

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

Adriana Vieira de Sena

A melancolia em A Asa Esquerda do Anjo

**Natal/RN
2008**

Adriana Vieira de Sena

A melancolia em A Asa Esquerda do Anjo

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem, área de concentração em Literatura Comparada, como requisito para a obtenção do título de mestre, sob a orientação da Profa Dra Joselita Bezerra Lino.

**Natal/RN
2008**

A melancolia em A Asa Esquerda do Anjo

Dissertação submetida ao corpo docente da Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN (Centro de Ciências, Letras e Artes, Departamento de Letras/PpgEl), como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre.

Defendida por Adriana Vieira de Sena e aprovada em, 27 de março de 2008.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª Dr^ª Joselita B. Lino
(UFRN)

Prof^ª Dr^ª Beliza Aúrea Arruda Mello
(UFPB)

Prof^ª Dr^ª Márcia Tavares Silva
(UFRN)

RESUMO

O termo melancolia, como foi mostrado em todo o decorrer do nosso trabalho, principalmente no histórico da melancolia, é um termo, por excelência, escorregadio. De várias facetas, a melancolia pode vir a designar desde patologia, passando por inspiração filosófica, para desaguar num modo de ver a vida, como bem nos coloca Denílson Lopes em seu livro **Nós os mortos: melancolia e neo – Barroco** (1999).

A Asa Esquerda do Anjo (LUFT, 2005) é uma obra que já nos acompanha há algum tempo, pois desde a graduação estudamo-la. Em torno da protagonista, chamada de Gisela pela mãe e Guísela pela avó, circula toda a trama desse romance moderno. Tentamos visualizá-la nos três capítulos da dissertação. No primeiro, focalizamos a obra sob o aspecto de uma possível estética da melancolia, tendo por base teórica Marie Claude Lambotte (2000). Depois, elaboramos algumas linhas sobre as perdas da protagonista que do enredo emergem. Por fim, demonstramos Gisela pelo aspecto de múltiplas faces. Sabendo que uma obra literária é infinita em seus significados, cremos que **A Asa Esquerda do Anjo** (2005) suscita outras nuances. Isto nos dá a certeza que não é um texto acabado, finalizado. Estas nuances poderão ser estudadas, pesquisadas em uma outra oportunidade por nós ou por outros leitores de Luft.

A fim de estudar a melancolia em Gisela, fundamentamos nossa dissertação com os estudos de Freud (1980) a respeito do tema. Este faz uma análise comparando a melancolia ao luto, para poder chegar, assim, a um denominador comum, já que o termo é flexível em seus significados. Freud e alguns outros autores no campo, tais como, Bataille (1980); Benjamin (1984); Erickson (2003); Klein (1971); Kristeva (1989); Lino (2004); Peres (2003); Santos (2005), Seliar (2003), pois, nos auxiliaram em nossas pesquisas e direcionaram melhor o nosso olhar sobre a obra.

Acreditamos ter alcançado nosso objetivo – estudar a obra **A Asa Esquerda do Anjo** (LUFT, 2005) pelo foco da melancolia e suas nuances. Gisela é um personagem inacabado. Em seu discurso ela deixa isto bem nítido. Assim também, não buscamos respostas prontas, com teor de acabamento. O fechar da história está nas mãos do leitor. Mas, à medida que reiniciamos nova leitura, percebemos algo novo, que pode ser extraído da obra, do personagem, da trama. É neste abrir/fechar que a própria Gisela sussurra: Vem, vem, vem.... Ao chamar a todos nós, chama também para um novo caminhar com ela, em suas perturbações subjetivas e sua ausência de respostas. Ao aceitarmos este convite, fica difícil retornarmos pelo mesmo caminho de antes. É

necessário, então, junto com este ser de papel, rever nossos passos, para, enfim, redimensionarmos nossa escrita acerca de nós mesmos e (por que não dizer?) do mundo que nos circunda.

Palavras-chave: MESTRADO. ENSAIO. LYA LUFT. FREUD. MELANCOLIA. MODERNIDADE.

