lispector, tão distintos, entretanto, aproximados por um traço tão peculiar. Conforme nos esclarece Susan Sontag (1986, p. 85), a respeito da postura melancólica de Benjamim:

Na maioria das fotos que o retratam, ele aparece com o olhar voltado para o chão, o rosto apoiado à mão direita (...) A cabeça inclinada, os ombros debaixo do paletó parecem começar logo sob as orelhas; o polegar pressiona o maxilar; a mão, com o cigarro entre o indicador e o médio dobrados, cobrem-lhe o queixo; o olhar voltado para baixo através dos óculos – o olhar fixo, suave, sonhador, de míope – perde-se na direção do canto esquerdo da fotografia.

Em entrevista concedida à TV 2 Cultura de São Paulo, feita pelo jornalista Júlio Lerner em fevereiro de 1977 (levada ao ar pela primeira vez em 28 de dezembro de 1977, às 20h 30), no programa *Panorama Especial*, pode-se perceber o olhar inteligente e distante de Clarice, uma postura típica melancólica, mais uma vez com o rosto apoiado à mão, desta vez não sob o queixo, mas apertando-lhe as bochechas.

Suas respostas evidenciam o caráter melancólico que, além de determinar incontáveis ações de suas personagens, invadem a escritora que não se preocupa em disfarçar seu pesar. Atente para o caráter irônico e pessimista durante a entrevista, quando Clarice fala sobre a solidão do adulto e a imutabilidade das coisas.

Júlio Lerner – Como é a produção de Clarice?

Clarice Lispector – Tem períodos de produzir intensamente, tem períodos que são hiatos em que a vida fica intolerável (...) são hiatos longos e eu vegeto nesse período, ou então, pra me salvar, eu me lanço logo numa outra coisa, como por exemplo, eu acabei a novela, estou meio oca, então estou fazendo história pra criança.

JL – O adulto é sempre solitário?

CL – A adulto é triste e solitário (...) a criança tem a fantasia, é solta.

JL – A partir de que momento, o ser humano vai se transformando em triste e solitário?

CL – Isso é segredo, desculpe, eu não vou responder (depois de refletir um pouco) a qualquer momento na vida basta um choque um pouco inesperado. E isso acontece, mas eu não sou solitária, tenho muitos amigos, de um modo geral, sou alegre.

JL – O trabalho de Clarice Lispector pode alterar a ordem das coisas?

CL – Não altera em nada, não altera em nada... Eu escrevo sem esperança que o que eu escreva altere em qualquer coisa, não altera em nada.

JL – Então, por que continuar escrevendo, Clarice?

CL – E eu sei!? No fundo, não queremos alterar as coisas, mas desabrochar de um modo ou de outro.

Clarice se mostra evasiva, sente desconforto diante das perguntas, em algumas respostas se contradiz, é ambígua. De modo semelhante, o melancólico tem consciência de suas atitudes errôneas e, muitas vezes, só é possível o reconhecimento de si mesmo como ser de natureza miserável. Afirma Kristeva (1989, p.12): “Eu tenho de minha melancolia uma lucidez suprema, metafísica. Nas fronteiras de vida e da morte, às vezes tenho o sentimento orgulhoso de ser a testemunha da insensatez do Ser, de revelar o absurdo dos laços e dos seres”.

Clarice sustenta a idéia de crítica excessiva do melancólico sobre si mesmo e sobre o mundo, mas suas personagens buscam soluções. Sua criação literária aponta para personagens individualizadas que oscilam entre pólos positivos e negativos de consciência. A saída sempre tão almejada é contemplada por muita dor que permite à personagem e ao leitor uma melhor reflexão sobre os problemas ali apontados, de forma a transcendê-los.



É o que se espera quando a protagonista Joana de PCS atinge a maturidade e descobre seu corpo, ou quando parte, ao final do livro, para uma viagem (mais interna do que externa) em busca de respostas. O leitor é atingido por essa atmosfera de dúvida e de sensações antagônicas que misturam sonho e realidade, morte e renascimento, dor e prazer, conter-se e expandir-se, sofrer e crescer.

## 1.2 Histórico da melancolia

A verdade é severa, às vezes triste, em geral melancólica

(Julia Kristeva, em *Sol Negro*)

A melancolia deve ser diferenciada da tristeza, reação considerada até certo ponto normal diante dos conflitos da nossa existência, embora muitas vezes a melancolia esteja relacionada a uma tristeza perene, arrebatadora. Por outro lado, também se deve diferenciar a melancolia da depressão: “um quadro clínico e psicológico para o qual concorrem fatores biológicos, frequentemente genéticos, e agravos da natureza psicossocial” (SCLIAR, 2003, p. 56)

Ainda segundo SCLIAR (2003, p. 57), referindo-se à depressão:

A doença pode apresentar-se como depressão propriamente dita, como distímia, que é a forma crônica, menos severa, e como transtorno bipolar (ou doença maníaco-depressiva), caracterizado por alternância súbita ou gradual de depressão e mania. A depressão se manifesta por tristeza permanente, não raro combinado com ansiedade, sentimentos de desesperança e desvalia, perda de interesse pelo trabalho, pela diversão, pelo sexo, cansaço, dificuldade de concentração, sonolência, perda de apetite, ou, ao contrário, insônia, necessidade de comer, pensamentos de morte e de suicídio.

A melancolia tem as mais diversas origens e interpretações. Em 1621 foi publicado na Inglaterra *A anatomia da melancolia* (*The Anatomy of Melancholy*) de Robert Burton. A obra é uma pesquisa exaustiva sobre o tema em questão, onde o escritor faz referência a diversos pesquisadores do tema, colaborando na formação de um quadro geral sobre o desenvolver dos conceitos relacionados à melancolia. Dentre os autores mais valorizados, estão os da Antiguidade Clássica, como Aristóteles e Hipócrates de Cós.

O mundo só tem piorado, seja em relação aos laços humanos seja quanto à possibilidade de realização pessoal. No decorrer dos anos, a definição de melancolia ora se revestia do caráter de doença, ora não. Em sua famosa comparação entre a peste e a melancolia, Burton afirma que aquela “avança rapidamente para a cura ou para a morte”,

enquanto que esta “se prolonga no tempo e sua evolução tem caráter indefinido” (SCLIAR, 2003, p. 9).

Ainda segundo o autor, a melancolia pode disseminar-se, uma espécie de contágio psíquico, dominando um clima de opinião e a conjuntura emocional de um grupo, época ou lugar. O indivíduo melancólico passa a se sentir essencialmente só, atravessa-lhe a sensação de existir em isolamento.

como se fosse uma estátua pensante, dotada de olhos que podem enxergar, de ouvidos que podem escutar, de um cérebro que pode raciocinar – mas incapaz de estabelecer contato com outras estátuas falantes, ou com o mundo como um todo, do qual está separado pelo abismo da incomunicabilidade. (SCLIAR, 2003, p. 18)

Um lugar adequado para o início dos estudos sobre a melancolia é a Grécia do século V a.C. Trata-se do mundo clássico, do apto e do sadio.

Tal concepção de saúde encontrava suporte na religião. A divindade da medicina, Asclépio, ou escapulário, era associada a Apolo: musas e medicina, beleza e saúde. Além de Asclépio, os gregos cultuavam outras deusas, Hígia, a Saúde, e Panacéia, a Cura. (SCLIAR, 2003, p. 67)

Hipócrates de Cós (460-377 a.C.) trouxe uma visão racional da medicina, diferente da concepção mágico-religiosa antes descrita. Ele privilegia os fatores naturais na formação das enfermidades. Como era o caso da epilepsia: o senso comum da época acreditava que a crise convulsiva era resultado da manifestação de espíritos sagrados que se apossavam das pessoas.

Hipócrates afirmava que a epilepsia não é mais sagrada que qualquer outra doença. Ele e seus discípulos explicavam os distúrbios mentais como resultado de um desequilíbrio entre os quatro humores básicos do organismo:

o sangue, a linfa, a bile amarela e a bile negra que correspondiam aos quatro comportamentos (*krases* em grego; em medicina, fala-se ainda na “crase” para

designar a composição de líquidos orgânicos): sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico. A bile negra acumular-se-ia de preferência no baço, cujo nome em inglês, *spleen*, ainda hoje apresenta uma alusão ao estado melancólico. (SCLIAR, 2003, p. 70)

É óbvio que o comportamento do melancólico era o mais patológico. Hipócrates diferenciava a melancolia em dois tipos: a endógena, em que a pessoa torna-se taciturna e solitária; e a exógena que resulta de um trauma externo. A melancolia passa a ser a perda do amor pela vida, aspiração à morte como uma bênção.

Hipócrates também desenvolveu o diagnóstico médico por meio de características da face: a *facies hipocratica* seria característica dos moribundos.

Teorias conectavam a fisionomia – o aspecto exterior do corpo, de maneira geral – aos humores e aos temperamentos. Temperamento quente: muitos cabelos e pêlos. Temperamento frio: calvície. Cabelos lisos: predominância da umidade. Cabelos crespos: *secura*. Nariz grande era sinal de temperamento úmido, e assim por diante. (SCLIAR, 2003, p. 45)

Devido à dúvida sobre os fatores atuantes da melancolia, Aristóteles elabora sua famosa questão *A Problemata* 30 (O Problema XXX): “Por que todos os homens de exceção no que concerne à filosofia, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos?” (ARISTÓTELES, 1998, p. 81). N’*A Problemata*, os grandes homens sofriam interferência direta da bÍlis negra (*melaina kole*) cuja alteração quantitativa ou qualitativa produz o quadro melancólico, caracterizado pelo medo e pela tristeza.

O gênio surgiria pela ação da própria bile negra, o que não deixa de ser uma atitude paradoxal. O temperamento melancólico é propenso à criação, por outro lado, esse talento arrebatava os melancólicos, conduzindo-os a uma vida sem rumo definido, aflitiva.

Aristóteles também se serviu das noções hipocráticas dos quatro humores e dos quatro temperamentos (os quatro humores podem se associar às quatro qualidades – seco, úmido, quente e frio, às quatro estações, às quatro direções do espaço e ainda às quatro etapas da vida, formando uma verdadeira teoria cosmológica).

Os quatro temperamentos: o melancólico, bÍlis negra; o colérico, bÍlis amarela; o sanguíneo, sangue e; o fleumático, água.

Muitos filósofos dedicavam-se à ocupação da dissecação de cadáveres na tentativa de ver o lugar de origem da bile negra. Eles escreveram sobre a melancolia para ocuparem suas mentes e assim minimizarem (quando possível) os efeitos da melancolia. É como se o veneno gerasse seu próprio antídoto, sobre isso, afirma Julia Kristeva (1989, p. 11): “para aqueles a quem a melancolia devasta, escrever sobre ela só teria sentido se o escrito viesse da melancolia” (1989, p.11).

A melancolia que Aristóteles evoca não é uma doença do filósofo, mas sim sua própria natureza, o seu *ethos*. Ela é co-extensiva à inquietação do homem no Ser. Via-se a antecipação da angústia heideggeriana como *Stimmung* do pensamento. O filósofo alemão, Schelling (1775-1854), de modo similar, descobriu aí a “essência da liberdade humana”, o indício da “simpatia do homem com a natureza”. Desta forma, o filósofo seria “melancólico por superabundância de humanidade”.

Aulus Cornelius Celsus (25 a.C.-50 a.C.), médico romano, recomenda no tratamento da melancolia a exposição à luz. Ainda em relação aos quatro humores básicos do organismo, Rufus de Éfeso (98-117) sustentava que os outros humores quando “queimados”, geravam uma bile negra não natural, cujos vapores prejudicavam o cérebro. Mais uma vez, a ambigüidade permeia o melancólico: por um lado, ele possuía dotes intelectuais, inclusive a capacidade de profecia (como Nostradamus), em contrapartida, ele também era triste e misantropo.

Provavelmente um dos médicos mais célebres da Antiguidade tenha sido Galeno de Pérgamo (129-200) que em sua contribuição afirmava:

As emoções seriam controladas pelo coração e pelo fígado. E o fígado está para o estômago (...) como o fogo para a panela. Neste último caso cocção; no outro, concocção. Da concocção dos alimentos resulta o quilo (...). O quilo iria para o fígado; ali, uma segunda concocção produziria os humores. O fígado era considerado, aliás, o órgão principal do ser humano (...) A bile negra, dizia-se, é feita das partes menos puras e nutritivas do quilo. É espessa, pesada, tende a “descer”, enquanto o sangue, que é mais vivo, mais energético, tende a “subir”; precipita o envelhecimento e a morte. É função do baço absorver a bile negra do sangue e parte dela irá para o estômago, resultando em aumento de apetite (...). Quando o baço não executa esta função, transforma-se num reservatório de humor estagnado, do qual “sobe” o vapor negro que provocará a melancolia. (SCLIAR, 2003, p. 71-72)

Outra associação entre humores, tipos físicos e disposições emocionais, resulta no seguinte quadro: o sangüíneo é forte, musculoso, gosta de companhia, de bebida, de comida; o melancólico é magro, pálido, taciturno, lento, silencioso, desconfiado, invejoso, ciumento, solitário.

Foi na Idade Média, sobretudo através de autores árabes, que se estabeleceu a correlação astrológica entre humores e planetas. O humor sangüíneo corresponderia a Júpiter, o colérico a Marte, deus da guerra, o fleumático a Vênus ou à Lua. A melancolia se liga a Saturno, planeta mais afastado da Terra, distante, de lenta revolução que convida à contemplação e ao afastamento da vida cotidiana.

A influência de Saturno acaba por gerar um saber mais elevado, espiritual e profético. Paradoxalmente, por ser um planeta pesado, frio e seco, ele também é o responsável pela depressão e pelo apego à vida terrena – esta é a dialética de Saturno. No corpo humano, Saturno governava o baço, sede da bile negra.

Já a teologia cristã vê a melancolia como um pecado por um lado, mas, por outro, é considerada um caminho que conduz a Deus. N’*A Divina Comédia* (ALIGHIERI, 2000), os melancólicos formam *uma seita de fracos, importunos ante Deus e seus inimigos*: sua punição é a de não ter *nenhuma esperança de morte*. Os suicidas e os dissipadores, não são menos poupados: estão condenados a se transformarem em árvores (Canto XIII).

Os monges da Idade Média cultivaram a tristeza: ascese mística ou acedia (do grego, *akedia*, indiferença, tristeza), ela é meio de conhecimento paradoxal da verdade divina e constituirá a maior prova de fé.

Segundo João Cassiano (360-435), que viveu em um mosteiro cristão na antiga Palestina, a acedia era atribuída a um espírito maligno, o chamado demônio do meio-dia.

O demônio está associado à tentação, a pecado: acedia era atribuída à solidão, mas também às tentações da carne. Os monges acometidos deste mal mostravam-se desgostosos com o mosteiro, inquietos, sem vontade de trabalhar, às vezes sonolentos. Queriam sair do lugar, procurar companhia. (SCLIAR, 2003, p. 74)

Para João Cassiano, a vida deveria ser a proclamação da alegria. A tristeza sem brilho era coisa do demônio, era a perda do gosto da vida e de Deus.

Na Bíblia, mais precisamente no Antigo Testamento, provavelmente escrito por volta de 950 a.C., são numerosos os termos associados à melancolia, embora o adjetivo melancólico tenha surgido séculos depois. Um dos momentos mais ilustrativos diz respeito ao primeiro rei de Israel, Saul. Ele experimenta uma insuportável tensão, um “mau espírito” enviado por Deus apossa-se dele, o que mais tarde seria denominado como a melancolia do rei. Caso Saul estivesse entre nós nos dias de hoje seu “mau espírito” seria visto como doença.

Durante o Renascimento, ocorre aquilo que Max Weber (1864-1920) chama de “desencantamento do mundo”, onde de modo simplificado estava-se diante de um mundo de crescente riqueza e enorme pobreza, de idealismo e corrupção, otimismo e desespero andavam de mãos dadas, a atividade maníaca dava lugar ao desgosto melancólico. Um novo mundo nasce e o velho será destruído, entretanto, a destruição gera culpa que por sua vez gera depressão, ou por assim dizer, melancolia.

No século XIV, a Europa agonizava devido a epidemias e pestes que assolavam a população. Não era de se admirar que a idéia de morte estivesse muito presente.

A morte era constantemente evocada por numerosas ordens religiosas, como a dos Mendicantes e a dos Trapistas (...) Na segunda metade do século XV apareceram as *Artes moriendi* (Artes de morrer) opúsculos de meditações e orações, muitas vezes ilustrados que se propunham a ensinar a arte de bem morrer. (SCLIAR, 2003, p. 36)

Um pouco mais à frente, a Reforma Protestante mantém essa concepção, valorizando mais a agonia terrível e a morte de Cristo do que sua ressurreição e, por outro lado, os jesuítas também desenvolvem a idéia de morte arraigada na existência. Como o exemplo de São Francisco de Borja que afirmava a necessidade de colocar-se em “estado de morte” pelo menos quatro vezes por dia.

O principal representante da Reforma, Lutero, também cultivava a melancolia na medida em que retira das ações do homem a possibilidade de expiação das faltas, uma vez que a consciência do erro ou pecado não está dissociada da consciência do indivíduo. A partir deste ponto, o Barroco torna-se herdeiro desse estado de alma melancólico: o ensimesmamento, a autocontemplação exagerada e a culpabilização fazem parte desse universo depressivo.

Na arte do Renascimento são muitas as alusões à morte, em quadros, gravuras e poesias. Como os quadros de Hans Holbien (1497–1543), *O Cristo morto* (1522) e *Os embaixadores* (1533), a *Melancolia I* (1514) de Albrecht Dürer (1471-1528), a poesia de John Donne (1573-1671), este último defendia o auto-homicídio, ou seja, sustentava a tese de que o suicídio não é por natureza um pecado, no que se opõe diretamente a Tomás de Aquino.

Existem duas possibilidades para o suicídio dentro de uma concepção melancólica. A posição oficial era de que o suicídio era um crime contra a religião, desta forma, um terrível pecado. Os suicidas na Inglaterra daquela época não eram sepultados nos cemitérios, mas sim em encruzilhadas. Por outro lado, o suicídio era considerado, sobretudo por intelectuais, como consequência da situação de miséria moral e desespero diante da tristeza.

Shakespeare também fala sobre o suicídio. Hamlet é um personagem melancólico, desiludido com o mundo, incapaz de vingar a morte do pai. Quando ele faz sua indagação “ser ou não ser”, acaba por resumir o dilema de todo suicida em potencial: vale a pena lutar contra um mar de adversidade? Ou, nas palavras de Severino retirante em *Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto (1994, p. 171).

— Seu José, mestre carpina,  
que diferença faria  
se em vez de continuar  
tomasse a melhor saída:  
a de saltar, numa noite,  
fora da ponte e da vida?

A imagem do “príncipe melancólico” ou do “monarca melancólico” não era rara à época do Renascimento. Shakespeare teve total êxito ao inserir em suas obras referências à melancolia, o que de fato acontecia em muitas obras inglesas. Neste ponto, Dom Quixote oferece e reflete a melhor melancolia do fidalgo. A aventura mítica que o cavaleiro se propõe já não é mais possível, o que restava de mito em sua forma antiga foi assolado pelos ventos do Progresso, não vale à pena investir contra moinhos de vento, aliás, símbolo da modernidade.

A explicação mais comum para o comportamento melancólico da fidalguia decorre de fatores hereditários resultantes da freqüente consagüinidade, da tremenda exigência dos cargos e de conflitos religiosos.



Outro fator determinante para evolução da melancolia diz respeito ao individualismo. As diferenças são abismais quando colocamos na mesma balança aspectos relacionados à família na Idade Média e na Idade Moderna.

Naquela a vida era essencialmente local, as pessoas muitas vezes nasciam e morriam na mesma cabana, afastando-se pouco, o ser humano pensava em si próprio apenas como membro de uma família, comunidade ou grupo étnico. Porém, a partir do século IX, o indivíduo passa a se exteriorizar e sentir prazer na sua identidade, surge, como consequência disso, a questão da afirmação da autoria na Literatura e nas Artes. É o caso dos cadernos de Leonardo da Vinci e Santo Agostinho.

Um pouco mais a frente, o Maneirismo também deixa sua contribuição com componentes melancólicos. Este estilo artístico haveria de confundir-se com o Barroco, que o sucede, da mesma forma como o Renascimento, que o antecede. O Maneirismo é a arte que privilegia o fantástico, o ambíguo, a alusão, o engenho, o sofismo, o rebuscamento. São obras de grande esplendor melancólico, como o esboço que Jacopo da Pontormo (1494-1557) fez do Juízo Final.

Durante o Renascimento, são apontadas distinções entre a melancolia sublime e a vulgar, teoria atribuída a Marsílio Ficino (1433-1499), autor de *De vita triplice*. Seu tratado reúne quatro tradições de pensamento: a hipocrática (teoria dos humores), a platônica (poesia e furor), a astrológica (Saturno e melancolia) e a aristotélica que vincula melancolia à genialidade.

Ficino via em Saturno o planeta inspirador de sábios e estudiosos, que sofriam de melancolia por vocação para a contemplação. Ele dizia que o trabalho intelectual consome o calor e a umidade do corpo, assim sendo, restam a frieza e a secura, a bile negra.

Devemos a Dürer, já citado anteriormente, a materialização dessas concepções, em sua pintura, como em *Melancolia I* (1514), que representa uma mudança de paradigma, onde a melancolia é metaforizada. (ver anexo).

Sobre a pintura de Dürer, afirma Walter Benjamin (SONTAG, 1981, p.120):

A abundância de objetos na obra de Dürer é significativa. A transação entre o melancólico e o mundo faz-se através das coisas, não das pessoas. Acumular é imperativo dessa nova época, mesmo que depois as coisas fiquem sem uso, como acontece na gravura. Mesmo que o destino final dessas coisas seja a decadência, as “ruínas sobre ruínas” que o Anjo da História vê na trajetória da humanidade.

Ou Panofski (1971, p. 163): “a teoria e prática não se conjugam bem, mostra-se a composição de Dürer; e o resultado é a incapacidade de agir e o humor sombrio”.

Na Alemanha, os dramaturgos barrocos eram luteranos e era um imperativo moral o estrito senso de obediência ao dever. Segundo Benjamin (1977, p. 138), *nos grandes homens isso produzia melancolia*. As pessoas simples podiam se agarrar a simplórios gestos do cotidiano, à “moralidade” das instituições, à honestidade das pequenas coisas, porém, para o intelectual, tais ações não neutralizavam o absurdo da existência. O intelecto apurado se enchia de terror diante da idéia de morte, o luto se faz presente num mundo esvaziado e transformado em máscara – máscara que a dramaturgia alemã recupera, metaforiza.

Surge uma tristeza virtuosa, inspirada por Deus que conduz ao arrependimento e à salvação. A melancolia renascentista não era a acedia de outrora a qual deixava a pessoa preguiçosa, langorosa. O melancólico é visto como ser capaz de produção intelectual e artística. O abandono do conceito de acedia se deve ao papel debilitado da igreja na avaliação da conduta humana.

A obra *Treatise of Melancholie* (1586), do médico Timothy Bright, explora dois conceitos interessantes: considera a melancolia como resultado do excesso de bile negra, porém, é também uma prova de influência de Deus pesando sobre a consciência culpada.

Na Espanha, alguns autores também se ocuparam da melancolia, como Juan Luis Vives (1492-1538) que negava a influência dos planetas sobre o temperamento e valorizava a importância da memória.

O suíço Phillipus Aureolus Theophrastus Bombastus Von Hohenheim (1493-1541), autodenominado Paracelso, via o ser humano como um microcosmo que refletia o macrocosmo e com esse tinha relação: os quatro humores corresponderiam aos quatro elementos, os planetas influenciariam órgãos específicos.

Segundo Paracelso, (SCLIAR, 2003, p. 78):

A melancolia era mais freqüente entre homens: Eva era alegria; Adão, luto e tristeza. Visto que a melancolia resultava de um problema químico ou alquímico (...) Paracelso usava substâncias conhecidas como contrárias porque “contrariando” a crise melancólica seriam capazes de “alegrar” a pessoa.

O médico e filósofo Cornelius Agrippa (1486-1535), fascinado por ciências ocultas, associava a melancolia à capacidade de prever o futuro. Ele afirmava que a alma do melancólico se desligava do corpo e tornava-se pura imaginação. Desta forma a alma é ajudada por demônios (que devem ser entendidos aqui como seres inspiradores) para o vislumbre de acontecimentos ainda não ocorridos.

Johann Weyer (1515-1588), discípulo de Agrippa e médico, sustentava que as bruxas são mulheres doentes, portadoras da melancolia e sujeitas a alucinações. Tais mulheres ficariam expostas ao diabo que nelas se infiltraria através da bile negra. Muitos apoiavam o posicionamento de Weyer, como o juiz de Paz de um condado inglês, tratava-se de Reginald Scot (1538-1599). Ele afirmava que as bruxas eram pobres mulheres melancólicas que refletiam em suas ações a época conturbada.

Em 1478, na Espanha, foi estabelecida a Inquisição. O principal alvo eram os cristãos-novos e os judeus. Em relação a este último grupo, a perseguição foi severa, a quantidade de processos enorme, sempre migrando, disfarçando suas crenças, sem uma pátria (da Espanha deslocavam-se para os Países Baixos, Portugal e Brasil).

O antropólogo Roger Batra afirma (1992, p. 66-9):

A melancolia era uma doença de transmissão e de transformação, uma doença de gente deslocada, de imigrantes (...) Uma doença que atacava aqueles que tinham perdido algo e que ainda não tinham encontrado o que buscavam. Doença de fugitivos, de recém-chegados. A melancolia desequilibrava aqueles que transgrediam limites proibidos, que invadiam espaços pecaminosos e que nutriam perigosos desejos.

O imigrante é um indivíduo que perdeu sua pátria, muitas vezes está fugindo e não pode voltar a sua terra natal, não tem mais a noção de verdadeiro lar, sente-se exilado, para sempre um estrangeiro. A perda também se instaura aí e colabora com o estado melancólico.

No final do século XVIII, devemos a Phillippe Pinel (1745-1826) a definição da melancolia como um delírio dirigido exclusivamente sobre um objeto ou uma série particular de objetos, com abatimento, morosidade, tristeza e desgosto de viver se inclinando ao desespero.

Jean-Etienne Esquirol (1772-1849), discípulo de Pinel, dirá que melancolia é um termo adequado quando usado para poetas e filósofos, que diferentemente dos médicos,

podem abrir mãos da exatidão. Esquirol propõe a expressão *lipemania* (do grego: *lupe*, *tristeza*): situação mórbida caracterizada por uma paixão triste, debilitante, opressiva.

Em 1854, Jules Baillarger e Jean Pierre Falnet, ambos discípulos de Esquirol, propõem novos nomes à melancolia: *folie à doublé forme* (loucura de forma dupla) e *folie circulaire* (loucura circular). Já no início do século XIX, o psiquiatra Emil Kraepelin cria a expressão *psicose maníaco-depressiva*. A palavra *depressão* passará a substituir progressivamente o termo melancolia e a expressão *desordem bipolar* será registrada e consagrada no Manual Diagnóstico e Estatístico da Associação Psiquiátrica Americana.

O termo desordem bipolar não causa conforto aos mais exigentes, como é o caso do escritor William Styron, autor de *A escolha de Sofia*, que considera o termo depressão malévolos e reducionista. A aproximação (ou associação) da melancolia à depressão interfere, sobretudo, na capacidade daquela de ser tratada. Com o reconhecimento cada vez maior dos fundamentos biológicos da depressão, a melancolia perde sua aura e passa ser vista como um distúrbio tratável.

O psiquiatra Aaron T. Beck, estudioso árduo sobre o tema, dizia que o deprimido vê a si próprio como uma pessoa carente de atributos essenciais ligados à felicidade: trata-se de um perdedor original, sem posses, saúde, amigos, etc. E ainda como perdedor, julga-se incapaz de realizar qualquer objetivo, projeto.

A professora de psiquiatria da Universidade de Johns Hopkins, Kay Redfield Jamison, concluiu, após estudos da doença bipolar, que há uma associação, ou até mesmo superposição entre o temperamento artístico e o maníaco-depressivo. De forma semelhante aos renascentistas, Jamison acredita que a melancolia ajuda a colocar em perspectiva os pensamentos, observações e sentimentos.

O período que vai do final do século XIX ao século XXI é extremamente rico em estudos relacionados à melancolia, marcando uma nova maneira de pensar a doença mental, a partir de visões completamente distintas, como é o caso da psicanálise. O caráter sublime da melancolia perde terreno. É nesse período que a melancolia ganha ares de doença da vida moderna. Agora não se impõe uma relação com uma lesão orgânica e uma síndrome apresentada, mas sim, com fatores sociais de diferentes modalidades podem ser fontes geradoras do melancólico.

Coube a Jean Martin Charcot (1825-1893) elevar a noção de trauma como elemento de maior importância entre os fatores etiológicos que podem acontecer a qualquer um. Segundo Charcot, em determinado momento da vida, algum processo extremamente penoso ou traumático, que consista na perda de alguém (parente ou cônjuge), conduzirá ao estado

melancólico. E mais cedo ou mais tarde isso acontece: um trauma. Um pouco mais à frente surge Freud que desenvolve ainda mais a noção de trauma e insiste em sua dimensão sexual.

Ele defende que só desfrutamos a felicidade como um “fenômeno episódico”, assim, a busca de felicidade acaba por se transformar em um esforço para evitar a infelicidade: buscar o isolamento para evitar os conflitos com os semelhantes.

O próprio homem é responsável por criar situações que revertem em maior fonte de mal-estar. O resultado é um sentimento de culpa no homem, decorrente do desenvolvimento da civilização, e assinala que o preço que pagamos por todo esse avanço é uma perda de felicidade e um ganho de culpabilidade. E a culpa tortura, sobretudo, o melancólico.

Um dos maiores expoentes da psicanálise, Julia Kristeva, nascida na Bulgária em 1941, defende em *Sol Negro: depressão e melancolia* (1989), que o sublime tem suas raízes na melancolia, ela tem a chave enigmática para compreender a arte atual. Só o melancólico nos mostra a face verdadeira e, às vezes insuportável, de nossos valores.

Épocas de crise são particularmente propícias ao humor negro. O artista que se consome com a melancolia é, ao mesmo tempo, o mais obstinado em combater a demissão simbólica que o envolve. Os acontecimentos deprimentes não se comparam (proporcionalmente) ao desastre perene em que, de forma brusca, o ser se afunda. De acordo com Peres (2003, p. 15):

Que a melancolia seja a condição da genialidade, do pensamento, da filosofia e da literatura é uma concepção que fascina, e muitos a defendem até os dias de hoje. Depressão e criação ficam indissociáveis; o homem triste é também o homem profundo, a alegria é superficial.

É essa genialidade melancólica que mais nos interessa para os estudos que atravessam a obra de Clarice Lispector. Não se trata do lado sombrio e estático da melancolia através dos tempos, existe aqui o desejo de salvação. É o que veremos nesta dissertação através da obra *Perto do coração selvagem* – todo o ambiente ao redor da protagonista Joana se transfigura em momentos de iluminação, no entanto, são episódios que não se perpetuam por completo, gerando outras buscas.

Tais buscas que se alternam entre aspectos positivos e negativos durante toda a narrativa culminam no que mais à frente neste estudo chamaremos de *De profundis*. Todo o desejo de salvação (ou redenção) fica evidenciado através das súplicas de Joana num processo

de comunhão com Deus, consigo mesma e com tudo que encontra ao seu redor. Ela entra em desespero, se abate, chora, e sente agitar-se dentro de si algo maior, algo magnífico. Todo o ser se contorce realinhando-se em novas estruturas e pensamentos. A visão das coisas mais simples se amplia e se funde em si mesma.

A morte, a dor, os sacrifícios assumem uma atmosfera de companheiros inseparáveis nesse processo evolutivo que culmina com um caminho até a *morte-sem-medo*, metaforizada com a imagem de um forte e belo *cavalo novo*.

Num trabalho como o de Clarice, que prefere destroços ao inteiro, fragmentos ao todo, a melancolia é força regeneradora. É ela que propicia a vidência e a iluminação, atributos que são responsáveis pela transformação da angústia passiva em algo que deve ser aproveitado e interfira de forma concreta em atitudes a serem tomadas – esta é a melancolia *ativa*.

A melancolia ativa pode ser uma forma de reagir às perdas. Embora, por vezes, tais perdas gerassem um processo paralisante no ser, a melancolia ativa pode ser vista como uma reação, fazendo sobressair a potência da atividade.

É este tipo melancolia que espera, que aspira e busca, em contrapartida àquela que embota, que prende e desespera. Aqui é o caminho da ação, do doloroso continuar necessário.

### 1.3 Os contra-depressores

O entusiasmo (a palavra vem do grego e significa possuído por Deus, *Theos*) se contrapõe à melancolia como um antídoto espiritual. Ele era frequentemente associado à religião, manifestando-se por visões e revelação.

Resta saber se o entusiasmo não seria uma forma de doença mental, uma outra faceta ou manifestação da própria melancolia. Sobre isso, afirma Jean Riolan (SCLIAR, 2003, p. 107) “os entusiastas estavam sob o efeito de ‘vapores melancólicos’”.

Também a festa era um antídoto para a melancolia do cotidiano. As festividades ligadas ou não à Igreja se multiplicaram no final do medievo e início da modernidade. É época em que o Carnaval ganha impulso, embora inicialmente houvesse muita controvérsia.

O riso: ninguém menos que Aristóteles observara que o homem é o único animal que ri. É através do riso que certos aspectos do mundo podem ser captados, muitos acreditavam no poder medicinal do riso, capaz de neutralizar ou minimizar os efeitos negativos da bile negra.

Em 1560, o doutor Laurens Joubert, lançou o *Traité du Ris* onde abordava a essência do riso, suas causas e seus maravilhosos efeitos no tratamento da melancolia. Outros estudiosos também endossavam o estudo, como: Descartes e Demócrito.

O riso terapêutico: diante de uma situação risível, os pulmões subitamente se inflam; o ar neles contidos é forçado para o exterior, ao passar pela traquéia produz o som característico. Mas, para que isto ocorra, é preciso, em primeiro lugar, que o sangue vindo do baço seja impelido até o coração pela surpresa da admiração. Esta é a fórmula: do baço, sede da melancolia, o sangue tem de ir para o coração, sede da emoção, por isso o riso é terapêutico. *Rir é o melhor remédio.*

Quando o riso vem sob a forma de gargalhada, ele sacode a pessoa, ou seja, desloca o melancólico de sua irritante passividade e mobiliza-o à ação.

Provavelmente, o maior contra-depressor seja a utopia, que não serviria a outra coisa senão afugentar a própria melancolia. Neutralizar a melancolia era um propósito expresso nos autores utópicos, que por sua vez são obrigados a aspirar a um mundo melhor e a criá-lo em sua mesa de trabalho como fruto do intelecto.

A possibilidade de um paraíso terrestre inspirava muitos autores na construção de ilhas imaginárias, como é o caso de São Brandão, ou sociedades perfeitas descritas em obras como a *Cidade do Sol*, de Tomaso Campanella e *A nova Atlântida*, de Francis Bacon (1627). O Brasil não poderia ficar de fora. São muitas as tribos indígenas, frutas afrodisíacas e lugares

intocáveis que surpreendiam e encantavam os europeus. Sem falar no clima ensolarado, matas densas e virgens e rios caudalosos de água pura e fresca.

De acordo com a idéia de um lugar adâmico ou utópico, surgem explicações geográficas para a melancolia. A África e a América do Sul são continentes triangulares: mais largos na região do Equador e vão se afinando na direção ao Pólo Sul, do frio. Já a Europa e a América do Norte são retangulares, mesmo aproximando-se do Pólo Norte, a largura não diminui. Desta forma, mais terra é exposta ao frio do que no hemisfério sul.

Há uma bipolaridade geográfica correspondente a uma bipolaridade histórica e que conduz a uma bipolaridade emocional. O frio é sinônimo de melancolia, de culpa e de consciência de pecado, sobre isso afirma Oswald de Andrade (SCLIAR, 2003, p. 130):

Trazer de volta o Paraíso é o ideal messiânico – e, messiânico foi, sob certos aspectos, o descobrimento, “uma reviravolta radical na história cultural européia, comparável somente com a refutação da representação geocêntrica do cosmo pela astronomia renascentista”. Nesse paraíso, abolidos estariam o autocontrole dos instintos e a culpa. Sem culpa, não há melancolia, não há sofrimento.

Entretanto, na fantasia dos europeus, o Novo Mundo era ambivalente. Por um lado, havia os perigos: monstros, canibais, e, por outro, a possibilidade de riquezas infinitas: ouro, prata, pedras preciosas.

Ainda em relação aos antídotos da melancolia que aumentam a lista de prazeres temos o próprio ato de comer – os sabores exóticos. A gula e a mesa farta ocupavam lugar de destaque. As quatro refeições diárias contrastavam com as duas que eram hábito na Idade Média.

As especiarias são um caso à parte e também eram consideradas substâncias afrodisíacas, o que remete a outro uso de grande importância: o de estímulo psicológico e sexual. Elas vinham do misterioso Oriente e do Novo Mundo, supostamente paradisíaco. De acordo com esse ponto de vista, não era de se admirar que certos alimentos fossem considerados melancólicos, como a carne de coelho e certos cereais – alimentos frios e secos. Em contrapartida, as especiarias eram quentes e estremeciam o paladar representando um antídoto.

À semelhança do que acontecia com as especiarias, acreditava-se que a doçura quente e úmida do açúcar neutralizada o humor seco e frio do melancólico. Sem falar no uso do café:



estimula o triste, combate a tristeza, a melancolia, a depressão. Inicialmente o uso desta bebida supunha um ritual, um cenário apropriado, como as casas de café onde se discutia política, negócios, cultura, etc.

Outro elemento mítico contra a melancolia, diz respeito ao evento sofrido por Dom Sebastião, que desapareceu misteriosamente na batalha de Alcácer Quibir (1578), contra os mouros. Desde o início do século XV, o povo português nutre a esperança de que um dia o rei voltaria para devolver a Portugal a antiga grandeza. Essa crença ficou conhecida como um movimento messiânico: o Sebastianismo.

A esperança passou a funcionar como um elemento mítico, antimelancólico, na tradição portuguesa. Bem mais tarde, outro movimento messiânico se instaurava, mas desta vez no Brasil, tratava-se de Canudos que contava com o cearense Antônio Vicente Mendes Maciel, mais conhecido como Antônio Conselheiro, líder religioso e político.

Ele pregava o retorno do messias. Esta crença moveu multidões que se instalaram e passaram a viver em Canudos.

## 1.4 A melancolia no Brasil

Numa terra radiosa vive um povo triste. Legaram-lhe essa melancolia os descobridores que a revelaram ao mundo e a povoaram  
(Paulo Prado, *Ensaio sobre a tristeza brasileira*)

O estudo deste tópico objetiva apenas ilustrar fatores que corroboraram para a formação e desenvolvimento de um quadro melancólico no Brasil, partindo de sua descoberta/colonização e decorrer dos anos. Não se pode falar numa melancolia típica brasileira, não se tem a pretensão de afirmar uma melancolia única ou diferente do resto do mundo, mas, é possível levantar algumas particularidades sobre este conceito entre o povo brasileiro.

No Brasil, de um modo geral, não há um motivo racial ou constitucional para a melancolia, mas motivos sociais, históricos: o genocídio indígena, a escravatura negra, as pestilências e a pobreza. A reação a tais males virá através das nossas festas (maior destaque para o Carnaval), o futebol, o humor brasileiro e, sob a forma mais extremada, através de revoltas internas – Canudos, Contestado, Revolta da Vacina.

O Brasil também possui registros da entrada e evolução dos termos, conceitos e trajetos relacionados à melancolia. Em 1849, ocorre o pior surto de febre amarela já observado desde o descobrimento. Epidemias da doença haviam sido registradas no decorrer do século XVII, porém, agora, a febre amarela resultará em mais de 2800 óbitos. O medo paira sobre as cidades, trazendo a morte para dentro da casa dos brasileiros, sobretudo, aqueles de baixa condição social.

Um pouco mais tarde, em 1855, o cólera é introduzido em Salvador. As duas doenças foram trazidas por navios que transportavam passageiros contaminados ou o mosquito transmissor, no caso da febre amarela. Ocorriam epidemias que assolavam e levavam à morte centenas de brasileiros.

Apesar destas epidemias, o Brasil segue com seu ritmo acelerado de desenvolvimento, camuflando e não dando a devida importância às classes sociais mais atingidas. Já no final do século XIX, o Brasil vivia uma euforia quase maníaca das classes média e alta contrastando com a crescente miséria urbana. Época da Proclamação da República, início da industrialização do país e do ciclo do café, ferrovias se expandem contemplando novos

territórios, surge o automóvel, o motor a diesel, o avião, o telégrafo, o telefone, o cinema e a psicanálise. É época também de revolução nas Artes, com as vanguardas artísticas europeias e a Semana de Arte Moderna em São Paulo.

Principalmente a burguesia da época via a leitura dos romances não apenas como um simples ato intelectual e deleite, mas também como uma forma de aprender a viver. A exemplo de Paris, surgem os ambientes intelectuais voltados à leitura e à discussão, sobretudo no Rio de Janeiro, que se moderniza adotando largas avenidas, lojas com vitrines e projetos de sanitarismo e urbanização.

O que fosse contrário à beleza e à estética deveria ser reprimido, como foi o caso da perseguição ao candomblé e à capoeira, a eliminação de diversos quiosques considerados anti-higiênicos e a proibição de urinar ou escarrar nas ruas. Muitas pessoas ficaram insatisfeitas com o curso desse processo civilizatório, houve protestos e revoltas.

Um ilustre melancólico que encontrou enorme resistência na aplicação de suas idéias foi o médico sanitarista Oswaldo Cruz. Isolado em sua casa, meditava, alternava momentos de total recolhimento com ardil atividade: a bipolaridade típica dos modernos e melancólicos.

O protesto mais famoso contra as medidas tomadas pelo médico foi a Revolta da Vacina em 1904, onde muitos se recusavam a tomar a vacina, na maioria das vezes, devido à falta de informação.

O povo brasileiro sofre influência da tristeza lusitana, e o português é um indivíduo triste no Brasil. O português heróico há muitos séculos não existe mais, desacreditado, sem seu rei Dom Sebastião, acaba mesmo melancólico e, uma vez no Brasil, vê-se tristonho. O Brasil representava exílio, os portugueses padeciam da lusa saudade que se transformava em doentia tristeza. Neste ponto, o Brasil não é mais a Terra Prometida, o Paraíso terrestre, mas uma espécie de Purgatório para a expiação de penas. “O degredo transformava o Brasil no lugar de depuração de pecados do Reino (Portugal); lá, colonos desviantes, hereges e feiticeiros eram duplamente estigmatizados por viverem em terra particularmente propícia à propagação do Mal” (SCLIAR, 2003, p. 191).

Outro elemento constituinte do povo brasileiro é o negro. A melancolia do negro era considerada normal nas sociedades escravistas. Anormal era o desejo de fugir, frequentemente rotulado como manifestação maníaca. Gilberto Freyre afirma (1985, p. 197): “Não só os negros e mulatos eram tristes. O caboclo, calado, desconfiado, era quase um doente em sua tristeza”.

Freyre sabia como se referir à nação brasileira e mais tarde inclui outro elemento que, com o passar dos anos, acompanhou de forma desordenada e massacrante todo o processo de

colonização e modernização do país: o índio. Para condensar o raciocínio apresentado até este ponto, o brasileiro seria o fruto dessas três raças tristes: o português, o índio e o africano.

O Brasil também teve seus antídotos contra a melancolia, num dos casos mais extremos temos os diversos movimentos messiânicos como o Levante do Juazeiro e Canudos, ambos proporcionavam novo entusiasmo religioso. Isso se dava da seguinte forma: os movimentos messiânicos respondiam à tristeza e ao pessimismo introduzindo outros modelos de convivência, fornecendo uma causa para a rebeldia e prometendo um futuro glorioso nesta ou em outra vida.

A tristeza no brasileiro estaria ligada à consciência das raízes européias e da dolorosa separação destas, por outro lado, num aspecto geral da constituição da personalidade do brasileiro, ele se apresenta disposto, vigoroso, hospitaleiro, caridoso, tolerante e honrado.

O brasileiro adotou de uma forma antropofágica dois anti-depressores: o futebol e o Carnaval. Como já se sabe, o Carnaval brasileiro é herança sobretudo das mascaradas italianas e do entrudo. Por outro lado, estão as festas, como o bumba-meu-boi, o cavalo-marinho, a festa de reis, festas juninas que apagavam a tristeza e abriam espaço para a alegria e o riso.

Outra forma de neutralizar a tristeza e conseguir algum dinheiro é a malandragem. Trata-se da transgressão do malandro esperto, fino e simpático que não agride, mas convence e tira vantagem daqueles menos atentos.

Outros antídotos contra o estado melancólico são a comida e a bebida (SCLIAR, 2003, p. 210):

Entre os antídotos da tristeza deve-se incluir a gratificação oral, representada pela comida típica, quase sempre condimentada, sobretudo no Nordeste, e por aquela que é a mais brasileira das bebidas, a caipirinha. A cachaça da caipirinha é aguardente, semelhante, claro, a tantas outras aguardentes. Mas à cachaça adiciona-se o limão e o açúcar – dois clássicos antídotos contra a melancolia (...) também ajuda o contexto: caipirinha é uma bebida para ser tomada com amigos, conversando ou cantando.

Por último e não menos importante, temos o humor brasileiro que não raro é um humor tendo como objetivo grupos sociais minoritários, porém visíveis na sociedade.

## 2 EXAMINANDO O MÉTODO DE CLARICE LISPECTOR

Houve um momento grande, parado, sem nada dentro (..) Nada veio (...) Mas de repente num estremecimento deram corda no dia e tudo começou a funcionar, a máquina trotando, o cigarro do pai fumegando, o silêncio, as folhinhas, os frangos pelados, a claridade, as coisas revivendo cheias de pressa como uma chaleira a ferver. (PCS, p. 13).

Grandes textos já foram publicados sobre a obra de Clarice Lispector. A escritora pagou caro por ser reconhecida sempre como intimista e implícita: a crítica engajada torcia o nariz e considerava-a alienada, termo que à época da escrita de *Perto do coração selvagem* (1944) equivalia a uma condenação.

Uma divisão interessante das obras de Clarice foi sugerida por Vilma Arêas (2005, p. 14-15).

(...) literatura “das entranhas”, isto é, composta sem injunções e sujeita apenas a intermitência da inspiração, e a literatura derivada da “ponta dos dedos”, isto é, submetida às imposições exteriores (...) As “entranhas” teriam iniciado em fim de 1943, com *Perto do coração selvagem*, e se prolongariam até 1964, com *A paixão segundo G.H.* e *Legião estrangeira*.

(...) os textos escritos “com a ponta dos dedos” possuem uma relação profunda com o restante da obra.

Trabalhar em *Perto do coração selvagem* é estar diante da “pedra filosofal” da obra de Clarice, diante do que existe de mais tenro e advindo “das entranhas” da escritora. As matrizes poéticas desta obra e de tantas outras nascem entre fulgurações fragmentadas e são submetidas a uma técnica de desgaste, como se o texto-linguagem se dissolvesse. A ligação entre as obras faz com que adotemos a hipótese de um mesmo livro escrito durante toda a vida da escritora, sujeito apenas às dificuldades pessoais e profissionais experimentadas por ela.

Clarice condensa teoria e prática dentro da obra: dúvidas, angústias e soluções estão misturadas num caos organizado, de modo semelhante a Guimarães Rosa em *Grande Sertão: Veredas*.

PCS está à margem, está sem disfarces, colocado num lugar periférico. A distinção entre bem e mal também é traduzida nos termos do universo asfíxiante da protagonista. Como

o caso do roubo de um livro, quando a menina Joana diz que roubou porque quis e que não faz mal algum.

O primeiro passo é dado para um estilo inconfundível: a transgressão verbal como maneira de forçar a língua e radicalizar a expressão, submetendo-a a um choque causado pelo diferentes níveis de estilo – o sublime e o humilde.

É o caso de todo o primeiro capítulo do livro: imagens surrealistas se projetam ao descreverem o espaço observado pela menina Joana – o lar. “O relógio acordou em tlin-dlen sem poeira. O silêncio arrastou-se zzzzzz. O guarda-roupa dizia o quê? roupa-roupa-roupa. Não não (...) havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta” (PCS, 13).

Porém, é através de pequenas constatações daquilo existente ao seu redor, sobretudo o que é verbalizado, que Joana inicia, embora prematuramente, a apreensão de imagens, a tentativa de absorver a essência das coisas e a manifestação do seu processo criativo.

De forma semelhante, a escritora Clarice Lispector apreendia a visão inicial do que fosse escrever instantaneamente, como o capítulo intitulado *O banho*, onde se descreve a experiência da protagonista com a descoberta de seu corpo, mas, mesmo antes disso, Clarice nos fala sobre o roubo de um livro e sobre uma conversa com o Professor. O leitor esperançoso do contato direto com a ação, vê-se deslocado para uma atmosfera estranha, corrompida.

A transformação da intuição criadora de Clarice em escrita propriamente dita, se dava através da recomposição paulatina, porém em desordem, dessa intuição.

Clarice chegava a estranhar alguns textos de própria autoria, como se ela mesma não compreendesse o que escrevera, é o caso do conto *O ovo e a galinha*.

De manhã na cozinha sobre a mesa vejo o ovo.  
Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios – No próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. – Só vê o ovo quem já o tiver visto. – Ao ver o ovo é tarde demais: ovo visto, ovo perdido. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. (...) – O ovo não tem um si-mesmo. Individualmente ele não existe (LISPECTOR, Felicidade Clandestina, 1998, p. 49)

Durante o processo de criação, palavras do inconsciente se insinuam no discurso, ocorrendo um lapso lingüístico. O processo de linguagem é tão escorregadio e ambíguo, que não podemos significar precisamente aquilo que dizemos, e nunca dizemos precisamente o que queremos.

O êxito está na aproximação, um acerto e um fracasso parciais, que misturam o não-sentido e a não-comunicação com o sentido e o diálogo: “Sinceramente, eu vivo. Quem sou? Bem, isso já é demais (...). É curioso como não sei dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer”. (PCS, p. 21). “O silêncio se prolongava à espera do que pudessem dizer. Quando ele (o homem) pronunciou as primeiras palavras sem tentar um início de conversação soube que na verdade distanciara-se incomensuravelmente do princípio” (PCS, p. 160).

Capítulos desconexos que ganham compreensão e beleza estética se encarados como um todo, eventos que valem menos pela ação propriamente dita e mais pela reflexão pessoal e imparcial das personagens. Estamos diante de personagens despidos de qualquer pudor filosófico, transgressores por natureza, questionadores, e que extrapolam as barreiras do estado lógico das coisas.

A pergunta essencial feita pela protagonista Joana não é outra senão “Quem sou eu?”. Durante toda a narrativa, esse “eu” se encontra em pedaços, (re)construindo-se, na tentativa de resolver essa questão. Muitas das crônicas de Clarice também compartilham essas dúvidas e inquietudes que reinam dentro de cada um de nós. Como a crônica de 14 de agosto de 1971, intitulada *Sou uma pergunta*.

Os questionamentos de caráter existencialista, aliás, aspecto já exaustivamente estudado e presente na fortuna crítica da escritora, apontam mais uma vez para o desconforto, insatisfação pessoal e busca incessante que as personagens enfrentam. No caso em questão, a apreensão do saber causa fascínio, a possibilidade de obter respostas às perguntas elaboradas na crônica conduzem a um novo estágio de compreensão e satisfação.

Quem fez a primeira pergunta?  
Quem fez o mundo?  
Se foi Deus, quem fez Deus?  
Por que dois e dois são quatro?  
Quem disse a primeira palavra?  
Quem chorou pela primeira vez?  
(...)  
Por que se morre?  
Por que se ama?

Por que se odeia?  
(LISPECTOR, A descoberta do mundo, 1984, p. 575)

Na crônica de 2 de maio de 1970, intitulada *Lembrança da feitura de um romance*, Clarice remonta os processos de confecção de sua escrita. As idéias que se encontravam suspensas, foram amadurecendo através de várias cópias e, mesmo assim, ela pode compreender apenas parcialmente aquilo que queria ser dito.

Não me lembro mais onde foi o começo, sei que não comecei pelo começo: foi por assim dizer escrito todo ao mesmo tempo. Tudo estava ali, ou parecia estar, como no espaço-temporal de um piano aberto, as teclas simultâneas do piano.  
Escrevi procurando com muita atenção o que se estava organizando em mim, e que só depois da quinta paciente cópia é que passei a perceber. Passei a entender melhor a coisa que queria ser dita.  
(LISPECTOR, A descoberta do mundo, 1984, p. 437)

Entretanto, aquilo que permanece intacto nas entrelinhas tem força de escrita verdadeira, acaba por desabrochar no discurso de forma mais ou menos evidente. Aqui se valoriza esta porta marginal, a entrada pelos fundos: “O que não conseguiria pegar com a mão estava agora glorioso e alto e livre e era inútil tentar resumir: ar puro, tarde de verão” (PCS, p. 32).

Em *A descoberta do mundo* (1984) e em PCS, Clarice dá vazão, sobretudo, às experiências que invadem suas personagens e pedem passagem. A escritora respeita e conduz diversos processos internos de constituição do(s) eu(s) das personagens, procurando causar o mínimo de interferência ou estardalhaço na composição, “as descobertas vinham confusas. Mas daí também nascia certa graça” (PCS, p. 46).

PCS é o primeiro romance de Clarice e foi através de Joana que se permitiu maior experimentação das palavras, podia aproximar-se com maior cuidado, esperar que as palavras convivessem bastante dentro dela, em estado de latência, na escuridão. Uma espera por nova significação verbal, um processo cego de composição. Essa desarticulação vocabular é necessária para que se possa haver um choque entre o leitor e sua realidade, caso tudo estivesse na mais perfeita harmonia, perderíamos o essencial. Segundo Arêas (2005, p. 40): “É necessária, portanto, a desarticulação para entrar num ‘realismo novo’ (...) A criação da



protagonista é claramente uma situação com que a autora se debate, revirando-a nos dedos, experimentando códigos”.

Clarice teoriza dentro da narrativa a sua própria busca, muitas vezes, ao falar sobre nada e ninguém, acaba por angustiar-se e rebelar-se. Ela se projeta num mergulho que quebra a narrativas justamente no ponto de fusão do significado, prefere o alheio, o estranhamento, o grotesco, caminha na corda bamba, fabricando o porvir da ficção moderna.

Outro procedimento comum em Clarice é o de trabalhar fragmentos, transformando-os em outras peças, dando-lhes nova vida, ora por diminuição de sua carga de significação, ora por acréscimo.

Por outro lado, são inúmeros os efeitos expressivos que se encontram bem à vista no texto com a intenção de explorar a comicidade. A intensificação é construída pelo jogo de palavras repetidas, antônimos e novas construções vocabulares, espichando-as em câmera lenta. Sem falar na dificuldade de se expressar que resulta num verdadeiro drama da linguagem: “o que vai acontecer agora agora agora? E sempre no pingo de tempo que vinha nada acontecia se ela continuava a esperar o que vinha acontecer, compreende?” (PCS, p. 14).

A repetição do advérbio evidencia a necessidade da ação, de um movimento em alguma direção: “Sim, sim, e daí? E agora agora agora? E sempre nada vinha” (PCS, p. 15). E Joana aguardava algum acontecimento, sabia dentro de si que existia algo mais, como se acreditasse que de repente o chão se abriria bem debaixo de seus pés, ou que as coisas se derreteriam ou se transformariam em outras coisas. Verdadeiras peças móveis.

“Esperou alguns segundos sobre a cama e como nada acontecesse viveu um dia comum. Ainda não se libertara do desejo-poder-milagre, desde pequena” (PCS, p. 23). E como nada acontecia, Joana entregava-se à espera: “E nada diz nada. Oh, o medo, o medo. Porém não era só medo. Não tenho nada o que fazer também, não sei o que fazer também” (PCS, p. 41).

Deste ponto em diante, o processo já se torna aflitivo para a protagonista, embora a mesma saiba, intuitivamente, a dimensão daquilo que está sendo experimentado. Uma abertura de todo seu ser que só é possível devido aos questionamentos e à coragem de seguir em frente. Aproxima-se da essência: “Mas onde está o que quero dizer, onde está o que devo dizer? Inspirai-me, eu tenho quase tudo; eu tenho o contorno à espera da essência; é isso? – O que deve fazer alguém que não sabe o que fazer de si?” (PCS, p. 69).

Clarice também optava por metáforas em sua técnica de composição: um leitor menos atento pode enxergar apenas textos fragmentados muitas vezes revelando um surpreendente inacabamento ou indiferença a composições rematadas. É nesse caminho tortuoso e

aparentemente fragmentado que a escritora se infiltra, de modo a preencher lacunas, sugerir mais que concluir, questionar mais que responder, buscar mais que encontrar.

É verdade que muitas questões serão parcial ou totalmente respondidas em obras futuras, sobretudo em *A hora da estrela*. A protagonista Macabéa particulariza o mundo brasileiro – a inacessibilidade dos bens materiais e culturais, a condição de pária social. “Macabéa é um ser inacabado pela impossibilidade de desenvolvimento adequado. Em suma, ela não é um ser humanizado em sentido profundo” (ARÊAS, 2005, p. 81).

Prefiro discordar em parte com Arêas, no que concerne à gênese de Macabéa, uma vez que se olharmos por dentro da estrutura que a própria personagem criou, ela se torna acabada, completa. Apenas diante da teia social, Macabéa é um ser extremamente inacabado, inoperante e alienado.

Clarice preferiu afastá-la de sua condição humana é aproximá-la de uma outra coisa. Um ser híbrido, centrado em questões próprias e que por total falta de consciência de sua existência, acaba por não refletir sua condição e não sofrer as mazelas da sociedade. Dentro do mundo de Macabéa existem tantos fragmentos soltos que acabam por gerar unidade. Só desta forma, é possível a protagonista aproximar-se da morte (desfecho do romance) acreditando na sorte grande que está por vir.

A desordem, como já foi dito, é aparente. Nada se encontra fora do lugar, peças se encaixam num movimento constante, cíclico, por trás do caos há ordenação, coerência e controle.

A angústia que permeia a escritora demonstra a sintonia da mesma com os dilemas da modernidade. Clarice quer contribuir com a criação da figura de um herói, que ocorrerá em algumas de suas obras, embora seja mais evidente em *A hora da estrela*, na figura da nordestina Macabéa.

Quando falamos em herói aqui não se trata da idéia que temos de herói ou anti-herói clássico e mítico, mas, pelo contrário, trata-se de uma personagem fragmentada e, por isso, moderna. Tudo é construído a partir de cacos, fragmentos, não existe integridade ou um todo passível de classificação.

Clarice aspira à fragmentação, à imperfeição dos mundos fechados, circunscritos na heterogeneidade. Ela passeia por pólos antagônicos, como a literatura sublime ao lado do trivial, tece elementos da matéria viva do cotidiano, fluindo com a velocidade do fluxo de consciência.

Diante da leitura de suas obras, cabe-nos a seguinte reflexão: A dificuldade de composição sempre foi um problema admitido pela escritora, bem como encontrar a situação

narrativa adequada. Essa dificuldade é, provavelmente, um dos motivos por onde o fluxo da narrativa desemboca nas famosas iluminações – epifanias, momentos de revelação, êxtase sem culminância.

O termo epifania (*epiphaneia*), segundo o *Dicionário de Termos Literários* (MOISÉS, 1994), deve ser compreendido num sentido literário: significa o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas acaba mostrando toda a força de uma inusitada revelação. Trata-se da percepção dos objetos mais simples, dos gestos mais banais e das situações mais cotidianas que comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes.

A intenção mais nobre da obra de Clarice é estimular o leitor a refletir criticamente sobre as maneiras parciais e particulares pelas quais ela construiu a realidade, desta forma é possível reconhecer tudo aquilo que poderia ter acontecido de uma maneira diferente.

É acostumar o leitor também a ler pelas brechas do texto, aquilo que não é dito no discurso e como não é dito pode ser tão importante quanto o que se diz. O que parece estar ausente, ser marginal em relação à obra, pode constituir uma chave mestra para suas significações.

### 3 A MELANCOLIA EM CLARICE LISPECTOR

Na trajetória da Literatura brasileira, a melancolia tem vasta representação. Amplamente influenciada pelo romantismo europeu, mas se sobrepõe àquela melancolia soturna e seca, e ainda se radicaliza através do movimento antropofágico evidenciado na Literatura no início do século XX.

Sobre isso afirma Scliar (2003, p. 212):

Diferentemente da antiga melancolia, que ressecava o coração (e os olhos), estamos diante de uma tristeza lacrimosa. O choro agora é livre: No século XVIII a leitura provoca doces efusões. Aprecia-se chorar: mulheres na privacidade de seus aposentos elegantes, homens em seus gabinetes de trabalho, mas as lágrimas também são derramadas no momento de leituras feitas em comum.

São muitas as manifestações melancólicas em obras de autores brasileiros, como por exemplo: Casimiro de Abreu, Augusto dos Anjos, Álvares de Azevedo, Olavo Bilac, Lima Barreto, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Machado de Assis, Clarice Lispector, entre outros.

É o que se pode observar em diversos contos de Machado de Assis, sem falar nas obras de sua segunda fase: *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*.

Brás Cubas teve a infortunada idéia de criar um medicamento sublime, um emplastro destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade. Já o major Policarpo Quaresma, de Lima Barreto, evolui através de ciclos de entusiasmo que se contrapõem aos ciclos de tristeza, de desânimo, de depressão – de melancolia. Policarpo idealizou projetos, julgou-se capaz de salvar o país, mas, inútil, sente-se descrente de tudo e não conseguiu levar nenhum projeto até o fim.

Temos a tristeza de Macunaíma: inválido, cansado de sofrer, aborrece-se de tudo e cai fora. Macunaíma está longe do Brasil, é um exilado, um solitário.

Nesta dissertação, a melancolia será abordada e encarada como parte de uma categoria da tristeza ativa, e, sobretudo, resistência diante da crise que o indivíduo se encontra.

Voltando-se a Clarice, surgem ameaças em relação à linguagem (como a escrita extremamente fragmentária de *Água Viva*), ao contato com o outro (em *A aprendizagem ou o Livro dos prazeres*) ou ao próprio eu (em *A paixão segundo G.H.*). O desconforto, sintoma inicial da melancolia é, ao mesmo tempo, a única via de acesso possível para se dramatizar escolhas, rupturas e apontar possíveis caminhos.

As trajetórias narrativas de Clarice, se não são construídas exclusivamente pela dor, pelo menos a comportam como outra face de um paradoxo inevitável que é a melancolia. São narrativas que reúnem paradoxos para deles extrair uma aproximação com a realidade menos alienante a que estamos acostumados, e mais ainda, revelar o inconformismo perante os pressupostos imobilizadores do senso comum.

São grandes e aceleradas as mudanças que transmitem insegurança e acentuam o sentimento de desamparo. Basta lembrarmos que a família de Clarice lança-se no Brasil vindo da Ucrânia, o que pode ter se tornado um trauma inaugural para a menina e depois pensadora e escritora. É provável que tenham vindo de uma forma ilegal como atesta Nádia Gotlib (1995, p. 58): “Se vieram como imigrantes, é possível que tenham vindo sem documentos (...) há vestígios de uma certidão de identidade de Clarice Lispector, tirada na Ucrânia”.

Clarice insere-se na tradição judaico-cristã, esbarra no fantasma do exílio, embora tenha abraçado o Brasil como verdadeira pátria. Desde idades mais tenras são experiências desconcertantes que subsidiam matéria de escritura. Matéria bruta a ser trabalhada, negatividade transformada em impulso, fluxo.

“Na luta para conseguir a sua realização pessoal, o conflito gerado pela própria insuficiência e a culpa pelo não-sucesso se traduzem num discurso de auto-recriminação – ponto nuclear de um estado melancólico-depressivo” (PERES, 2003, p. 24). Então, é necessário aproveitar o que se tem à mão e explorar uma escrita que reflete paradoxos de nossa existência.

Quando se fala em paradoxos é porque o melancólico é um ser contraditório por excelência: uma experiência negativa supõe algo que é negado; supõe, portanto, uma afirmação primeira, sem a qual a negatividade perde a sua raiz e, por outro lado, refere-se a algo que transcende a experiência negativa: “Ouve, por eu ter mergulhado no abismo é que estou começando a amar o abismo de que sou feita” (LISPECTOR, 1998, p. 93).

Aparência e realidade, verdade e falsidade, dor e alegria, busca e espera, estes são alguns elementos que se fundem e impedem a atribuição de valores concretos às personagens claricianas. Tais valores, antagônicos num primeiro plano, têm a mesma origem uma vez que não existe o ideal de uma “verdadeira” veracidade, oposta a outra que seria mera aparência.

Se não existe mais diferença de natureza entre esses valores, então, o que permanece é apenas a diferença de graus e a imagem de uma personagem acabada, lapidada não se perpetua. Observa-se a existência de um fluxo oscilante que pende do seu aspecto mais positivo para o negativo e vice-versa.

Em PCS, observam-se imagens que extrapolam aspectos sensoriais desembocando no leitor aleatoriamente: “A cama esbranquiçada nadando na escuridão (...) o grito mudo” (PCS, p. 24), personagem (Joana) e leitor são deslocados de um eixo imóvel e obrigados a compartilharem visões e sensações de deslumbre.

A consciência não dá descanso, trabalha de modo incessante e a possibilidade de êxito se esconde por trás de buscas dolorosas: “(Joana) Não podia enganar-se porque sabia que também estava vivendo e que aqueles momentos eram o auge de alguma coisa difícil, de uma experiência dolorosa que ela deveria agradecer” (PCS, p. 33).

O estranhamento das descobertas confunde as muitas sensações que atravessam Joana. O leitor é obrigado a se questionar se aquilo ali também é ele, se lhe serve como composição. “Estou cada vez mais viva, soube vagamente. Começou a correr. Estava subitamente mais livre, com mais raiva de tudo, sentiu triunfante. No entanto não era raiva, mas amor. Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio” (PCS, p. 61).

E a confusão consiste na tentativa de compreender e vivenciar sentimentos tão antagônicos e dispor-se a classificá-los: “(...) agora ela (Joana) era tristemente uma mulher feliz” (PCS, p. 112). Todo o percurso em PCS consiste em aproximar-se da suprema felicidade, aproximar-se com o núcleo selvagem da vida, mas que, como veremos mais adiante, essa aproximação caminha lado a lado com a solidão e com o abandono que são condições paradoxais dessa mesma felicidade: “Seus olhos resplandeciam, mas não se poderia saber se de dor ou de misteriosa alegria” (PCS, p. 161).

Voltando para *A Hora da estrela*, o próprio narrador se explicava ao leitor a respeito da condição humana de Macabéa. Personagem estigmatizada que não conseguia nem ser triste ou simplesmente sofrer, extremamente vazia, uma alienação generalizada: corpo e alma: “Tristeza era coisa de rico, era para quem podia, para quem não tinha o que fazer, tristeza era luxo” (SCLIAR, 2003, p. 241).

Macabéa vive num limbo, sem alcançar o pior nem o melhor: “Ela somente vive, inspirando e expirando, inspirando e expirando (...) O seu viver é ralo” (LISPECTOR, p. 23, 1998). Na verdade, esta personagem nada mais é do que resultado das relações sociais vigentes, excludentes, embora por Macabéa ser tão alienada de sua condição humana, não se sente deserdada, nem reflete dentro de si sobre suas perdas e infortúnios.

Por outro lado, a melancolia apóia-se numa intolerância ou reação à perda do objeto absoluto e na falência da linguagem em amplo sentido. Esse objeto absoluto é a *Coisa (das Ding)* de que Lacan nos fala no Seminário 7 (1988) e à qual Freud faz referência no *Projeto de Psicologia* de 1895.

A *Coisa* nos falta não no sentido de uma carência momentânea e acidental, mas no sentido de que nunca existiu, nunca foi possível possuir. Não se trata da busca por um tempo passado, já vivido, porém perdido. Não se trata da busca da *Coisa* um dia possuída e depois perdida. *Das Ding* não é o objeto do desejo, mas o bem supremo em relação ao qual os objetos se constituem e se oferecem, como pretendentes legítimos.

*Das Ding* é o objeto perdido, embora nunca o tenhamos tido e que deve ser reencontrado. *Das Ding* designa a coisa de modo diverso, como que habitando um outro lugar, para além do universo da linguagem e a busca pela *Coisa* é sempre governada pelo princípio do prazer. Segundo Garcia-Roza (1990, p. 69):

A inexistência de um objeto absoluto faz com que uma distância seja permanentemente marcada entre o objeto faltoso e o objeto para o qual a falta se dirige (...) não podemos nos satisfazer senão parcialmente, já que nenhum objeto lhe é plenamente adequado, permanece sempre aí uma insatisfação.

Um questionamento pertinente é o seguinte: o que acontece durante a procura da *Coisa*? E mais uma vez Garcia-Roza pontua de forma clara e precisa (1990, p. 105):

Essa procura tem um duplo efeito: 1. O objeto encontrado (ou reencontrado); 2. O objeto faltoso. Este, por mais que o procuremos, não o encontramos. Na verdade o objeto procurado não é aquele que encontramos. O que encontramos é um efeito ilusório de nossa procura. A função do objeto encontrado é preencher o vazio do objeto procurado, sem jamais consegui-lo. Enquanto presença ilusória, ele não possibilita a satisfação plena. Esse é o objeto de desejo. *Das Ding* é o objeto da pulsão.

Muitas vezes, o melancólico é um místico que tentará restituir a linguagem através da meditação com um Deus. É o caso da protagonista de *A paixão segundo G.H.* e da própria Joana de PCS. Em determinado momento, tentam ultrapassar o silêncio em que se encontram

através da busca de um Deus. A narrativa transforma-se numa narrativa metafísica, carregada de misticismo e que extrapola a esfera religiosa. Não é raro tal processo melancólico acontecer com muita leveza, afeto e doçura na linguagem.

(...) viver é pouco e o que me resta para viver no entanto continuará intocável 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 (...) das profundezas chamo por vós e nada responde e meu desespero é seco como as areias do deserto (...) *das profundezas chamo por vós, das profundezas chamo por vós das profundezas chamo por vós das profundezas chamo por vós* (PCS, p. 199).

De modo semelhante ao *El Desdichado* (1853) de Gérard de Nerval (1808-1855), onde o eu-lírico se sente deserdado: “Sou o tenebroso, o viúvo, o inconsolado / O príncipe na torre abolida de Aquitânia; / Morta minha única estrela, meu alaúde constelado / Porta o sol negro da melancolia”.

Não se trata da privação de um bem ou de um objeto que possa ser transmissível, mas sim, um território não-nomeável. “Essa ‘qualquer coisa’ seria anterior ao ‘objeto’ discernível: horizonte secreto e intocável de nossos amores e de nossos desejos, para o imaginário ela toma a consistência de uma mãe arcaica que, entretanto, nenhuma imagem precisa consegue englobar” (KRISTEVA, 1989, p. 136).

A solução está na linguagem que só se concretiza retratando esse sentimento melancólico ambíguo, como em *Água Viva*: o silêncio inicial leva o sujeito ao desespero, o desespero leva à procura de Deus, e Deus remete novamente ao mais puro silêncio. O resultado de todas essas ações pode ser denominado *melancolia ativa*. “A melancolia ativa se contrapõe ao imobilismo da melancolia alegórica do contemplador de ruínas e assinala, ao mesmo tempo, o começo e o fim da tristeza”. (BENJAMIN, 1984, p. 45-46). Uma distinção importante entre a melancolia dita vulgar e a melancolia sublime, é que aquela leva à loucura, e esta, é força espiritual. Para Benjamin, o olhar do melancólico não é fronteira que aqui separa dois opostos, mas uma zona de passagem, uma abertura para o surgimento da melancolia ativa.

Clarice prefere destroços ao inteiro, fragmentos ao todo, a melancolia se transforma em força regeneradora capaz de propiciar vidência e a iluminação. Tais atributos são



responsáveis pela passagem da angústia passiva em algo que é aproveitado e interfere em atitudes a serem tomadas – esta é a melancolia *ativa*.

Eis que o fim pretendido é a revelação que se dá após o estupor melancólico. *De profundis*. É o caso da desconcertante experiência vivida por Joana, em sua busca incessante por alguma coisa que se perdeu. No momento em que, sem saber onde se agarrar, implora a presença de Deus.

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 palavras são mentirosas e eu continuo a sofrer (...) e deus por que não existes dentro de mim? Por que me fizeste separada de ti? (PCS, p. 198).

São muitos os elementos textuais e extra-textuais que evidenciam os conceitos explicitados: a ambigüidade, a criação que atinge ou perpassa o melancólico, as cenas-enigma, as iluminações profanas, a desestabilidade da continuidade temporal e geográfica (o tempo e espaço são desfigurados, ultrapassando o psicológico), as viagens e a clarividência das personagens.

Dentro de PCS, existe um “corpo melancólico” que se dispersa e se desdobra junto com a narrativa, subserviente às vontades de Joana. Esta tem sensação de que tudo aquilo ao seu redor era muito menos do que realmente havia ali, então é possível captar mais coisas, assimilar mais elementos que estão ao redor e ter sedes estranhas: “Como se viesse alguém beber água e descobrisse que tinha sede, sede profunda e velha. Talvez fosse apenas falta de vida: estava vivendo menos do que podia e imaginava que sua sede pedisse inundações”. (PCS, p. 19-20).

E de sua posição superior nada lhe escapava à percepção. Joana é consciente da ambigüidade de seus sentimentos e das coisas. Essa é a condição do melancólico: o mundo lhe pesa severamente sobre sua cabeça proporcionando-lhe maior apreensão e percepção das coisas ao redor.

Joana sorria, mas não podia evitar que o sofrimento começasse a lhe palpitar em todo o corpo, como uma sede amarga. Mais que sofrimento, um desejo de amor crescendo e dominando-a. Dentro de um vago e leve turbilhão, como uma rápida vertigem, veio-lhe a consciência do mundo, de sua própria vida, do

passado aquém de seu nascimento, do futuro além de seu corpo. Sim, perdida como um ponto, um ponto sem dimensões, uma vez, um pensamento. Ela nascera, ela morreria. (PCS, p. 136-137)

...atravesso campos de terra, do mundo, do tempo, de Deus. Mergulho e depois emerjo, como de nuvens, das terras ainda não possíveis, ah ainda não possíveis. daquelas que eu ainda não soube imaginar. Mas que brotarão. Ando, deslizo, continuo, continuo... Sempre, sem parar, distraíndo minha sede cansada de pousar num fim. (PCS, p. 68)

Em relação às viagens, é necessário dizer que são muito mais viagens interiores do que exteriores. É o que acontece com Joana, cuja melancolia antecede a viagem final após perder o amante, deixar o marido e abandonar a idéia de ficar grávida (idéia esta que causa assombro à amante grávida de seu marido, Lídia). O mesmo se confirma em *A paixão segundo G.H.*, onde a protagonista realiza de dentro do próprio apartamento, ou mais precisamente, dentro do quarto da criada, uma aventura bizarra e desconcertante. Esta é a melhor possibilidade que dispõe de realização; através do meio termo, da experimentação e, é claro, através da dor.

Da porta eu via agora um quarto que tinha uma ordem calma e vazia. (...) a criada sem me avisar abrira um vazio seco. Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante (...) Ali, pelo oco criado, concentrava-se agora a reverberação das telhas (...) O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento. (LISPECTOR, *A paixão segundo G.H.*, 1998, p. 38)

Na maioria das vezes, essa dor é tão intensa que não pode ser dita, mas é extrapolada através da linguagem, assim mesmo, voltamos ao ponto de partida: a linguagem é fragmentada, por trás do que se diz sempre há um dizer que escapa. Uma escrita que habita ou se vale, essencialmente, da *melancolia ativa* para fazer operar os diversos processos de transformação (epifanias, metamorfoses, *insights*...) das personagens.

Até que uma frase, um olhar – como o espelho – relembram-me surpresa outros segredos, os que me tornam ilimitada. Fascinada mergulho o corpo no

fundo do poço, calo todas as suas fontes e sonâmbula sigo por outro caminho.  
(PCS, p. 69)

Em PCS, os últimos capítulos se misturam e a própria viagem que acontece no último capítulo não se distingue de uma viagem no tempo e espaço, ou através do devaneio, do sonho. Não se pode afirmar com certeza, momentos antes da viagem, se Joana já se encontra em seu quarto ou no quarto do amante – amante que realmente existiu? É como se ela iniciasse uma viagem ao redor do próprio quarto, artifício que Clarice usará anos mais tarde em *A paixão segundo G.H.*

Joana conta histórias ao possível amante, à tia e ao pai ausente. São histórias dela mesma e que não sabe como terminá-las. Dentro de seu quarto, observando um quadro na parede, ela vê o navio mover-se e sente a profundidade do mar. Ela volta à infância, volta à primeira cena do livro, percebendo que seus materiais de criação estão nesse quadro. Morte e infância estão unidas, e a arte é a transfiguração da morte. Frases sem sentido à espera da inspiração. Compromete-se com o futuro e percebe que ainda não adormeceu. O resultado dessa construção nublada, que adiante será explicada, é a confusão por não sabermos se ela viaja, se está desperta ou se sonha.

“Usar o dinheiro intocado do pai (...) e andar, andar, ser humilde, sofrer, abalar-se na base, sem esperanças (...) Humilhar-se afinal. Como pisar-me bastante, como abrir-me para o mundo e para a morte?” (PCS, 196).

“Mas das profundezas como resposta, sim como resposta, avivada pelo ar que ainda penetrava no seu corpo, ergueu-se a chama queimando lúcida e pura (...) a vida de novo se levantando informe, audaz, miserável” (PCS, 199).

Não há como o melancólico se enganar na frágil esperança de êxito, pelo menos êxito no sentido de resultado positivo e confortante. Quando ele se propõe a se levantar e iniciar sua jornada, sabe, de antemão, que há muito fora derrotado.

Então cabe aqui a seguinte pergunta: Por que prosseguir? Porque é o único modo de experimentar e crescer de verdade, é a incidência da luz melancólica, quanto mais fundo se chega, mais fácil será perceber e deslumbrar-se com o primeiro raio de sol do dia. O momento mais escuro da noite é justamente segundos antes do sol nascer.

Não há aprendizagem sem dor, são as dificuldades que apontam o caminho, é a dor que cicatriza dúvidas e é assim que o melancólico aproxima-se do coração selvagem, núcleo

selvagem da vida, onde todo seu ser vibra e se remonta sobre escombros em nova perspectiva, abandonando velhos requisitos, rompendo tabus e conceitos, adotando nova postura e consciência.

E um novo caminho já está à espreita, novo andar, nova “aventura”.

## 4 VÁRIAS JOANAS EM UMA SÓ

### 4.1 Perdas

Uma das perdas fundamentais é a perda do paraíso que na tradição judaico-cristã fechou suas portas para o homem definitivamente, encerrando na problematização homem-morte. Este foi o abalo inicial, a sensação constante de sermos deserdados de um bem maior. Depois disso, todos os mecanismos que corroboram para restabelecer equilíbrio, suprir esta perda, são insuficientes, substitutivos e artificiais.

Uma das características que distingue os seres humanos dos outros animais é que, por motivos evolucionários, nascemos quase que totalmente indefesos e totalmente dependentes para nossa sobrevivência, do cuidado dos membros mais velhos da nossa espécie, em geral de nossos pais. Nascemos prematuramente. (EAGLETON, 1996, p. 211)

Nossos pais serão os responsáveis pela satisfação dos nossos “instintos”. Num processo de perda, pode haver, às vezes, uma substituição ou paliativo que restaure a tranquilidade e equilíbrio ao ego. Como, por exemplo, o mar que conforta e consolida a dolorosa perda do pai de Joana.

Joana realiza o luto pela morte do pai. Sabe o que perdeu e irá se deparar com elementos que em conjunto irão colaborar com a dissolução do luto. Mais tarde, o processo de perda atinge o status de melancolia, justamente por causa de outras perdas que atingem Joana e pela não consciência do que realmente se perdeu. A consciência da perda não será possível.

Ainda nas idades mais tenras, muitos desejos proibidos de Joana são empurrados para a ilegalidade, ela os reprime no inconsciente, dando-lhes vazão em outras situações.

Um episódio de destaque diz respeito ao bolo que Joana come em seu primeiro dia na casa dos tios, que a adotaram após a morte do pai. Só após o trabalho de luto com a morte do pai, Joana descobre-se como outra e passa a ingressar de vez no mundo das pessoas.

Tomara o café com um bolo esquisito, escuro – gosto de vinho e de barata – que lhe tinham feito comer com tanta ternura e piedade que ela se envergonhava de recusar. Agora pesava-lhe no estômago e dava-lhe uma tristeza de corpo que se juntava àquela outra tristeza – uma coisa imóvel atrás da cortina – com que dormira e acordara. (PCS, p. 35)

O bolo é um corpo estranho que lhe pesa e que depois será expelido. Ele representa o processo psíquico que precisa ser “ingerido” pela menina. Joana tinha a morte de seu pai ao lado de si, à espreita, “uma coisa imóvel atrás da cortina”, esperando o melhor momento para se atirar em cima de tudo, em cima dela, “mas não podia evitar que o sofrimento começasse a lhe palpitar em todo o corpo, como uma sede amarga” (PCS, p. 136).

E de momento para outro, veio-lhe à tona a consciência do mundo, de sua própria vida, de seu passado até exatamente aquele ponto e daquele ponto em direção ao futuro. Compreendeu que um dia havia nascido e iria morrer, assim como seu pai.

Tristeza e melancolia expressam uma abstração: a morte do pai. A vinculação da tristeza com “uma coisa imóvel atrás da cortina” ou com o bolo ingerido se dá através da vivência corporal que torna possível a construção do conceito. O abstrato se encarna pela descrição do processo de constituição simbólica da morte, através da experiência do corpo.

Sem se conter mais, a cólera e a repugnância subiram-lhe em vagas violentas e inclinada para a cavidade entre as rochas vomitou, os olhos fechados, o corpo doloroso e vingativo (...) Cada vez que reparava no mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento do corpo, na cintura, no peito. Não sabia se havia de rir porque nada era propriamente engraçado. Pelo contrário, oh pelo contrário, atrás daquilo estava o que acontecera ontem (...) A água corria pelos seus pés agora descalços, rosnando entre seus dedos, escapulindo clarinha clarinha como um bichinho transparente (...) Era uma alegria quase de chorar, meu Deus (...) Devagar veio vindo o pensamento. Papai morreu. Papai morreu. Respirou vagarosamente. Papai morreu (...) Compreendia que o pai acabara. Só isso (PCS, p. 38-39).

Foi na praia que Joana começou novamente a sentir-se livre, diante de um corpo imenso que se estendia sobre a areia silenciosa. Estando de cócoras, bebeu um pouco do mar, a água salgada fez surgir em Joana algo muito forte, algo grande que vinha dela própria e do

mar. Esta foi uma experiência relacionada ao luto. Joana descobre-se uma pessoa e sente medo do porvir.

O mar é um elemento fundamental em toda a narrativa, que encerra em si a alegoria desta dialética saturnina, que comporta tanto o abismo como o êxtase. “Cada vez que reparava no mar e no brilho quieto do mar, sentia aquele aperto e depois afrouxamento do corpo, na cintura, no peito” (PCS, p. 38).

O mar é um corpo vivo, porém assexuado. Por isso não é ameaçador, não fala, não tem sentimentos nem corpo humano, ele encerra realidades liquefeitas. O mesmo não acontecerá com o corpo da tia como veremos mais adiante.

Uma vez assexuado, o mar também aparece como símbolo da androginia, fusão entre pai e mãe. A androginia como tentativa de ultrapassar a divisão sexual se manifesta ainda na concepção de Clarice da natureza do artista. Para ela, “escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro” (LISPECTOR, A Descoberta do mundo, 1984, p. 69).

Joana permaneceu de olhos fechados, atitude que demonstra o desejo de evitar o descortínio que a grandiosidade do momento e do mar insiste em lhe estampar. Após a interiorização da perda do pai e o quedar-se no luto (metaforizado pela sucção das ondas do mar) surge o relaxamento e o delírio solto de quem conseguiu se descobrir uma pessoa.

O mar é elemento transformador e a presença da água terá lugar em outros momentos da vida de Joana, como é possível observar mais à frente no quarto de banho do internato onde Joana emerge da banheira numa espécie de redescoberta e estranhamento do próprio corpo: “– Quando 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” (PCS, p. 66).

No ato da descoberta há uma grande perda, destruição do aparato psíquico, desfacelamento do ego. Nesse momento, Joana é melancólica. Não há possibilidade de trazer à consciência como esta perda atua em Joana, a não consciência do que se perdeu nesse alguém.

Outro momento que traz o mar (a água) como experiência de iluminação é a viagem de navio ao final do livro. Viagem que levará a personagem a sepultar o passado para dar espaço ao futuro que, como uma onda, emerge diante de seus olhos. Só após ter passado pela extrema negatividade do abandono e da morte é que Joana converte seu mutismo em potencialidade criadora.

Mais um instante e ela precisará ser mais do que uma inspiração. E em vez dessa felicidade asfixiante, como um excesso de ar, sentirei nítida a impotência de ter mais do que uma inspiração, de ultrapassá-la, de possuir a própria coisa – e ser realmente uma estrela. Aonde leva a loucura, a loucura. No entanto é a verdade. (PCS, p. 67)

A morte é renovadora e é potência criadora, uma vez que tem como alvo a destruição da natureza e da cultura, mas no sentido de questionar tanto uma como a outra, de recusar a permanência das coisas, a mesmice, de provocar na natureza e na cultura a emergência de novas formas. Joana, em suas diversas inquietações, afirma: “só a morte como um fim me daria o auge sem a queda” (PCS, p. 72), ou ainda, a exaltação do desejo de morte como ponto de mutação das coisas, “O casarão orgulhoso e doce em seus escombros. Morrer ali. Àquela casa só se podia chegar quando viesse o fim. Morrer naquela terra úmida tão boa para receber um corpo morto. Mas não era morte o que ela queria, tinha medo também” (PCS, p. 158), e, finalmente, “A morte a ligaria à infância” (PCS, p. 190).

Em oposição ao mar, temos o ambiente melancólico da casa da tia. Um lugar de clausura, onde o vento e a luz não entravam que remete ao significado de morte freqüente neste capítulo de PCS, intitulado ...A TIA... A mulher pesada se sentava com um suspiro na sombria sala de espera, os móveis eram escuros, a atmosfera sufocante. Ausência de luz e ar, peso e prisão: imagens correlatas à morte, pela experiência de sepultamento. A casa-túmulo manifesta seu parentesco metafórico com o corpo da tia: “os seios da tia podiam sepultar uma pessoa” (PCS, p. 37).

Esse corpo a corpo de Joana com a casa e com a tia produz percepções e sensações precisas. Segundo Regina Pontieri (2001, p. 94):

À escuridão e abafamento da sala se acrescenta a viscosidade do corpo da mulher, cujas mãos eram gordas, cujos seios podiam derramar-se sobre ela, em gordura dissolvida, viscosidade que impregna também a casa onde em alguma parte, certamente, alguém beberia grandes goles de azeite.

Os movimentos de fuga de Joana interrompem bruscamente uma experiência interior acumulando-se até o nível de intolerável. É o que ocorrera no abandono da casa do pai e o que



ocorrera depois do contato carnal estreito do corpo da Joana menina com o da tia, substituta da mãe ausente, cuja materialidade sexuada lhe é repugnante.

O bolo comido e depois vomitado, no mesmo momento em que Joana se vê livre da tia, metaforiza o corpo morto que Joana recusa. O contato do corpo maternal aguça nela sentido da oralidade primitiva: os seios e beijos mornos e molhados da tia. Joana foge da experiência da morte do pai, entretanto, sobretudo daquela outra, a da morte da mãe.

Esse afastamento da morte materna e paterna é um movimento de mão dupla, do qual Joana se reaproxima, ao final do romance, de sua própria morte. O resultado será o escape pela reintegração numa totalidade utópica que tem como reforço simbólico a imagem do cavalo, imagem revolucionária do livro. Este tema será melhor explorado mais adiante em 4.3.

Findos os vários movimentos de fluxo e refluxo, expulsos os corpos indigestos – o bolo e a tia –, a total comunhão material com o mar, possibilita agora a Joana concatenar em linguagem o impensado vivido. Ela dá corpo verbal ao que antes não estava nomeado através da experiência do corpo enquanto realidade fisiológica. A “coisa” que estava atrás da cortina se revela aos poucos através de determinações concretas.

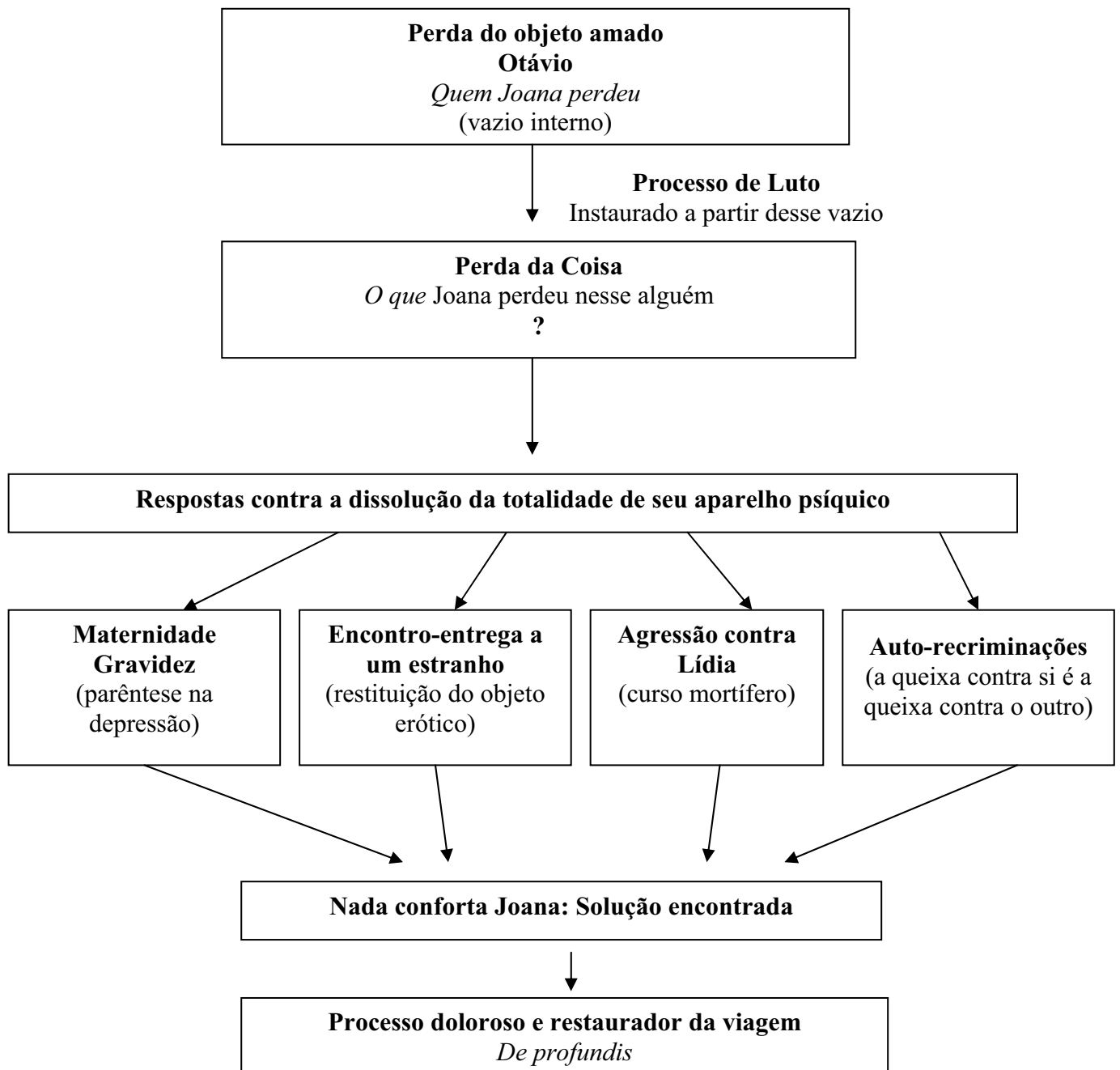
Joana interioriza dentro de si algo grande que vinha do mar, que vinha do gosto de sal na boca e vinha dela própria. Até o momento de se configurar claramente como o último corpo a ser vomitado: “Papai morreu. Papai morreu, Respirou vagorosamente. Papai morreu. (...) Compreendia que o pai se acabara. Só isso. E a sua tristeza era um cansaço grande, pesado, sem raiva (...) Andou e andou e não havia o que fazer: o pai morrera” (PCS, p. 39).

A verdade é que os sentimentos vividos há poucos instantes por Joana, já se transformaram em outra coisa. Se num primeiro momento, a tristeza lhe invadia, agora, sem saber exatamente por que, sentia uma súbita felicidade, quase dolorosa, uma espécie de quebranto no coração.

A experiência determinante da morte do pai permitiu que ela mergulhasse “literalmente” num mar de adversidades, um mergulho no mistério das coisas que lhe permitiu um deslumbre de vida, apesar da morte sempre ao lado, é como se neste momento seu coração “fosse de massa mole e alguém mergulhasse os dedos nele, revolvendo-o maciamente” (PCS, p. 106).

## 4.2 Joana e os outros

### Quadro simplificado do processo de perda de Joana



O quadro acima demonstra o processo de perda de Joana, através de situações que são responsáveis pela dissolução de sua totalidade psíquica.

O vazio interno se instaura em Joana a partir da perda de Otávio. A situação se agiganta quando a melancolia prevalece interrompendo e impossibilitando o luto. A perda não é exteriorizada, não é trazida à consciência.

Joana busca respostas contra a fragmentação de seu ser, porém nada pode ser feito no sentido de evitar o desmonte que se opera. Ela tenta abrir um parêntese em sua depressão através da possibilidade de gravidez, da entrega amorosa como restauração do prazer (objeto erótico), das agressões contra a amante do marido e das auto-recriminações que, na verdade, somente refletem a queixa contra o outro.

O conforto e a integração não são possíveis, afinal Joana move-se por escombros, pedaços e, como último recurso, lança-se na empreitada de uma jornada. O *De profundis* (explorado amplamente mais à frente), culminando no processo doloroso da viagem. Somente assim, é possível uma maior abertura interior rumo à compreensão e ao enfrentamento.

Em seus questionamentos, Joana tenta compreender para que serve exatamente o casamento, ou melhor, sua relação com Otávio. Ela conclui que se trata de uma dominação consciente. “...como ligar-se a um homem senão permitindo que ele a aprisione? como impedir que ele desenvolva sobre seu corpo e sua alma suas quatro paredes? E havia um meio de ter as coisas sem que as coisas a possuíssem?” (PCS, p. 31).

Para Joana o casamento é uma prisão, uma anulação consciente em prol do parceiro.

Otávio transformava-a em alguma coisa que não era ela mas ele mesmo e que Joana recebia por piedade de ambos, porque os dois eram incapazes de se libertar pelo amor, porque aceitava sucumbida o próprio medo de sofrer, sua incapacidade de conduzir-se além da fronteira da revolta. (PCS, p. 31)

A perda do objeto erótico (infidelidade ou abandono por parte do marido, divórcio) é sentida por Joana como um ataque contra a sua genitalidade e, deste ponto de vista, equivale a uma castração. Imediatamente, tal castração entra em ressonância com a ameaça de destruição da integridade do corpo e da imagem, assim como da totalidade do aparelho psíquico. A perda externa é imediata e depressivamente vivida como um vazio por dentro.

A resposta de Joana poderia tomar um curso mortífero (matar a rival que extasia o marido) ou um curso anódino (esgotar-se em cuidar de casa e das crianças, quando estas existem). Porém, a solução é a partida numa viagem interior que mais tarde se dará por

completo através de uma viagem exterior que lhe proporcionará um encontro mais profundo e caótico com o seu verdadeiro eu. A busca de si mesma.

Não fugir, mas ir. Usar o dinheiro intocado do pai, a herança até agora abandonada, e andar, andar, ser humilde, sofrer, abalar-se na base, sem esperanças. Sobretudo sem esperanças (...) Assim antes da morte ligar-se-ia à infância, pela nudez (PCS, p. 196).

Não tendo filhos, um possível contra-depressor à dor recém descoberta, Joana concentra-se no inusitado encontro-entrega a um estranho. Sem maiores expectativas de recuperação ou gozo. “Levantou os olhos e viu-o. Aquele mesmo homem que a seguia freqüentemente, sem jamais se aproximar. Já o vira muitas vezes naquelas mesmas ruas, no passeio da tarde” (PCS, p. 159). Esse mesmo estranho irá deixá-la mais tarde.

E a partida do amante através de um simples recado: “ ‘Tive que ir embora por um tempo, tive que ir, vieram me buscar Joana. Eu volto, eu volto, espere por mim (...) eu não estou quebrando a promessa, estou? (...)’ ” (PCS, p. 186).

Depois da partida, mesmo que ele voltasse (embora não volte) não se pode esquecer o fato de que ele sempre pode desaparecer. É impossível contemplar ou possuir um objeto sem vê-lo inconscientemente à luz de sua possível ausência, sua presença é arbitrária e provisória.

Voltando a Otávio, em pouco tempo a separação é vista com normalidade insensível e imparcial e a ameaça de desintegração ameniza-se. Abre-se um viés por onde a vida de Joana é suscetível de ter e não ter sentido, como se sempre soubesse que seu destino falho se encerra na perda de seus amores. A dor se perpetua ao perceber no marido a sombra de um objeto amado, outrora perdido.

Quando sabe da gravidez da amante de seu marido, Joana não descarta a idéia de ter um filho, ter um filho para si mesma, pouco importando quem seria o pai. A criança seria um antídoto, por vezes eficaz, contra a melancolia, embora estivesse destinada, em última análise, a carregar um pesado fardo quando concebida.

Se dissesse: estou no terceiro mês de gravidez, pronto! Entre ambos viveria alguma coisa. Se bem que Otávio não fosse particularmente interessante. Com ele a possibilidade mais remota era a de ligar-se ao que já acontecera.

(...)

... nenhuma ponte se criava entre eles e, pelo contrário, nascia um intervalo. (PCS, p. 33)

Trata-se da típica atitude ideológica em que a mulher procura através de um filho dar algo a mais para seu marido, algo que realmente pertença a ambos, “entre ambos viveria alguma coisa”, e assim, os laços matrimoniais estariam estreitados e a convivência tornar-se-ia menos insuportável. E Joana ainda completa:

- Isso vem contra mim. Pois eu não pensava em me casar. O mais engraçado é que ainda tenho a certeza de que não me casei... Julgava mais ou menos isso: o casamento é o fim, depois de me casar nada mais pode me acontecer. Imagine: ter sempre uma pessoa ao meu lado, não conhecer a solidão... Daí em diante é só esperar pela morte. (PCS, p. 149)

A gravidez e a maternidade, segundo Kristeva (1989, p. 89), “terão sido um parêntese na depressão, uma nova denegação dessa perda impossível”. Se a rival Lídia, grávida, podia e pretendia ainda ter mais filhos, Joana, uma vez ameaçada, sentia-se “mais fértil do que nunca”, disponível à maternidade.

Sobre a personagem Lídia, afirma Regina Pontieri (2001, p.27):

A *impessoa* de Lídia, uma espécie de Joana pelo avesso: sem inteligência, sem voz, representante do feminino adaptado ao destino biológico corporal de reprodutora da espécie (...) uma dependência constante do homem, irmão ou amante.

Na outra ponta da análise das personagens femininas, temos Lídia, que se encontra atrelada à ideologia de constituição de uma família, defendendo seus próprios interesses, ela

pretende usar sua gravidez como forma de exigir seus direitos legais e morais quanto à paternidade de Otávio. “Um filho nasceria. Sim, mas antes que nascesse ela reclamaria seus direitos. ‘Reclamaria seus direitos’ parecia-lhe uma frase que dormia desde sempre dentro dela, à espera”. (PCS, p. 145-146)

Joana percebe que uma gravidez àquela altura dos acontecimentos, não traria nenhum benefício ou felicidade instantânea, muito pelo contrário, não passaria de uma reação adjacente ao ódio ou desejo que nutre por aqueles que a traíram e que, conseqüentemente, abandonaram-na. Coloca em segundo plano seu ciúme e sua dor e passa a sentir, simultaneamente, vergonha e satisfação pelos seus atos.

– Só terminará quando eu tiver um filho, repetiu ela vaga, obstinada.

(...)

– O que houve entre nós (Joana e Otávio) por si só não basta. Se eu ainda não lhe dei tudo, talvez me procure um dia ou eu sinta sua falta. Enquanto que depois de um filho nada nos restará senão a separação (PCS, p. 177).

Joana procura uma série de maquinações infantis ou diabólicas (que não ultrapassam a esfera do desejo ou vontade à prática) para simplesmente eliminar a inoportuna Lídia. Por outro lado, quando Joana elucida o erro cometido por sua rival Lídia, acaba por fazê-la sofrer. Cometer um erro a faz sofrer, porque cometer um erro a faz gozar, e vice-versa.

A imagem de Joana se agiganta, fica a impressão de ser mais poderosa do que seu marido Otávio no que diz respeito à amante: mais decisiva até sobre o corpo grávido de Lídia. Daí em diante, Joana passa por um processo típico melancólico: a auto-recriminação. “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” (PCS, 198), “sou impotente e medrosa em dar o pequeno golpe que transformará todo o meu corpo nesse centro que deseja respirar e que se ergue” (PCS, 200).

Essas são atitudes exageradas e violentas de auto-recriminação do melancólico contra si mesmo, conforme afirma Freud (1980, p. 280).

Se se ouvir pacientemente as muitas e variadas auto-acusações de um melancólico, não se poderá evitar, no fim, a impressão de que frequentemente as mais violentas delas dificilmente se aplicam ao próprio paciente, mas que,

com ligeiras modificações, se ajustam realmente a outrem, a alguém que o melancólico ama, amou ou deveria amar (..) as auto-recriminações são recriminações feitas a um objeto amado, que foram deslocadas desse objeto para o ego do próprio melancólico.

Joana pensa na idéia de ter um filho.

O filho é morno e eu estou triste. Mas a tristeza é felicidade (...) E quando meu filho me toca não me rouba pensamento como os outros. Mas depois, quando eu lhe der leite com estes seios frágeis e bonitos, meu filho crescerá e me esmagará com sua vida. Ele se distanciara de mim e eu serei a velha mãe inútil. Não me sentirei burlada. Mas vencida apenas direi: eu nada sei, posso parir um filho e nada sei. (PCS, p. 156)

Joana sentia dentro de si que é era a hora de calar e tentar restituir a paz a si mesma e àqueles que a cercam, desta forma, não renova seus ataques contra Lídia, deixa para a posteridade a idéia de ser mãe e, sem pensar duas vezes, repele Otávio.

### 4.3 Viagens

Não fugir, mas ir. (PCS, p. 196)

O que é uma viagem? É a necessidade de perder seu ponto fixo, andar, deslizar, vaguear por essas e outras bandas. Irritar-se com a imobilidade ou lentidão das coisas e pensamentos, tornar-se fluido. Extrair de cada coisa uma interpretação análoga e com isso ser solto, errando por terra, deixando de lado tempo e espaço.

A viagem vista como um rito de passagem não apenas entre duas etapas da vida, mas também, entre morte e vida. É a necessidade que Joana demonstra em tornar-se fluida, diluir-se no elemento líquido cósmico.

É preciso ver com outros olhos – olhar de poeta – aquilo que se repete tanto, retirar o objeto de seu contexto tão desgastado para poder captá-lo, obrigando-o a significar através da negação, do esvaziamento de qualquer sentido – trabalho de um verdadeiro alegorista. Segundo Joselita Lino (2004, p. 49-50):

O alegorista arranca o objeto de seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar, esvaziado de todo o sentido próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto a funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, a coisa se converte em algo diferente, transformando-se em chave para um saber oculto que lhe atribui o alegórico (...)

Walter Benjamin diz que é por amor que o alegorista humilha as coisas, obrigando-as a significar (...). É por amor que ele (o alegorista) opõe a linguagem escritural das significações, imutável, à linguagem oral dos meros sons, esfera da liberdade.

Vejo um sonho que tive: palco escuro abandonado, atrás da escada. Mas no momento em que penso “palco escuro” em palavras, o sonho se esgota e fica o casulo do vazio. A sensação murcha e é apenas mental. Até que as palavras “palco escuro” vivam bastante dentro de mim, na minha escuridão, no meu perfume, a ponto de se tornarem uma visão penumbrosa, esgarçada e impalpável, mas atrás da escada. Então terei de novo uma verdade, o meu sonho. (PCS, 197-198)



Próximo ao desfecho, Joana se imagina no cais à espera do navio que a levará ao desconhecido. Esse imenso cais representa sua vida de outrora, um mundo de formas fixas, sólido que cede lugar ao mar junto com toda sua imensidão.

O mar é o fértil porvir, líquido, fluido e contínuo. É ele que possibilita grandes deslocamentos e amplitude. O cais e o mar metaforizam os conflitos internos da protagonista.

A viagem propriamente dita é a válvula de escape, embora existam outros fatores que colaboram com as diferentes percepções de Joana em relação ao mundo das coisas e a busca por algo.

Joana projeta verdadeiros quadros-mentais na tentativa de captar o instante-já. Sempre a seu modo, o lugar-comum é deslocado para outra realidade, muito mais estonteante e que se aproxima de imagens surrealistas, onde objetos e pessoas ganham nova dimensão, cores e formas.

Trata-se de um ato involuntário com o qual se exemplifica a angústia e ansiedade diante dessa espera por algo, o cansaço diante do estado meditativo das coisas e da falibilidade dos pensamentos. Desta forma, afloram experiências criadoras automáticas, as quais refletem a importância do mundo interior do ser humano, as zonas desconhecidas ou pouco conhecidas da mente.

Os quadros-mentais “pintados” por Joana são de rara beleza e sem nenhum controle da razão ou do pensamento, ou seja, projetam os desejos interiores profundos sem se importar com coerência, significados ou adequação. Neste surrealismo clariciano e em suas composições também são frequentes o humor negro, o impacto do inusitado, as imagens surpreendentes e a livre expressão de impulsos sexuais.

Essas são imagens surrealistas em que é possível se deparar com o subconsciente e a intuição como forças inesgotáveis e superiores do conhecimento, pondo em primeiro plano o pensamento sensível, e, em segundo, o racional e consciente.

A mente de Joana avança em representar o irracional e subconsciente: “Entre o relógio, a máquina e o silêncio havia uma orelha à escuta, grande, cor-de-rosa e morta” (PCS, p. 13). A imaginação se manifesta livremente, sem o freio de qualquer espírito crítico, o que vale é o impulso psíquico, é a penetração no irreal: “...no centro da testa existia agora um buraco no lugar de onde tinham extraído a idéia do que fora buscar” (PCS, p. 107).

Na passagem anterior, apesar de usar termos como *testa* e *buraco*, Joana se refere ao terceiro olho, um lugar de onde retira suas idéias. Trata-se de um ponto estratégico voltado à intuição, percepção e desenvolvimento do conhecimento.

Para Joana, a emoção mais profunda do ser tem todas as possibilidades de se expressar apenas com a aproximação do fantástico, no ponto onde a razão humana perde o controle.

A princípio sonhava com carneiros, com ir à escola, com gatos tomando leite. Aos poucos sonhava com carneiros azuis, com ir a uma escola no meio do mato, com gatos bebendo leite vermelho em pires de ouro. E cada vez mais se adensavam os sonhos e adquiriram cores difíceis de se diluir em palavras (PCS, p. 47).

Ainda em relação às viagens internas de Joana, são muitos os momentos que demonstram a necessidade de narrar diante de um grande vazio, sem nada dentro, embora num constante pulsar.

Já no primeiro capítulo de PCS, descreve-se uma poética de narrar, quando Joana-criança, extremamente operosa e só, inventa histórias e poesias, sonha e insiste em perguntar ao pai “que é que eu faço”. Segundo Gotlib (1995, p. 169):

Entre os ruídos da máquina de escrever do pai – “tac-tac-tac” -, o silêncio arrastando-se – “zzzzzz” – e o guarda-roupa dizia “roupa-roupa-roupa”, neste mundo de sensações fortes e insólitas, a menina-poeta já percebe o mundo vital destinado à morte das “galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer” e que traduz em versos insólitos.

Bem mais tarde, quando Joana já é adulta e separada, a necessidade de criar e atribuir significado às coisas continuam latentes. Ao conversar com o homem que se tornara seu amante, Joana conta-lhe que desde pequena podia brincar uma tarde inteira com uma palavra. O amante fascinado pedia-lhe para que inventasse novas palavras: “ -Diga de novo o que é Lalande – implorou a Joana. - É como lágrimas de anjo”. (PCS, p. 170).

Desde a idade mais tenra, Joana-menina se sente deserdada de um bem supremo não-nomeável, de alguma coisa irrepresentável, que talvez só uma invocação pudesse indicar, mas que nenhuma palavra poderia significar – a perda da *Coisa*. Ela percebe as limitações existentes entre as formas de se relacionar com as coisas e com as pessoas. “O que não conseguiria pegar com a mão estava agora glorioso e alto e livre e era inútil tentar resumir: ar

puro, tarde de verão” (PCS, 32), ou ainda, “transforma-se o ódio em amor, que nunca passa na verdade de procura de amor, jamais obtido senão em teoria, como no cristianismo” (PCS, 93).

Joana acumula dados, informações que lhe serão úteis para executar respostas e orientar seus encontros com os objetos necessários à conservação de seu aparato psíquico. Porém, ela entra em conflito quando percebe que tais respostas não estão em ressonância com o mundo ordenado do qual temos consciência.

A preocupação acentuada no porvir e essa dificuldade de fisgar a coisa povoam o mundo de Joana: “Esperou alguns segundos sobre a cama e como nada acontecesse viveu um dia comum” (PCS, p. 23).

A típica irritabilidade momentânea e impaciência infantil representam a necessidade de movimento, ação e novidade no dia a dia de Joana, mas nada acontecia. E quando se detinha na tarefa de captar conscientemente esta coisa que lhe falta, romper com a aflição que lhe acompanha, sempre se deparava com nada.

Fechou os olhos e caminhou, as mãos estendidas, até encontrar um móvel. Entre ela e os objetos havia alguma coisa mas quando agarrava essa coisa na mão, como uma mosca, e depois espiava – mesmo tomando cuidado para que nada escapasse – só encontrava a própria mão, rósea e desapontada (PCS, p. 15-16).

Uma vez que é difícil trazer a consciência ou materializar, mesmo de forma inocente, *essa coisa*, torna impossível nomear *essa coisa*: “O que desejo ainda não tem nome” (PCS, p. 70).

Diante da insistência, o pai de Joana não percebia suas intenções, perdia-se em questionamentos e sugestões inférteis que em nada contribuía para amenizar as dúvidas e anseios da menina.

-Pai, que é que eu faço?  
- Vá estudar.  
- Já estudei.  
- Vá brincar.  
- Já brinquei.  
- Então não amole. (PCS, p. 15).

Um pouco depois:

- Que é que eu faço?  
Papai troveja dessa vez:  
- Bata com a cabeça na parede! (PCS, p. 17).

E em relação à prematura produção poética de Joana-menina, abria-se um abismo entre ela e seu pai:

- Eu e o sol. - Sem esperar muito recitou - “As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi”.  
- Sim? Que é que você e o sol têm a ver com a poesia?  
Ela olhou-o um segundo. Ele não compreendera...  
- O sol está em cima das minhocas, papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas... (PCS, p. 14).

Fazer poesia remonta ao processo artístico de Clarice. Um processo dialético vital banhado de uma espécie de ardor religioso indiferente ao perfeccionismo formal. Para Joana-menina é uma forma prematura de sublimação, sobre isso afirma Kristeva (1989, p. 20-21, 96):

A sublimação faz uma tentativa neste sentido: por melodias, ritmos, polivalências semânticas, a forma dita poética, que decompõe e refaz em signos, é o único “continente” que parece assegurar um domínio incerto, mas adequado, sobre a Coisa (...) A Coisa cai de mim no caminho desses postos avançados de significância em que o Verbo ainda não é meu Ser. Em lugar da morte (...) eu produzo – ou pelo menos penso fazê-lo – um artifício, um ideal, um “além” que minha psique produz para se colocar fora dela: *êx-tase*.

A sublimação tece em torno do vazio depressivo e com ele um novo signo. É a alegoria do que não existe mais, mas que retoma uma significação superior por ser possível refazer o nada, sempre de forma melhor e com outra harmonia.

Para Joana, a tentativa de sublimação só é possível através do conhecimento maior de si. Os paliativos que ora confortam-na são precários e momentâneos. Desta forma, todo o processo vivido no capítulo *A viagem* visa à sublimação e ao afastamento das coisas fixas, corriqueiras, sólidas e imutáveis.

Joana atira-se à viagem de modo a sondar e registrar diversas sensações corpóreas e, sobretudo, mentais. Medo, desespero, tristeza: um monólogo de frases soltas em busca de redenção. Joana observa-se, espreita, roga por Deus, pede Sua ajuda, sente-se des(amparada).

E então, ela permite um novo começo, um verdadeiro renascimento, semelhante àquele ocorrido quando Joana quedou-se do cavalo. “Aquele movimento de alguma coisa viva procurando libertar-se da água de respirar” (PCS, 199). A saída do útero, através do fluido, do meio líquido, reivindicando uma gradação de poderes. Libertar-se sim, quer Joana: “também como voar, sim como voar... andar na praia e receber o vento no rosto, os cabelos esvoaçantes, a glória sobre a montanha... (...) o corpo abrindo para o ar, entregando-se à palpitação cega do próprio sangue, notas cristalinas, tintilantes, faiscando na sua alma” (PCS, 199-200).

Entretanto, o que Joana alcançará reflete e condensa a epígrafe do livro: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida”.

O corpo, enquanto corpo natural, é marcado pela falta ou necessidade. Somos movidos a preencher essa falta, suprir nossas necessidades com outro objeto (também natural). Isto pressupõe que haja uma adequação entre as necessidades do corpo e os objetos do mundo, ou seja, harmonia.

Num caminho contrário, a trajetória de Joana descreve a perda do objeto absoluto, ou perda da Coisa e em seu lugar surge uma falta não-natural. Segundo Garcia-Roza (1990, p. 16-17):

A suposta ordem natural foi rompida e uma nova ordem foi imposta aos corpos, às necessidades e aos objetos do mundo. A harmonia preestabelecida foi quebrada, os caminhos pré-formados foram perdidos e a adaptação tornou-se inviável.

(...) Com isso, a satisfação tornou-se impossível (...) Note-se que a impossibilidade de satisfação plena não é devida apenas a uma sinalização deficiente ou ambígua, ou ainda a uma carência natural do objeto, mas ao fato de que a ordem natural foi perdida e que em decorrência não há mais objeto específico. Daí por diante, apenas uma satisfação parcial passou a ser possível.

Retomando o tema abordado inicialmente neste capítulo, observamos que a viagem é a volta para dentro do eu. É o descanso que viabiliza a busca pela essência de um novo ser, mostrando novos rumos perante o olhar saturado do melancólico. Lugares virgens, lugares apreciados pela primeira vez são passíveis de iluminação. A viagem representa a necessidade de dor na ruptura com o velho, mas é também o gozo do desejo de criar o novo. Tais elementos contrastados desembocam na melancolia. Sobre a melancolia inerente ao viajante, Walter Benjamin diz (1994, p. 41):

Em um amor a maioria procura o eterno lar. Outros, muito poucos, porém, o eterno viajar. Estes últimos são melancólicos, que têm a temer o contato com a terra-mãe. Quem mantiver longe deles a melancolia do lar é quem eles procuram. A este mantém fidelidade.

Muitas das personagens claricianas não resistem ao desejo de viajar, simplesmente ir, geralmente após a ruptura com alguém ou após algum acontecimento que desestabilize duramente suas vidas. E partem na esperança de (re)conquistar a identidade.

Essa é a atitude do *flâneur*, que vaga pela cidade, observa tudo ao redor:

A rua se torna moradia para o flâneur, que está tão em casa entre as fachadas das casas como o burguês entre as suas quatro paredes. As reluzentes placas esmaltadas das firmas são, para ele, uma decoração de parede tão boa (...) paredes são o púlpito em que ele apóia o seu caderninho de notas; bancas de jornal são as suas bibliotecas e os terraços dos cafês são as sacadas de onde, após o trabalho cumprido, ele contempla sua casa (BENJAMIN, 1991, p. 67)

O *flâneur* chega quase a ser um detetive contra a sua própria vontade. A sua indolência é apenas aparente, é relativa. Atrás dela se esconde um observador que não perde um lance, extremamente sensível, ele absorve o ritmo da cidade.

Os rastros melancólicos surgem também nesta incursão em viagens e demais observações, uma vez que para encontrar-se, Joana terá que, paradoxal e dolorosamente, deixar-se para trás:

Amava sua escolha e a serenidade agora alisava-lhe o rosto, permitia vir à sua consciência momentos passados, mortos. Ser uma daquelas pessoas sem orgulho e sem pudor que a qualquer instante se confiam a estranhos. Assim antes da morte ligar-se-ia à infância, pela nudez. Humilhar-se afinal. Como pisar-me bastante, como abrir-me para o mundo e para a morte?  
O navio flutuava levemente sobre o mar como sobre mansas mãos abertas. Inclinou-se sobre a murada do convés e sentiu a ternura subindo vagarosamente, envolvendo-a na tristeza (PCS, p. 196-197).

O destino? a hora da partida? para onde?, nada disso importa. Depois de prestigiar a realidade concreta pesando e desmoronando ao seu redor, Joana dá início ao penoso processo de reconstrução do eu, dele fará parte a epifania. Enquanto aqueles que se encontram no convés se distanciam de qualquer sensação ligada à epifania, “o vento esfriou, levantaram-se as golas dos casacos, os olhares subitamente inquietos, fugindo da melancolia como Otávio com seu modo de sofrer”, em Joana alguma coisa se agitava: “De profundis? Alguma coisa queria falar... De profundis... Ouvir-se! Prender a fugaz oportunidade que dançava com os pés à beira do abismo. De profundis. Fechar as portas da consciência” (PCS, p. 197).

É a melancolia ativa e toda sua força criadora e poder regenerador num início de estado epifânico. *De profundis* – o desmoronamento do ser, a busca por alguma coisa que há muito se perdeu e a tentativa de captá-la através da corriqueira cena de um cais do porto. “De profundis... Cerrou os olhos, mas apenas viu penumbra. Caiu mais fundo nos pensamentos, viu imóvel uma figura magra debruada de vermelho-claro, o desenho com um dedo úmido de sangue sobre um papel, quando se arranhara e enquanto o pai procurava iodo” (PCS, p. 197). Revela-se a consciência de quem se reconhece abandonada e só, para humildemente buscar o sagrado recolhimento e proteção.

Nos fragmentos acima, é possível evidenciar características da palavra do melancólico: repetitiva e monótona. Na impossibilidade de encadear, a frase se interrompe, esgota-se, pára, direciona-se à mudez. Alguns sintagmas não chegam a se formular, uma melodia monótona domina as seqüências lógicas quebradas. Ainda afirma Kristeva (1989, p. 39):

Enfim, quando por sua vez, essa musicalidade frugal se esgota ou simplesmente não consegue se instalar por força do silêncio, o melancólico, com o proferimento, parece suspender qualquer ideação, soçobrando no branco da assimbolia ou no excesso de um caos ideatório não-ordenável.

Observe ainda:

De profundis? Alguma coisa queria falar... De profundis... Ouvir-se! (...) De profundis. Por que não vem o que quer falar? Estou pronta. Fechar os olhos. (...) De profundis, depois virá o fio de água pura (..) e eu só sei usar palavras e as palavras são mentirosas e eu continuo a sofrer (PCS, 197-198).

O fluxo de enunciação é lento, os silêncios são longos e freqüentes – *Alguma coisa queria falar* – os ritmos diminuem e as próprias estruturas sintáticas estão se dissolvendo, surgem supressões irrecuperáveis levando em consideração o contexto. Se Joana fala, ela já está persuadida de que a palavra é falsa, portanto, fala de modo negligente, fala sem acreditar no que é dito.

É neste ponto, no final do livro, que fica evidente que o discurso é na verdade diálogo: que o seu ordenamento, rítmico e de entonação sintática, necessita de dois interlocutores para se realizar. As seqüências verbais só substituem um objeto originário por uma transposição, ou reconstituição que dá forma e sentido ao que se procura – a perda da *Coisa*. Kristeva pontua da seguinte forma ao tratar da palavra e da temporalidade do melancólico (1989, p. 61):

O tempo em que vivemos sendo o do nosso discurso, a palavra estranha, retardada, ou dissipada do melancólico o conduz a viver numa temporalidade descentrada. Ela não se escoa, o verbo antes/depois não a governa, não a dirige de um passado para uma finalidade. Maciço, pesado, sem dúvida traumático porque carregado de muita dor ou de muita alegria, *um momento* tapa o horizonte da temporalidade depressiva, ou melhor, tira-lhe qualquer horizonte, qualquer perspectiva (...) o melancólico é uma memória estranha: tudo findou ele parece dizer, mas eu permaneço fiel a esta coisa finda, estou colado a ela, não há revolução possível, não há futuro.

Para melhor compreensão do termo *De profundis*, faz-se necessário um breve histórico para retomar o sentido aqui sugerido.

*De Profundis* é uma obra proveniente do escritor irlandês Oscar Wilde. Trata-se da defesa negada a Wilde durante o julgamento que deu início ao fim de sua vida, uma defesa que ninguém se interessou por ouvir já que todos concordavam que Wilde havia "ferido a



moral" da sociedade conservadora inglesa da época por manter relações homossexuais com Sir Alfred Douglas (Bosie como era chamado). Cada uma de suas partes corresponde às cartas que Wilde escrevia para o seu grande amor, na tentativa de fazê-lo entender como ele (Bosie) havia destruído sua vida e nem olhado para trás a fim de pedir-lhe desculpas.

Oscar Wilde foi um exemplo de homem que seguiu seus impulsos e suportou as conseqüências até o fim. *De Profundis* não é apenas a história de Oscar Wilde contada por quem a sofreu na pele; é a história de um grande homem que sofreu por amar, que quebrou as regras para viver o que acreditava ser o certo, seguir suas pulsões. *De Profundis* é a prova de que podemos chegar a este nível de amadurecimento.

Por outro lado, a anáfora religiosa *De profundis* atribui ao texto clariciano um tom obsessivo, onde o narrador desaparece para dar voz absoluta ao sujeito desejante. Quanto maior a consciência dos atos, maior será o peso (insuportável) que Joana terá de transpor. A linguagem também se esfacela, frases soltas, desconexas, as quais incidem em sussurros ou em momentos de prece. Tempo e espaço suspensos, mergulho de Joana dentro de si e, por outro lado, mergulho profundo em Deus implorando Sua presença e Sua salvação. O mar da viagem deleita, instiga a própria amplidão de sua consciência, dissolve laços, dilui pensamentos, um futuro se apresenta além do mar, das ondas, da água em toda sua imensidão.

O termo *De profundis* sob o ângulo da esfera religiosa está inscrito no Salmo 130 – *Das profundezas clamo por ti*. Trata-se de um Salmo de penitência, um cântico de peregrinação de lamentação individual. Com sentimentos de profunda humildade, o penitente reconhece seus pecados e implora o perdão de Deus. Cada peregrinação significava também um caminho de purificação e libertação interior. O peregrino, levando consigo o fardo de suas culpas, ia ao encontro do Deus da misericórdia, para reconciliar-se espiritualmente com Ele e reencontrar-se pessoalmente no espírito da aliança entre Deus e os homens.

Salmo 130 - *Confiança no perdão divino*

*Cântico de peregrinação*

Das profundezas clamo a ti, Senhor:

Senhor, escuta minha voz,  
estejam atentos teus ouvidos

à voz de minha súplica!

Se lewares em conta, Senhor, as iniquidades,

Senhor, quem poderá subsistir?

Mas contigo está o perdão,  
pelo que és reverenciado.

Espero pelo Senhor, espero com toda a minha alma  
e aguardo sua palavra.

Minha alma espera pelo Senhor,  
mais que as sentinelas pela aurora,  
sim, mais que as sentinelas pela aurora.  
Espere Israel pelo Senhor,  
pois no Senhor há misericórdia,  
e junto dele copiosa redenção.  
Ele redimirá Israel  
de todas as suas iniquidades.  
(A Bíblia Sagrada, 1996)

A relação do Salmo com a atitude de Joana se dá num nível de identificação. O que torna possível o triunfo sobre a tristeza é a capacidade do ego de Joana de se identificar, desta vez não mais com o objeto perdido, mas com uma outra instância. Joana muda de postura, faz-se humilde, “deus vinde a mim, eu não sou nada, sou menos que o pó e eu te espero todos os dias e todas as noites” (PCS, p.198) e das profundezas clama pelo Senhor. Ela não perdeu, mas evoca algo novo, faz significar, faz existir pelo artifício de signos e para si mesma o que se separou dela. É justamente essa nova identificação que assegura a entrada de Joana no universo dos signos e da criação.

Toda a viagem é um acréscimo infinito ao seu ser, misturado ao prazer imanente que advém da sensação de liberdade numa terra estranha, embora, a todo instante, acentue-se a falta de algo, algo perdido outrora e incógnita no futuro. Assim, o cais, alegoricamente, representa sua vida estagnada e estável, mundo de formas fixas, sólidas, mundo que deixa de ser, que cede lugar ao porvir, “região líquida, quieta e insondável, onde pairavam névoas vagas e frescas como as da madrugada (...) As palavras são seixos rolando no rio. Não fora felicidade o que sentira então, mas o que sentira fora fluido, docemente amorfo, instantes resplandecente, instantes sombrio” (PCS, p. 194-195).

É neste percurso, em que Joana se deslocará entre dois opostos (entre a dureza da pedra e a leveza do sentimento), que se fará a linguagem. Uma linguagem em ondas, feita de picos e declives. Linguagem que vai ao fundo para adquirir desenvoltura para emergir com a força de um “cavalo novo”. Deste ponto em diante, a linguagem é metaforizada uma vez que se vale do abismo para alcançar o topo. Fugir da morte e, em contrapartida, dar seqüência ao novo.

A imagem da morte surge associada à promessa de renascimento, criação e plenitude de vida. Joana não tem a capacidade, e nem seria o caso, para romper com o passado em ruínas, o que importa é a partir daí, do ponto exato no qual se encontra imergida, transformar o que sente em coisa nova, recriar-se com o que virá. Imbuir-se do olhar infantil, ingênuo e

sem preconceitos diante das descobertas, que se inscrevem na linguagem, referentes à própria vida.

O desejo de morte está antes ligado à renovação, é o que impede a repetição do mesmo, em outras palavras, a permanência de totalidades. Ele é força criadora e não conservadora, uma vez que se impõe como novos começos. Vontade de criação a partir do nada, vontade de recomeçar.

Seus caminhos são reconfigurados, os ciclos fechados de vida são rompidos, a escrita se torna fluida. Semelhante processo se dará em muitas outras obras de Clarice, escrita desnorteante através da linguagem, como o caso clássico d'*A paixão segundo G.H.*, narrativa que se inicia com uma vírgula e “termina” com dois pontos – apenas um flash da vida de G.H. Uma linguagem outra que irá extrapolar os limites da narrativa e que influi sobre muitas outras personagens claricianas, como também em *Água Viva*. Uma viagem que, não sendo o fim, é apenas o recomeço da narrativa. Benedito Nunes afirma que a vida errante da personagem G.H. continua: “o inacabamento da narrativa reduplica a existência inacabada da protagonista” (1989, p. 24).

A viagem indica a possibilidade de vitória, de afirmação do eu da protagonista, a imagem da morte surge associada à idéia de renascimento, criação, plenitude de vida. Essa dose extra de liberdade só é possível porque Joana teve coragem de deixar de lado seu casamento e limites sociais.

É tamanha a abertura na perspectiva, sobretudo através da *epifania*, que vida e morte se fundem numa complexa visão de memória onde tudo é passível de ressignificação. “Nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo” (PCS, p. 202).

## 5 VOZES & MUTAÇÃO DO FEMININO

As personagens claricianas são o testemunho de forças do mundo (forças estranhas) que as atravessam e pedem passagem. Joana tem sua importância revalorizada quando a mesma interage com o leitor e se dispõe a ser o meio de passagem de afetos e outros sentimentos considerados raros e verdadeiramente humanos, responsáveis pela demolição do nosso “rosto humano”, retirada de máscaras tão presentes na construção psicológica da sociedade. A própria Clarice afirma: “escolher a própria máscara é o primeiro gesto involuntário humano. E solitário” (Programa “Panorama Especial”. São Paulo. TV 2 Cultura, fev. 1977)..

Faz-se necessário abandonar a velha figura do feminino imposta às mulheres de nossa civilização racional e cristã, que parece oscilar entre Maria Imaculada ou Madalena Prostituta. Joana é marcada por mutações, cortes, reintegrações dessas imagens femininas observadas através de suas distintas fases: Joana-menina, a adolescente, a mulher casada e a mulher separada.

A desconstrução dos papéis ocupados pela mulher no cotidiano viabiliza uma aproximação do “coração selvagem da vida” àqueles que são viciados em sentir, ser e transformar. Nada mais do que a necessidade de sentir-se viva, nunca presa à dimensão apenas feminina, porém humana.

Ao longo dos capítulos que compõem a primeira parte de PCS, é possível observar a alternância de duas temporalidades distintas – predominando numa o aprendizado de vida da menina; na outra o imaginário fantástico da adulta – que resultam num movimento ondulatório de alternância regular.

Na segunda parte, esse movimento se torna mais espaçado, com discretas ressurreições da vida anterior ao casamento, embora haja no final um grande refluxo – viagem, morte, eterno recomeço – marcado pela recorrência dos indícios da infância: o pai, o relógio batendo, galinhas arranhando a terra e outras impressões infantis. Desta forma, infância, adolescência, maturidade, casamento, separação, morte: a cada momento de vida, um ciclo se fecha num constante *remorrer*.

O desdobramento da narradora em personagem reflete outros desdobramentos: como as relações triangulares de Joana com outras mulheres. O exemplo mais significativo diz respeito à “mulher da voz” e à Lídia. Com esta, Joana constitui um arquétipo feminino separado. Quanto à “mulher da voz” – uma criação imaginária de Joana – é completa já que

reúne a faceta do feminino que cumpre seu destino biológico e que o recusa, em nome do poder de pensamento e de imaginação criadora. Sobre isso, completa Regina Pontieri (2001, p. 105):

Num sentido mais amplo, pode-se ver Joana como arquipersonagem, já que suas características e sobretudo seu discurso condicionaram a existência das demais personagens. Por seu poder de imaginação criadora, Joana garante a superioridade entre as colegas de escola.

Num processo contrário ao senso comum, Joana não abre mão de ocasiões que geram satisfação em proporções heróicas e tem a convicção de que, ao renunciar a um prazer imediato, irá recuperá-lo mais tarde, provavelmente intensificado. Seu maior interesse está na experiência em si e na repercussão afetiva.

Existem inúmeras passagens-pistas que remontam com mais eficiência esse encontro com o insondável - coração selvagem. “A impressão de que se conseguisse manter-se na sensação por mais uns instantes teria uma revelação – facilmente, como enxergar o resto do mundo apenas inclinando-se da terra para o espaço” (PCS, p.43).

O período da adolescência apresenta experiências únicas que remontam a situações de prazer simples e puro e de retorno a um tempo remoto.

(...) atravesso campos de terra, do mundo, do tempo, de Deus. Mergulho e depois emergo, como de nuvens, das terras ainda não possíveis, ah ainda não possíveis. daquelas que eu ainda não soube imaginar. Mas que brotarão. Ando, deslizo, continuo, continuo... Sempre, sem parar, distraíndo minha sede cansada de pousar num fim. (PCS, p. 68)

Joana adolescente se encontrava embriagada e depois se achava vazia. Pendendo entre altos e baixos, o excitante e o marasmo, a contemplação e a ação, mostrava-se pronta para qualquer sacrifício, ainda que não fossem poucos os receios e medos, (sempre há o medo do desconhecido, sobretudo aquele que habita em nós mesmos), pôs-se em partida, em posição de desafio, ultrapassando e aprendendo com qualquer obstáculo.

O desamparo é grande. Nenhum lamento tinha origem em si, ela se deslocava como uma verdadeira deusa de tempos imemoriais, como a corajosa Psiquê diante das previsões desastrosas do oráculo de Apolo, Joana avançaria:

Essa terrível predição do oráculo encheu a todos de desânimo, e os pais da jovem entregaram-se ao desespero. Psique, porém, disse:  
- Por que me lamentais, queridos pais? Devereis antes ter sofrido quando todos me cumulavam de honras indevidas e a uma voz me chamavam de Vênus (...) Resigno-me. Levai-me àquele rochedo a que me destinou meu desventurado destino. (BULFINCH, 2001, p. 101)

Mas ela caminhava para frente, sempre para a frente como se anda na praia, o vento alisando o rosto, levando para trás os cabelos. (PCS, p. 62)

Até que uma frase, um olhar – como o espelho – relembram-me surpresa outros segredos, os que me tornam ilimitada. Fascinada mergulho o corpo no fundo do poço, calo todas as suas fontes e sonâmbula sigo por outro caminho. (PCS, p. 69)

São experiências violentas, esgotantes, de transbordamento que pontuam a saída dos episódios melancólicos. Tais atos oscilam entre prazerosas e doloridas sensações: como a descoberta do corpo (no capítulo *O banho*), a paixão avassaladora pelo professor, ou ainda, um livro arremessado contra um velho senhor inoportuno. São inúmeros processos de catarse e epifania que buscam resolver os mais secretos medos e explorar o que existe de mais recôndito – uma legião estrangeira dentro dela mesma.

Catarse aqui pode ser tomada tanto no sentido etimológico como purificação, alívio da alma pela satisfação de uma necessidade moral, mas também no sentido religioso como libertação, expulsão ou purgação daquilo que é estranho à essência ou à natureza de um ser e que, por esta razão, o corrompe.

Uma passagem de grande importância para Joana-adolescente-mulher refere-se à descoberta do próprio corpo “nas águas do banho”. Trata-se de um verdadeiro rito de iniciação, como veremos mais à frente.

Enviada pelos tios a um internato, Joana adolescente continua sua vida de “estrangeira”, surpreendendo amigas de convívio e, principalmente, a si mesma. Ao tomar banho, Joana espanta-se com a descoberta do próprio corpo. É no silêncio da banheira, águas ainda mornas e paradas, que nada escapa aos sentidos. Aberta para a experiência, nua por dentro e por fora, a respiração acompanha o fluxo das descobertas: sussurros, leves respiros, respiração ininterrupta, respiração interrompida, esvaziamento.

A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna... ergue os braços... o corpo se alonga... Ri baixinho... Ri de novo, em leves murmúrios como os da água. Alisa a cintura, os quadris, sua vida (PCS, p. 65)

A exploração consciente do corpo é um tema que permeia praticamente toda a obra de Clarice, mas, sobretudo em seus três primeiros romances. No trecho supracitado, o corpo se mostra num fluxo mais lento que o movimento de continuidade ininterrupta. A imaginação captava o momento presente, enquanto o corpo ficava no início do caminho, uma vida noutra ritmo, cego à experiência do espírito.

O que se observa é o esboço de uma questão central na obra da escritora: o modo de relacionamento entre a consciência e o mundo, considerado particularmente como corporeidade. O corpo é mais claramente mostrado como fonte de percepções que o imaginário reelabora. É tema predominante o modo como o corpo, como fonte de sensações, serve de matéria ao trabalho de linguagem que caracteriza a aprendizagem de Joana. Ou seja, a ênfase vai para o corpo enquanto objeto de assimilação oral, fundamentando a experiência de criação verbal como criação carnal.

O momento que se segue é de espanto e deslumbre. “Mas o que houve?” é a confusão que se transfere para as coisas “O quarto do banho é indeciso, quase morto”. O prazer, há pouco sentido, já lhe abandona “Quando emerge da banheira é uma desconhecida que não sabe o que sentir”. Está leve e triste novamente, volta ao dormitório, encarcera-se. “Cerra as janelas do quarto – não ver, não ouvir, não sentir. Na cama silenciosa, flutuante na escuridão, aconchega-se como no ventre perdido. Tudo é vago leve e mudo” (PCS, p.66), enquanto olha através da janela para o infinito do céu reflete, recapitula, reivindica para si o próprio gozo negado, efêmero, porém apreendido.

Descobri em cima da chuva um milagre (...) – um milagre partido em estrelas grossas, sérias e brilhantes... Meu Deus.. fazei realidade meu desejo de beijá-las. De sentir nos lábios a sua luz, senti-la fulgurar dentro do corpo, deixando-o faiscante e transparente, fresco e úmido (...) Por que surgem em mim essas sedes estranhas? (...) Por que não vem a chuva dentro de mim (PCS, p. 66-67)

E a visão fálica que, metaforicamente, também faz parte da miscelânea de pensamentos e sensações que invadem Joana, bem como as estrelas que podem representar o gozo (pre)sentido: “O mastro sem bandeira, erecto e mudo fincado no espaço... Tudo à espera da meia-noite...” (PCS, p. 68)

Um pouco mais à frente, outro evento traumático num primeiro momento se reveste do caráter epifânico:

Naquele dia, na fazenda do titio, quando caí no rio. Antes estava fechada, opaca. Mas, quando me levantei, foi como se tivesse nascido da água, saí molhada, a roupa colada á pele, os cabelos brilhantes, soltos... Qualquer coisa agitava-se em mim e era certamente meu corpo apenas. Mas num doce milagre tudo se torna transparente e isso era certamente minha alma também. Nesse instante eu estava verdadeiramente no meu interior e havia silêncio... O cavalo de onde eu caíra esperava-me junto ao rio. Montei-o e voei pelas encostas... Freei as rédeas, passei as mãos pelo pescoço latejante e quente do animal... sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação de meu corpo. Ambos respirávamos palpitações e novos... É preciso que não se esqueça, pensei, que fui feliz, que estou sendo feliz mais do que se pode ser. (PCS, p. 71)

Trecho de rara beleza. Um acidente que se desdobra em múltiplas interpretações e que a própria Joana chamou de doce milagre. A sensação de nascer da água, de compartilhar as batidas de um coração selvagem por natureza em relação ao coração de Joana, de natureza selvagem.

Aqui se pode falar sobre *pulsões*, ou seja, forças que estão por trás de todo evento relacionado ao cavalo, forças que representam as exigências que o corpo faz a mente. Não são exigências naturais – a falta de um objeto natural –, mas exigências causadoras e norteadoras de toda atividade psíquica.



É preciso sentir-se viva, criar algo, ver que algo pulsa e vive ao seu redor, Joana colocou a mão no pescoço do animal e sentiu-o quente e latejante. Caso fizesse o mesmo, sentiria também, seu corpo quente, o coração saltitando e seu ser em liberdade.

De repente a sensação de perda é grande e a invade, quase a sepultá-la, sabe que precisa preservar o momento vivido, sabe também que se trata de um esforço em vão, ainda não aprendeu que se esquece sempre. “Mas esqueci, sempre esqueci” (PCS, p. 71).

Mesmo não podendo preservar o que é ser essencial, foi contaminada com o vislumbre do que pode ser, onde pode chegar. Dentro do romance, tal idéia, não mais é deixada de lado, pelo contrário, passa a latejar dentro da narrativa refletindo-se na busca por um modo de vida que extrapola a convenção social do casamento e também na busca por uma linguagem nova, auto-expressão. Com o rompimento dessa circularidade surge a já referida estrutura em ondas, ou seja, um recomeçar que não se fecha em si, muito pelo contrário, espraia-se no novo.

Neste ponto, Joana toma consciência do prazer que obteve através de um evento trivial e se satisfaz. Isso foi possível devido a um desvio daquilo que aponta para *Das Ding*, mas que na verdade a contorna, é a pulsão.

Sobre pulsões, satisfação e sublimação, afirma Garcia-Roza (1990, p. 89):

Aquilo que aponta para das Ding mas que ao mesmo tempo a contorna, é a pulsão. É esse desvio quanto ao alvo (satisfação) que Freud aponta como sendo o mecanismo central do processo de sublimação. A sublimação é uma forma de satisfação da pulsão, satisfação que é obtida por um desvio de seu alvo inicial, de modo que ela seja obtida num outro lugar.

Então, é apenas muito próximo do desfecho, que toda a dor sentida por Joana paradoxalmente lhe propicia a verdadeira felicidade: a de possuir-se e a de poder traçar o seu próprio caminho.

Toda a narrativa, deste ponto em diante, sofre severos deslocamentos para atingir o não-simbólico: palavras rolam pela página, *são seixos rolando no rio*, sem pontuação, intervalos, num pulsar, como uma onda melancólica:

Um dia virá que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer... não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existe o

tempo, os homens, as dimensões, não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante: sempre fundido, porque então viverei, só então viverei maior do que na infância, serei brutal e malfeita como uma pedra, serei leve e vaga como o que se sente e não se entende, me ultrapassarei em ondas, ah, Deus, e que venha e caia sobre mim, até a incompreensão de mim mesma em certos momentos brancos porque basta me cumprir e então **nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo.** (PCS, p. 202)

Este *coração selvagem* pode ser compreendido da seguinte forma: trata-se da experiência “em estado selvagem” que pode ser encontrada tanto em povos primitivos como no homem moderno, dito civilizado. Trata-se do pensamento irreflexivo, natural, por oposição ao pensamento reflexivo, tal como o encontramos na filosofia e na ciência.

Muito antes de termos consciência das relações propriamente humanas estabelecidas, certas relações já estão determinadas. Essas relações se prendem a tudo que a natureza possa oferecer como suporte – significantes. São esses significantes que estruturam o inconsciente humano. É nesta relação que Joana se insere: sentir-se viva, impulsionada pelas faltas, animalizada, permitindo-se uma maior abertura que a aproxime da *Coisa* em si e da descoberta de seu próprio ser.

Em PCS, é possível, hipoteticamente, chegar ao seguinte ponto: a suprema felicidade que se alcança na aproximação com o essencial da vida e que implica tocar seu núcleo selvagem (uma contradição com o próprio mundo), caminha lado a lado da extrema solidão e do abandono que, de uma forma paradoxal, parecem ser condições dessa mesma felicidade.

## 6 JOANA NA CONTRAMÃO

Não agüento mais os “bons sentimentos”. Quero ser ruim e me vingar. Quero entrar na guerra como o mundo. O mundo me vencerá mas pelo menos eu farei uma coisa decente: morrerei. (Clarice Lispector)

A expressividade do mal sempre habitou a literatura – desde Homero que fez da cólera de Aquiles o motor da *Iliada*, passando pelo pecado original que inaugura a história do homem na Bíblia ou pelo Inferno de Dante, viagem através do império do mal. Dos seus primórdios à modernidade, o mal sempre encontrou palavras que o representassem.

Os pecados e seus castigos na obra de Dostoievski, as monstruosidades hiper-realistas de Kafka, obras admiradas por Clarice e tantos outros que fazem parte da galeria da história do mal na literatura que atestam a inevitabilidade da linguagem tocar a esfera das paixões tenebrosas.

Na tradição brasileira, muitos foram os autores que deram voz aos aspectos sombrios dos homens. Da boca do inferno de Gregório de Matos – um dos mais demoníacos de nossa literatura – soam versos satíricos, passando por uma *Noite na taverna* com Álvares de Azevedo até Machado de Assis com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, que desde a dedicatória de abertura escarnece do ingênuo leitor saudando, com “a pena da galhofa”, o “verme que primeiro roeu as frias carnes de meu cadáver”.

Clarice contribuiu com esse grupo: a presença do sadismo, supostamente constitutivo da gênese do eu, examinando a selvagem e descentrada personagem Joana, com suas marcas transgressoras, aventurando-se perigosamente pelo território do mal.

O sadismo articula-se ao tema maior da obra clariciana: a construção da subjetividade. Encontram-se características que vão da perversidade à ironia, da inveja à destrutividade. De acordo com Kristeva (1989, p. 23): “uma parte da pulsão de morte e de destruição dirige-se para o mundo externo (...) e se transforma em pulsão de destruição, de domínio ou de vontade poderosa. A serviço da sexualidade, ela compõe o sadismo”.

Fragmentos presentes na obra revelam sadismo, humor negro, ironia e outras faces do Mal, depreendido a partir do estudo das imagens e dos recursos estilísticos da autora. Uma passagem clássica, que se encontra em *Um sopro de Vida*, é um dos melhores exemplos desse gosto pelo Mal. “Minha maldade vem do mau acomodamento da alma no corpo. Ela é

apertada, falta-lhe espaço interior” (LISPECTOR, Um sopro de vida, 1978, p. 32), ou no caso específico de Joana: “A certeza de que dou para o mal, pensava Joana (...) Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inseqüências, de egoísmo e vitalidade” (PCS, p. 18).

A agressão é uma disposição originária do ser humano, Segundo Freud (1930, p. 108):

Sob circunstâncias propícias, quando estão ausentes as forças anímicas contrárias que a inibem, (a agressão cruel) se exterioriza também espontaneamente, desmascara os seres humanos como bestas selvagens que nem sequer respeitam os membros de sua própria espécie... Em conseqüência, o próximo não é somente um possível auxiliar e objeto sexual, mas uma tentação para satisfazer nele a agressão, explorar sua força de trabalho sem ressarcir-lo, usá-lo sexualmente sem seu consentimento, despojá-lo de seu patrimônio, humilhá-lo, infligir-lhe dores, martirizá-lo e assassiná-lo.

Durante muito tempo, foi insuportável para a filosofia a aceitação de uma maldade originária do homem. Freud, relutante por muitos anos, vem a falar sobre a maldade original do ser humano. Isso era mais extraordinário do que afirmar a existência da sexualidade infantil e de sua perversidade polimorfa, já que ia de encontro com a ética da psicanálise e criava um novo âmbito de discussões sobre o comportamento humano: a natureza humana ligada ao mal.

O mal não deve ser visto como ausência de bem, sua oposição mais evidente. O mal e os vícios não têm apenas um caráter negativo. O melhor é pensá-los como resistência ao bem, portanto, como algo que tem uma positividade. As raízes dessa positividade se encontram na própria vontade, portanto, algo ligado à liberdade humana.

Um exemplo ilustrativo do pensamento acima é o conto *A Igreja do Diabo* de Machado de Assis. Depois de instituída a igreja do Diabo, que possuía conceitos e valores exatamente ao contrário das igrejas de “Deus” (uso este termo apenas por oposição ao vocábulo Diabo), muitos adeptos foram conquistados e tantos outros migraram adotando essa nova postura de ensinamentos e conduta.

O sucesso veio com o passar dos anos, mas o pobre Diabo assusta-se quando percebe que há muito estava sendo logrado. Funcionários de altos cargos de sua igreja praticavam as antigas ações, fazendo assim, o bem às escondidas. O Diabo prostra-se diante de Deus exigindo uma explicação para tamanha corrupção de seus discípulos e Deus é categórico em

sua resposta: “– Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana” (ASSIS, Contos, 1983, p. 120).

Garcia-Roza (1990, p. 153) ainda nos fala sobre dois tipos de mal: o mal por falta e o mal por privação.

O mal por falta é pura negatividade, pura ausência (ausência de bem), não implica um princípio positivo, caracterizando-se principalmente pela ausência de um princípio positivo, enquanto o mal por privação tem positividade própria, implica um verdadeiro princípio de posição semelhante ao que lhe é oposto. Caracteriza, desta forma, uma positividade do negativo.

É exatamente este segundo tipo de mal que Joana exerce. Sua “maldade” permitia movimentação, gerava liberdade e prazer. Desta forma, ela é dotada de uma força interna reconhecida por ela e pelos que a cercam como maligna, embora o mal, no seu caso, seja antes disposição do que ato (ação), mais potência que realização.

Neste ponto, a malignidade de Joana se aproxima bastante também dos conceitos adotados por Emanuel Kant (1986, p. 41): “essa malignidade não é uma vontade maligna originária no homem, mas sim, uma propensão ou predisposição, fundada na liberdade da vontade, para inverter a ordem moral, trata-se de uma malignidade entendida como desvio e não como lei original”. Kant afirma dessa forma que o homem tem uma inclinação, uma propensão ou uma tendência ao mal. A negatividade torna-se ação criadora, ação que permite à consciência humana superar-se, “ir mais além” de si mesma.

O uso da liberdade e do livre-arbítrio aparece questionado pela própria Clarice como possibilidade comportamental no plano da vida e da arte. A potencialidade maligna, dirigida ao fazer artístico, confere-lhe também uma dimensão transgressora: somente a imaginação “tem a força do mal”, pois criar é transgredir, é possibilidade e meio de ruptura com o estabelecido. O espaço para a bondade não é contemplado, antes abolido, enojado, “a bondade me dá ânsias de vomitar. A bondade era morna e leve, cheirava a carne crua guardada a muito tempo” (PCS, p. 19).

Na verdade, Joana é matriz de várias outras personagens claricianas, como, por exemplo, a gordinha sardenta e malvada do conto *Felicidade Clandestina* (o livro leva o mesmo nome) que tinha um pai dono de livraria, mas por nada emprestaria o livro *As Reinações de Narizinho*.

Pouco aproveitava. E nós menos ainda: até para aniversário, em vez de pelo menos um livrinho barato, ela nos entregava em mãos um cartão-postal (...). Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho (...) devia nos odiar. (LISPECTOR, Felicidade clandestina, 1998, p. 9)

Joana ainda é uma menina (ou “víbora”, como definia a tia, o tio e depois o marido), “- Foi tua tia que te chamou de víbora. Víbora sim. Víbora! Víbora! Víbora!” (PCS, p. 185), quando fica órfã e passa aos cuidados dos tios, até o momento que não agüentam mais o seu caráter teimosamente avesso às convenções morais, decidem colocá-la num internato.

O fator crucial de tal atitude foi, sem dúvida, o roubo de um livro, que não causou nenhum remorso ou desconforto em Joana. Quando abordada pela tia que a tudo presenciara, responde simplesmente: “- Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum”. A tia desnorreada diante da resposta da menina, tenta compreender o que se passa, questionando quando um roubo faz mal e, mais uma vez, surpreende-se: “- Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste” (PCS, p. 50).

Em relação a seus impulsos, Joana não contém nada em si, nenhuma indicação, como se não fosse capaz de diferenciar o bem do mal, o correto do incorreto, o que lhe faz parte e o que lhe é alheio.

Ainda em relação ao roubo do livro, ocorre uma inversão da consciência do mal. É a tia, e não Joana, quem vai decidir sobre o que deve ser considerado bom ou mau. O mal não é necessariamente prejudicial ao eu, como no caso de Joana, que se manteve imparcial e desejosa do objeto (o livro). – uma forma primária de prazer, embora ela mesma afirme que não está contente nem triste.

De onde vem essa naturalidade com que se exerce a liberdade de ser má? Certamente, o “gosto do mal” invade todo seu ser, uma predisposição para o mal a qual foi teorizada anteriormente com a contribuição de Kant. “Roubar torna tudo mais valioso. O gosto do mal – mastigar vermelho, engolir fogo adocicado” (PCS, p. 20).

O terror causado à tia a faz confessar: “Mesmo quando Joana não está em casa, fico agitada (...) daqui a pouco, na minha própria casa, terei que pedir desculpas não-sei-de-quê a essa guria...” (PCS, p. 51), ou ainda adjetivando Joana: “um pequeno demônio (...) É um bicho estranho, sem amigos e sem Deus (...) É uma víbora. É uma víbora fria, (...) nela não há amor nem gratidão. Inútil gostar dela, inútil fazer-lhe bem. Eu sinto que essa menina é capaz de matar uma pessoa” (PCS, p. 50).

Já no primeiro capítulo, encontramos Joana contemplando galinhas, que em breve se tornarão alimento. Joana ironiza a fatalidade a que as galinhas estão destinadas e ressalta a ignorância delas, cujas mortes em sucessão no reino animal anunciam a fatalidade da devoração a que os seres humanos estão destinados:

Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde bem sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer. (PCS, p. 13)

Fica nítida a sobreposição de dois planos – morte e desconhecimento – fundindo-se na finitude do homem. Se a galinha come a minhoca, o homem come a galinha. Quem na natureza come o homem? Não se trata de um apelo necrológico, mas de perceber que o homem se consome no próprio homem. Estamos em posição de xeque, condenados à fatalidade da destruição que explode em todo seu mistério na selvageria humana.

A cena das galinhas gera prazer, deixa escapar uma das faces do Mal. Enquanto nas entrelinhas encontramos inocência, por outro lado, Joana é sensível ao que há de selvagem nas relações humanas e animais – somos animais de sangue quente – o olhar infantil capta o mundo na sua dimensão destrutiva inexorável, fato que deixa entrever muito do perfil sádico da personagem. “A luz começava a piscar nos seus olhos e no dia seguinte, mal acordasse, iria espiar o quintal do vizinho, ver as galinhas porque ela hoje comera galinha assada” (PCS, p. 27).

Ainda no primeiro capítulo, pois é na infância que existem as mais primitivas emoções e reações que atuam sem disfarces ou repressões, Joana manipula seus brinquedos deixando vaziar suas fantasias.

Já vestira a boneca (...) Um carro azul atravessava o corpo de 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. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma outra figura. Trabalhava séria, calada, os braços ao longo do corpo. Não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo possuía as coisas. (PCS, p. 15)

Neste trecho, a boneca personifica duas personagens: a própria Joana-criança e a mãe, morta quando Joana era muito pequena. O atropelamento foi o modo que Joana encontrou para expressar a necessidade de destruir os objetos que a frustram ou aqueles que a abandonam, um ataque sádico à mãe.

Metaforicamente, o ato de atropelar a boneca é uma tentativa de se vingar da mãe ausente. É claro que não pode existir somente destruição, uma vez atropelada (a boneca ou a mãe), Joana faz surgir um objeto reparador (é o caso da fada, que não se trata senão da própria Joana), que ressuscite a boneca atropelada, recompensando assim uma solidão crescente. É necessário externalizar seus fantasmas, para que possam ser manipulados e domados. Mesmo nesta tenra idade, Joana adquire consciência de que o mesmo objeto mau e temido (a ausência da mãe) era a outra face do objeto bom e provedor (a mãe mais uma vez) que, por isso, leva à conhecida melancolia.

No primeiro plano do romance está o mundo imaginário das crianças onde se agitam fantasias inconscientes, deixando em segundo plano os fatos narrados num enredo sem um centro de harmonia. Uma personagem errante cujas representações fazem oscilar o foco narrativo – da primeira para a terceira pessoa e vice-versa – na formação de um sujeito que perde e assume seu lugar a cada instante. Segundo Yudith Rosenbaum (1999, p. 36): “Ora (o sujeito) é objeto de um olhar externo, ora é agente das ações e dos pensamentos. O ser que se revela pelo jogo narrativo é puro fluxo entre o ser e o não-ser, entre o si-mesmo e o outro” (1999, p. 36).

No segundo capítulo do livro, é possível acompanhar as tentativas frustradas de comunicação entre Joana e seu pai, aquela se encontra entediada e não encontra no pai solução para o seu problema. Para Joana, a aventura do imaginativo é a fuga do vazio iminente.

- Papai, que é que eu faço?
- Eu já lhe disse: vá brincar e me deixe!
- Mas eu já brinquei, juro.
- Papai riu:
- Mas brincar não termina...
- Termina sim.
- Invente outro brinquedo.
- Não quero brincar, nem estudar.
- Quer fazer o quê então?
- Joana meditou:
- Nada do que sei...
- Quer voar, pergunta papai distraído.



- Não, responde Joana, - Pausa. – Que é que eu faço?  
Papai troveja dessa vez:  
- Bata com a cabeça na parede! (PCS, p. 16-17)

O pai não serve como interlocutor para a filha, sua referência fálica se perde ao longo do capítulo até culminar com sua morte um pouco mais à frente.

É através do pai que Joana deveria incorporar referenciais de valores e noções éticas que norteiam sua conduta, entretanto, na falta desses fatores toda a formação do sujeito fica comprometida, bem como o processo da identificação da menina com o interdito.

As futuras, e já presentes, conseqüências desse comportamento paterno são apenas mais um dos fatores que fazem o romance comportar uma constante ameaça de silêncio e impossibilidade de comunicação. “Tenho medo de dizer (quem sou), porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo” (PCS, p. 21).

O mundo conflitoso de Joana se agiganta: vôos imaginativos em sua mente inquieta, excesso de auto-análise e autocrítica que atribuem a suas digressões e epifanias um caráter ensaístico-filosófico. Tais eventos são compensações eventuais da perda da possibilidade de diálogo que dentro da narrativa incidem em verdadeiras pausas, narrativa suspensa, reticências, abismos e impasses com todos aqueles que rodeavam a personagem – primeiramente o pai, depois a figura amorosa do professor, o marido Otávio, a tia e o tio, a amante Lídia e o amante.

Podemos ter certos desejos inconscientes que não serão negados, mas que também não ousam encontrar um escoadouro prático: nessa situação, o desejo força sua saída do inconsciente, o ego bloqueia-o defensivamente e o resultado muitas vezes são conflitos internos, dificuldade de comunicação e exposição do que realmente teima em aflorar.

Vale ressaltar que Joana não tinha a menor intenção de viver sob as exigências quase intoleráveis que são impostas por uma civilização construída sobre a repressão do desejo e o adiamento da satisfação. Se desde cedo ela está em crise e sofre é porque não seguirá o curso normal de acomodação e disfarce de sentimentos. Cabe aqui demonstrar a impossibilidade de comunicação entre ela e o amante:

O silêncio se prolongava à espera do que pudessem dizer. Mas nenhum dos dois descobria no outro o começo de alguma palavra. Fundiam-se ambos na quietude (...) Quando ele (o homem) pronunciou as primeiras palavras sem tentar um início de conversação soube que na verdade distanciara-se incomensuravelmente do princípio (PCS, p. 160).

Ou com o professor:

- Olhe, a coisa de que mais gosto no mundo... eu sinto aqui dentro, assim se abrindo... Quase, quase posso dizer o que é mas não posso...  
(...)  
- É como uma coisa que vai ser... É como...  
(...)  
- É como uma vontade de respirar muito, mas também o medo... Não sei... Não sei, quase dói. É tudo... É tudo (PCS, p. 54)

Ao ganhar acesso à linguagem, a criança pequena inconscientemente aprende que um signo só tem significação porque se difere de outros signos, e aprende também que o signo pressupõe a ausência do objeto que significa. Toda linguagem “substitui” os objetos, portanto ela é, de certa maneira, metafórica. A linguagem se coloca no lugar da posse direta do próprio objeto. Pode-se falar de uma falência da linguagem.

A linguagem é vazia porque é apenas um processo interminável de diferença e de ausência: em lugar de ser capaz de possuir alguma coisa em sua plenitude, o indivíduo passa de um significante para outro, ao longo de uma cadeia lingüística potencialmente infinita.

A falência da linguagem reverte-se em movimentos introspectivos, tentativa última de comunicar-se consigo mesma. Atitude típica melancólica que faz Joana se sentir estranha e dissociada do mundo, que se ergue ameaçador e misterioso. Para ela, a fuga desse mundo está no mergulho em si.

Na verdade, todo comportamento humano é motivado pela fuga da dor e pela busca de prazer. Sobre as atitudes do melancólico, afirma Freud (1980, p. 278-279).

O melancólico exhibe uma diminuição extraordinária na auto-estima, um empobrecimento de seu ego em larga escala (...) Degrada-se perante todos, e

sente comiseração por seus próprios parentes por estarem ligado a uma pessoa tão desprezível (...) Esse quadro de um delírio de inferioridade é completado por uma superação do instinto que compele todo ser vivo a se apegar à vida. Ele (o melancólico) dispõe de uma visão mais penetrante da verdade de que outras pessoas que não são melancólicas. (...) em sua exacerbada autocrítica ele pode ter chegado bem perto de se compreender a si mesmo (...) por que um homem precisa adoecer para ter acesso a uma verdade dessa espécie.

Esse olhar clínico sobre o qual o melancólico triunfa torna-se um aliado único em vários processos que podem ao mesmo tempo maravilhar Joana e o leitor mais atento. A constatação da voracidade e superioridade dos homens e, por outro lado, o gosto daquilo que é proibido:

... vira um homem guloso comendo. Espiara seus olhos arregalados, brilhantes e estúpidos, tentando não perder o menor gosto do alimento. E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta – não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral -, a outra crispando-se na toalha, arranhando-a nervosa na ânsia de já comer novo bocado. (...) A ferocidade, a riqueza de sua cor... Avermelhada nos lábios e na base do nariz, pálida e azulada sob os olhos miúdos. (...) Sabia que o homem era uma força. Não se sentia capaz de comer como ele, (...) mas a demonstração a perturbava. Emocionava-a também ler as histórias dos dramas onde a maldade era fria e intensa como um banho de gelo. (PCS, p. 19-20).

Voltando ao primeiro capítulo, o pai de Joana fala pela voz do narrador, temendo o futuro da filha: “Anda tão solta, tão magrinha e precoce... Respira apressado, balança a cabeça. Um ovinho é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana?” (PCS, p. 17). Joana é considerada um ser indefeso representado na figura sugestiva de um ovo: virtualidade e determinação. Porém no capítulo seguinte “O Dia de Joana”, quando é dado um salto temporal apresentando Joana adulta e casada, o que se vê é a constatação e o resultado daquela Joana fadada ao abandono, à incomunicabilidade e à fraqueza.

A única segurança que invade Joana é a certeza do mal como elemento regulador de sua natureza. A protagonista afirma: “A certeza de que dou para o mal, pensava Joana (...) Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inseqüências, de egoísmo e vitalidade (PCS, p. 18) e ainda questiona por que surgem em mim essas sedes estranhas?” (PCS, p. 67).

O próprio pai teme Joana e ao descrevê-la a um amigo, diz: “(...) foi como se eu tivesse trazido o micróbio da varíola, um herege, nem sei o quê” (PCS, p. 28), teme inclusive a genealogia, anunciando sobre a mãe: “nunca via alguém ter tanta raiva das pessoas, mas um raiva sincera e desprezo também, e ser ao mesmo tempo tão boa... secamente boa” (PCS, p. 28).

Rompendo qualquer limitação, Joana extravasa os cercos de sua família junto ao pai e depois tios, o adestramento escolar e a gravidade do casamento. Em nenhum momento descansa, sempre um impulso a movê-la adiante, porém entra em conflito com seu íntimo “porque ainda havia nela o desejo de agradar e de ser amada por alguém poderoso” (PCS, p. 19). A necessidade de transgressão carrega a potência criativa que a impele a agir. Uma vez que renuncia sentimentos de culpa relacionados a si mesma, deseja ser amada por alguém para depois, entretanto, “pisá-la, repudiá-la sem contemplações” (PCS, p. 19). O mal represado depois de liberado não encontra barreiras.

O mal é um viés de locomoção dentro do enredo, é ele que aparece como fonte de vitalidade, embora poucas vezes seja externalizado. Uma boa exceção é o caso do roubo do livro no capítulo *O banho* ou quando Joana atira um livro na cabeça de um velho, ambos episódios já referidos anteriormente.

(...) pegou num livro pequeno e grosso. No momento que ele punha a mão no trinco, recebeu-o na nuca, com toda a força. Voltou-se instantaneamente, a mão na cabeça, com os olhos arregalados de dor e de espanto. Joana continuava na mesma posição. Bem, pensava ela, agora já perdeu aquele ar repugnante. *Um velho só deveria sofrer.* (PCS, p. 92)

Acentuando essa paixão pelo mal, afirma Rosenbaum (1999, p. 42):

De novo, liberdade vem acoplada ao ódio e à solidão, renovando a epígrafe em ecos desdobrados (...) uma concepção da vida como violência, para além do estado de encantamento amoroso que também a define. Joana, ainda que atenta à estética do existir, recusa a vertente apolínea da vida, a que assegura a forma e os contornos dos seres.

Clarice perverte os sentidos gastos no uso corrente da língua para resgatar o código lingüístico na sua fonte primeira: “Seus olhos umedeceram de alegria suave e de gratidão. Falara... As palavras vindas de antes da linguagem, da fonte, da própria fonte (...) Ela era como uma mulher” (PCS, p. 138) e sempre só “com quem Joana falaria agora das coisas que existem com a naturalidade com que se fala das outras, das que estão apenas?” (PCS, p. 62).

Coisas que existem (são) e coisas que estão. Como lidar com sentimentos tão antagônicos fundidos de forma paradoxal em seu ser: “Estava subitamente mais livre, com mais raiva de tudo, sentiu triunfante. No entanto não era raiva, mas amor. Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio” (PCS, p. 61).

## CONCLUSÃO

Atualmente, os conceitos relacionados à ansiedade, alienação e profundidade do ser cedem lugar constantemente à fragmentação, à descentralização e às superfícies múltiplas do sujeito. A solidão caminha lado a lado, representando companheira última em diversos momentos da vida. Quando por um lado temos todo um leque de possibilidades de uma liberdade sem limites para que possamos reinventar nosso próprio caminho, por outro lado, esta mesma proliferação de caminhos nos denuncia a impossibilidade de qualquer projeto coletivo ou felicidade concreta.

Diante disso, uma das saídas encontradas e exploradas exhaustivamente por Clarice Lispector, na composição de suas personagens, é abraçar um afeto fundamental: a melancolia. Ela extrapola os sintomas típicos da melancolia presos à forma anêmica e tediosa, para lançar-se num novo projeto: o habilidoso olhar melancólico pausa sobre o passado numa série de reinterpretações, situa-se no presente para captar cada instante numa reflexão contínua e perpetua-se no futuro num processo de transformação de tudo que é tido como certo, palpável, ao ponto de transgredir valores, experiências e consciência.

Ao optarem pelo caminho da melancolia, toda a estrutura lógica do discurso e as ações das personagens sofrem um choque tamanho que toda a narrativa é obrigada a reestruturar-se. Já não é mais possível qualquer tipo de organização cronológica, a narração chega através de pulsos, flashes, sem uma conexão direta, não há um ponto de partida. Valoriza-se um olhar que está à espreita, a fidelidade ao que é rejeitado.

O percurso de Joana visa substituir o claro pelo meio-tom, o destino que parece óbvio se transforma em probabilidade, valorizam-se o feio, as atitudes que vêm de dentro e explodem numa mistura de paradoxos e euforia. Diante de uma linguagem multifacetada, o sujeito se encontra deslocado de seu centro habitual para presidir numa atmosfera de identidades múltiplas ou, por um outro ângulo, identidades fragmentadas.

O leitor é convidado a participar desse “deslocamento”, uma vez que percebe que aquilo tudo que lhe é apresentado também é a sua vida. As possibilidades de êxito são ínfimas, a formação de uma identidade concreta não acontece, os acontecimentos do cotidiano fazem com que o indivíduo perceba-se cada vez mais incompleto, inconstante e solitário. A via de transgressão é apresentada em *Perto do coração selvagem*, a personagem Joana rema contra a maré dos fatos, num doloroso processo de transformação para sentir-se mais viva e livre.

Joana desaponta expectativas em relação ao outro, ela prefere o caminho mais tortuoso, porém mais autêntico, prefere a vazão de seus impulsos a reprimi-los, mesmo sabendo, que assim, afastar-se-á cada vez mais de todos. Essa é a pressão que precisa suportar e que a leva à fragmentação, alternando momentos de integração e desintegração.

Clarice representa uma escrita que se torna reflexo da nossa melancólica dualidade num momento em que a diluição do sujeito entre em choque com a antiga noção de um sujeito centralizador, único. Joana oferece ao leitor o poder de acompanhar o intrincado processo de formação e fragmentação do eu. Ao final de tal experiência, ele pode ter mais clareza a respeito de suas reações de caráter psicológico, bem como identificar-se, se assim for o caso, como um ser também melancólico à procura de respostas.

O que se quer na verdade primordialmente é permitir-se estar atento, a palavra de ordem é atenção. Se isso acontece, entramos em contato com este mar que nos inunda, podemos contemplar ruínas com o olhar aguçado e reconhecer-lhes unidade, tocamos o que há de mais íntimo e secreto em cada um de nós. É possível perceber a crueldade que existe na incapacidade humana de amar, oscilando a todo instante entre o bem e o mal, pólos necessários para o crescimento.

O homem moderno encontra-se diante não de uma, mas de inúmeras encruzilhadas, que o testam a todo o momento, exigindo respostas rápidas e, que na maioria das vezes, são incoerentes com seu estilo de vida ou modo de pensar. Ele escolhe por alimentar-se da própria angústia, tendo-a como um tenro veneno que em pequenas doses pode servir como desintoxicante e regenerador.

Existem saídas, ou pelo menos, um melhor aproveitamento desta melancolia, embora todo crescimento e transformação sejam extremamente penosos. Não só a personagem Joana, mas também G.H. (*A paixão segundo G.H.*), Lóri (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*), Macabéa (*A hora da estrela*) e tantas outras que permitiram ser via de acesso aos mais humanos sentimentos e abrirem suas portas da consciência para sensações que as invadiram sem pedir licença.

Elas são verdadeiras personagens-águia que como a ave, precisam optar em determinado momento de suas vidas se querem resistir mais alguns anos ou se entregar, morrer. A águia é uma ave que chega a viver até 70 anos, mas para chegar a essa idade, ela tem de tomar uma difícil decisão por volta dos 40 anos. Por volta desta idade, ela está com as unhas compridas e flexíveis, seu bico está curvo, suas asas estão apontando contra o peito, envelhecidas e pesadas em função da grossura das penas, tudo isso impossibilita a caça e alimentação.

A águia só tem duas alternativas: morrer ou voar para o alto de uma montanha e recolher-se em um ninho próximo a um paredão. Após encontrar esse lugar, ela começa a bater com o bico contra uma rocha até conseguir arrancá-lo, então espera nascer um novo bico, com o qual irá arrancar suas unhas. Quando as novas unhas começam a nascer, ela passa a arrancar as velhas penas. E somente depois de cinco meses, ela sai para seu famoso vôo de renovação, podendo viver por mais uns 30 anos.

Esse verdadeiro renascimento que a águia enfrenta reflete três pontos interessantes: recolhimento (solidão), dor e conhecimento (este último, no caso da águia, aliado ao instinto de sobrevivência). Traço aqui um paradoxo com a vida humana: só é possível uma melhor compreensão dos sentimentos ligados à alegria, à felicidade e ao convívio em sociedade, quando já trazemos, em doses cavalares, dentro de nós, solidão e dor. O conhecimento é a chave de equilíbrio para misturar todos esses humores e permitir valiosos resultados de auto-renovação e coragem. É necessário alçar vôos sempre.

O homem não está dissociado de sua melancolia, como ele se permite interagir com a mesma reflete numa gama de sensações antagônicas. É isto que *Perto do coração selvagem* faz: uma aventura do corpo e dos signos, os humores são rupturas energéticas e não somente energias brutas. Eles nos conduzem para uma modalidade da significância que assegura as precondições do imaginário e do simbólico. Os humores – particularmente a tristeza – são as últimas reações aos nossos traumatismos, são nossos recursos para manter um equilíbrio estável em nosso corpo a despeito das alterações exteriores.

Todo o percurso do trabalho foi uma tentativa de ler a atual impossibilidade de sujeitarmos nossa identidade a uma única personalidade. A diluição do sujeito e a retirada de seu centro entram em conflito com a noção de um sujeito centralizador, hegemônico. Desta forma, o indivíduo precisa situar-se entre a intensidade intoxicante de uma era que faz apologia da felicidade e a ansiedade existencial de um sujeito atormentado.

...pelo amor de Deus, não queira fazer de você mesma uma pessoa perfeita - não copie uma pessoa ideal, copie você mesma - é esse o único meio de viver.  
(Clarice Lispector. Berna, 2 de janeiro de 1947)



## BIBLIOGRAFIA

### I

#### De Clarice

- Um sopro de vida.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- A descoberta do mundo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- A Paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- Água Viva.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- Felicidade clandestina.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- Perto do coração selvagem.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- Laços de família.** Rio de Janeiro, Rocco, 1998.
- A maçã no escuro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- A hora da estrela.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- De corpo inteiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- Onde estivestes de noite.** Rio de Janeiro, Rocco: 1999.
- A bela e a fera.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- Pequenas descobertas do mundo.** Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

### II

#### Sobre Clarice Lispector

- ALBUQUERQUE, Paulo Germano Barrozo de. **Mulheres claricianas:** imagens amorosas. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector:** com a ponta dos dedos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice: Uma vida que se conta**. São Paulo: Ática, 1995.

GUIDIN, Márcia Lígia. **Roteiro de Leitura: A hora da Estrela de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 2002.

IANNACE, Ricardo. **A Leitora Clarice Lispector**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. (Ensaio de Cultura; 18)

NUNES, Benedito. **O Drama da Linguagem: Uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Ática, 1995.

PONTIERI, Regina Lúcia. **Clarice Lispector: uma poética do olhar**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do Mal: Uma Leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999. (Ensaio de Cultura; 17)

SÁ, Olga de. **A travessia do oposto**. São Paulo: Annablume, 1993.

### III

#### Outros

**A Bíblia Sagrada**. São Paulo: Editora Vozes LTDA, 1996.

ALIGUIERI, Dante. **A Divina Comédia**. São Paulo: Cultrix, 2000.

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**. Introdução e notas: Jackie Pigeaud. Trad.: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

ASSIS, Brasil. **História Crítica da Literatura Brasileira – A Nova Literatura – o romance**. Rio de Janeiro: Americana, 1973.

BATRA, Roger. **The Cage of Melancholy: identity and metamorphosis in the Mexican character**. New Brunswick: Rutgers University Press, 1992.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: obras escolhidas – v.II**. TRad.: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. e apres.: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- BIRMAN, Joel. **Freud & a filosofia** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. (Col. Passo-a-passo; v. 27)
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. Série princípios. São Paulo: Ática, 1985.
- BULFINCH, Thomas. **O Livro de Ouro da Mitologia**: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- BURTON, Robert. **The Anatomy of Melancoly**. Nova York: The New York Review of Books, 2001.
- CANDIDO, Antonio (et al). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DAVID, Sérgio Nazar. **Freud & A religião**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. (Col. Passo-a-passo; v. 20)
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad.: Waltensir Dutra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. Obras completas. Ed. Standard Brasileira, v. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- FREUD, Sigmund. **O mal estar na cultura**. Amorrortu Editores, 1930.
- FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **O mal radical em Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1990.
- GRÜNEWALD, José Lino. **O grau zero do escrever**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KANT, Emanuel. **La religion dentro de los limites de la mera razón**. Madri: Alianza, 1986.
- KRISTEVA, Julia. **Sol Negro**: depressão e melancolia. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LACAN, Jacques. **O seminário**. Livro 7; Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- LEITE, Dante Moreira. **Psicologia e literatura**. São Paulo: HUCITEC: Editora UNESP, 1987.
- LINO, Joselita Bezerra da Silva. **Dialegoria: a alegoria em Grande Sertão: veredas e em Paradiso**. João Pessoa: Idéia, 2004.
- MELO NETO, João Cabral. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

- MESQUITA, Samira Nahib de. **O Enredo**. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1995.
- MOISÉS, Massaud. **A Literatura Brasileira através dos Textos**. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.
- Novo Dicionário Eletrônico Aurélio da Língua Portuguesa** versão 5.0. São Paulo: Editora Positivo. 3. ed. 2004.
- NUNES, Benedito. **O tempo na Narrativa**. Série Fundamentos. São Paulo: Ática, 1995.
- PAES, José Paulo. **O lugar do outro**. São Paulo: Topbopoks, 1999.
- PERES, Urânia Tourinho. **Depressão e melancolia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. (Col. Passo-a-passo; v. 22)
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário**. São Paulo: Ática, 1996.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. **Análise estrutural de Romances Brasileiros**. Petrópolis: Vozes, 1979.
- SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, Susan. **Sob o Signo de Saturno**. Trad.: Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre e São Paulo: L&PM, 1986.

#### IV

#### Filmografia & Gravações

**A hora da estrela** (filme). Dir.: Suzana Amaral.

Clarice Lispector (vídeo). Programa **Panorama Especial**. São Paulo. TV 2 Cultura, fev. 1977. Entrevistador e produtor: Júlio Lerner. (levado ao ar pela primeira vez em 28 dez. 1977, às 20h 30)

Clarice Lispector (vídeo). **Programa 30 Anos Incríveis**. São Paulo. TV 2 Cultura. 1990. Entrevistador: Gastão Moreira.

# **ANEXOS**

## A leitora Joana & a leitora Clarice

Quando examinados os livros de Clarice Lispector, observa-se um número considerável de citações e alusões bibliográficas, que vão desde passagens bíblicas até manuais científicos.

São muitos os títulos e tão diferenciados, que qualquer classificação exige grande esforço, vários autores são citados: Oscar Wilde, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Hermann Hesse, Dostoiévski, Tchekhov, Henry James, Virginia Woolf, Ezra Pound, James Joyce, Dante Alighieri, São Tomás de Aquino, Spinoza, William Shakespeare, Goethe e outros.

Dentre os nacionais, figuram Machado de Assis, José de Alencar, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Lúcio Cardoso, Paulo Mendes Campos, Guimarães Rosa, Fernando Sabino e outros.

Clarice, já na adolescência, lia de tudo, e suas personagens, independentemente de sexo e idade, parecem ter adquirido esse hábito. Além das citações dos mais variados escritores, a figura do livro, jornal ou qualquer tipo de leitura estão sempre presentes.

Em *Perto do coração selvagem*, Lídia surpreende-se quando Otávio lhe conta que um velho fora agredido por Joana com um livro: “- Ele me contou aquilo do velhinho... Jogou o livro sobre ele, tão velho... Antes eu compreendi, mas agora não sei como pôde” (PCS, p. 152).

Joana refere-se ao anjo Gabriel: Joana não esperava a visão num milagre, nem anunciada pelo anjo Gabriel. Surpreendia-a mesmo no que já enxergara (PCS, p. 45).

Num outro momento, a jovem Clarice deixa uma pequena mostra do que poderia ter sido sua produção poética, através de versos criados pelo pai de Joana, na tentativa de amenizar a impaciência da filha, “especialmente para ela (Joana) brincar, num dos que-é-que-eu-faço: Margarida a Violeta conhecia,/ uma era cega, uma bem louca vivia,/ a cega sabia o que a doida dizia/ e terminou vendo o que ninguém mais via..”. (PCS, p. 48).

Os fatos dentro da narrativa pouco importam; o que deve ser retido e contemplado é o ser humano que está animando suas páginas de ficção. O que se fixa, antes de tudo, é exatamente a personalidade de sua autora, a sua estranha natureza humana.

Clarice e sua personagem Joana são muito parecidas, não seria difícil confundí-las. Algumas pesquisas, centradas na biografia da autora, como os estudos da escritora Nadia Battella Gotlib (1995), permitem ponderar que ela não só se projetara no fio discursivo de seu romance, como na história de vida de sua personagem.

A obra remonta uma infância e uma adolescência em parte semelhantes às da ficcionista. Isto é, Joana parece não se adequar ao mundo daqueles que a cercam; como Clarice, é muito ligada ao pai, perde a mãe ainda menina e passa a viver sob a guarda da tia. Provavelmente, os escritos da estreante de apenas 19 anos constituíam-se de recortes selecionados do passado – aliás, não muito remoto.

Não é de se admirar que nos parágrafos iniciais de *Perto do coração selvagem* a menina Joana apareça fabulando. A exemplo da adolescente Clarice, a heroína do romance também monta as suas histórias tramando situações que gravitam, sobretudo, em torno de um tema recorrente no conjunto da obra da autora: a morte.

Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha viva de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma e outra figura. (PCS, p. 21)

### **Citações em *Perto do coração selvagem***

Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida. James Joyce (Epígrafe)

Ficou à espera, junto da estante de livros, onde fora buscar... o quê? Franziu a testa sem muito interesse, o quê? (...)  
Inclinou-se pela porta e perguntou alto, os olhos fechados:  
- Que é que você queria, Otávio?  
- O de Direito Público, disse ele, e antes que prestasse de novo atenção ao caderno lançou-lhe um rápido olhar surpresa. (PCS, p. 121)

A verdade é que se não tivesse dinheiro, se não possuísse os “estabelecidos”, se não amasse a ordem, se não existisse a Revista de Direito, o vago plano do livro de civil, se Lídia não estivesse dividida de Joana, se Joana não fosse mulher e ele homem, se... oh, Deus, se tudo... que faria? (PCS, p. 134).

Faço o que quero – continuou -, e ninguém me obriga a escrever a Divina Comédia. (PCS, p. 135)

- Muitas respostas encontram-se em afirmações de Spinoza. Na idéia por exemplo de que não pode haver pensamento sem extensão (modalidade de Deus) e vice-versa, não está afirmada a mortalidade da alma? É claro: mortalidade como alma distinta e raciocinante, impossibilidade clara da forma pura dos anjos de S. Tomaz. Mortalidade em relação ao humano. (PCS, p. 138)

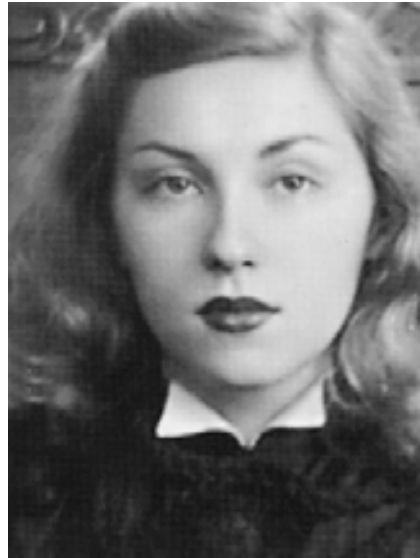


## Fotos de Clarice Lispector

"Tenho várias caras. Uma é quase bonita, outra é quase feia. Sou um o quê? Um quase tudo"



Clarice no início da década de 40



Formatura na Faculdade Nacional de  
Direito da Universidade do Brasil, em  
1943



Clarice em Nápoles,  
onde morou de 1944 a 1946



Clarice já separada do marido,  
Rio de Janeiro em 1959



Clarice na década de 60, como era de costume com sua máquina sobre o colo



Clarice em entrevista na TV Cultura de São Paulo, em fevereiro de 1977



Capa da primeira edição de *Perto do coração selvagem*, de 1943, primeira obra da escritora

## Quadros de Clarice Lispector

“O que me descontraí, por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, quadros, a ninguém. É relaxante e ao mesmo tempo excitante mexer com cores e formas sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais pura que faço (...) Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. O texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações.” (Clarice Lispector)



**Explosão - 1975**



**Tentativa de ser alegre, 1975**

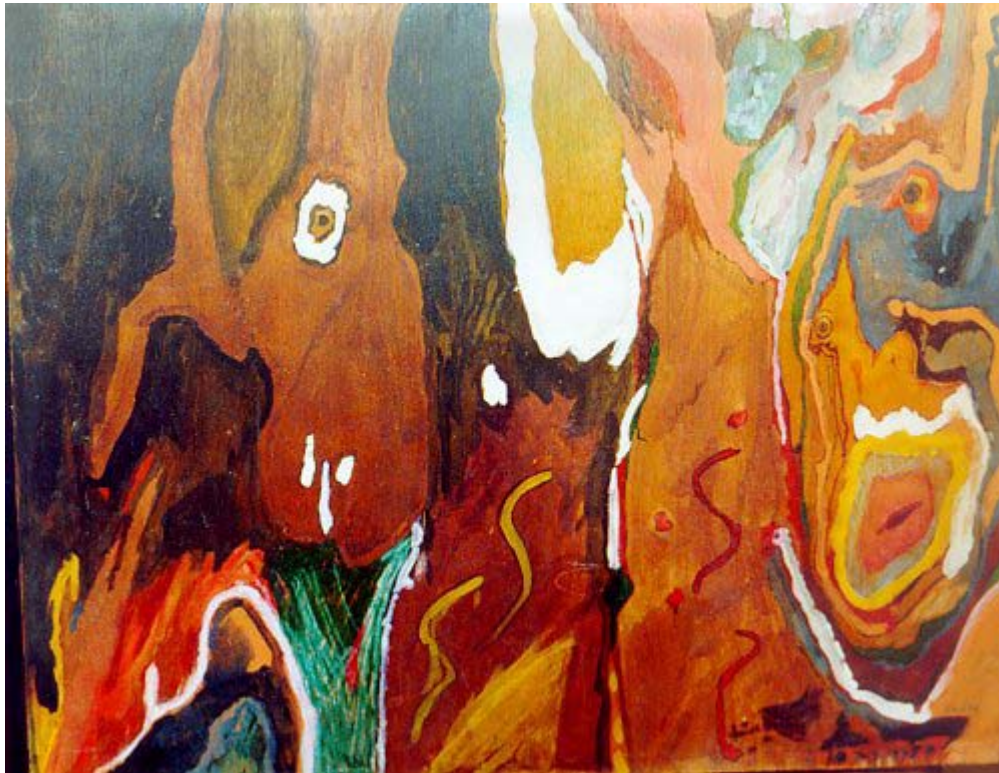


**Medo - 1975**





**Luta Sangrenta pela Paz - 1975**



**Sem título - 1975**



**Dürer, Melancholia I (1514)**