SUMMARY

The term "melancoly" as shown throughout our work, mainly in the history of melancoly, is by excelence a tricky term. Having many guises, melancoly can define from the pathology going through philosophical inspiration to finally flow into a way to see life, sort of partially as Denilson Lopes points out so beautifully in his book "**Nós, os Mortos: Melancolia e Neo – Barroco**" (We, the Dead: Melancoly and Neo – Baroque; 1999). "**A Asa Esquerda do Anjo**" (The Angel's Left Wing; LUFT, 2005) has been accompanying us for some time now: We have been studying it since graduation times. The plot in this modern novel flows around protagonist called Gisela by her mother and Guisela by her grandmother. We have tried to visualize her in the three chapters of the essay. In the first, we focus on the work as a possible aesthetic for melancoly, theoretically based on Marie Claude Lambotte (2000). We then elaborate some lines about the protagonist's losses that rise from the plot. In the end, we show Gisela by the aspect of having many guises. Knowing that a work of literature is infinite in its meanings, we believe the text brings many shades about. It assures us the book is an unfinished, unfinalized text. These shades can be at a later time studied, researched by us or by other Luft's readers. In order to study the melancoly in Gisela, we have made the foundation of our essay on the studies of Freud (1980) about the subject. This makes an analysis by comparing melancoly to mourning, to thus come to a common denominator, as the term is flexible in its meanings. Freud and some other writers in this field, such as Bataille (1980); Benjamin (1984); Erickson (2003); Klein (1971); Kristeva (1989); Lino (2004); Peres (2003); and Scliar (2003) helped us in our researches and gave us a better look at this work. We believe we achieved our goal – study "**A Asa Esquerda do Anjo**" (LUFT, 2005) by the focus on melancoly and its matrices. Gisela is an unfinished personage. She makes it very clear to us. In this same sense, we don't look for ready-made answers, with finalization flavors. The conclusion of the story is in the reader's hands. However, as we read the book over, we noticed something new, that can be extracted form the work, the personage, the plot. It is in this open/close that Gisela herself whispers: "Come, come, come..." When she calls for us all, she calls also for a new walk with her, in her subjective perturbations and absence of answers. By accepting this invitation, it is hard to return by the same path as before. It is therefore necessary, together with this paper being, review our steps in order to, in the end, resize what we write about ourselves and (why not?) about the world around us.

KEYWORDS:

LETTERS. COMPARED LITERATURE. MASTER'S DEGREE. ESSAY. FREUD. LYA LUFT. MELANCOLY. MODERNITY.

Dedico este corpo dissertativo, primeiramente, a Deus por todas as forças que me deu durante esta caminhada para vencê-la do início ao fim. Agradeço a Ele por me ajudar a superar o tempo, o cansaço e a alegria da escrita, como também pela perseverança de finalizar este trabalho.

Além dEle, dedico aos meus pais, Eunice Vieira Paz de Sena e Francisco José de Sena, ausentes de corpo no momento, mas presentes no espírito das idéias, dos sentimentos, de saber que toda empreitada delimita um esforço constante, regado a lágrimas, esperas e a felicidade de saber que toda semente, jogada em terreno fértil, gera um fruto ou frutos. Obrigada, mãe e pai, pela confiança depositada em mim.

Como não poderia deixar de ser, agradeço imensamente à professora Joselita pelo constante carinho, pontuamentos no momento certo e por acreditar na minha escrita. Obrigada, professora, porque desde o início a senhora acreditou no meu potencial, sabendo é claro que eu precisava aparar ainda algumas arestas, as quais me impossibilitavam de divisar um melhor adentramento no tema escolhido. Obrigada, professora, pois sempre me ensinou que eu devo primar pela qualidade da minha escrita. Obrigada, professora, pelas orientações das leituras, das observações com relação aos erros patentes. Cresci muito com a sua didática, com a sua forma de exercer a docência, mesmo quando não entendia, naquele momento, que tudo feito pela senhora é e foi em prol de um salto qualitativo no entender da proposta de estudar a melancolia tanto para a minha formação acadêmica como para a minha vida pessoal. Obrigada, professora!

Dedico a conclusão desta dissertação também à Professora Dr^a Beliza Áurea, participante do corpo de defesa, pelo carinho de ter correspondido ao meu convite para a discussão de tema tão atual e complexo. Obrigada, Professora Beliza.

Na extensão da dedicatória, acrescento o nome da Professora Dr^a Márcia Tavares pela gentileza de nos abanquetar com sua presença na estimulante discussão das idéias propostas neste corpo dissertativo. Obrigada, Professora Márcia.

Embora ele seja o último no rol de dedicatórias, ele é um dos primeiros no meu coração. Agradeço ao Professor e amigo Samuel Anderson por estar presente todas as vezes que requisitei sua presença ao meu lado nessa caminhada. Agradeço a ele também pelo compartilhamento de idéias, de suores, de preocupações similares e pelas gargalhadas que damos durante todo o trajeto. Obrigada, Samuca.

Outra Arte

Para Elizabeth

Perdendo-me de te ganhar
eu te perdi
algumas coisas da vida
são predestinadas à perda
sua perda não é uma perda
perder é uma arte
passível de se aprender
Perco coisas dia após dia
perdi um rio e uma lagoa
(já estavam secos mesmo!)
duas cidades
minha casa em frente ao mercado
e a outra ao lado do rio
um pé de goiaba e um pinheiro
Escorreram pelas minhas mãos
os segredos da rua
coei o sol e a chuva pelos dedos
um dia perdi os brincos de olho de tigre
noutro dia o colar de arroz
ontem as minhas chaves
Porém nada disso é perda
se podemos recuperar o perdido
não há perda
Neste perder-me de ter-te
eu te perdi
perdi tua morenice que eu amava
o riso entre irônico e brincalhão
a roupa malandra de branca
o cabelo macio e preto de rapaz
o cheiro citrino de almíscar no ar
perdi o beijo sem fim ao luar
naquela ruela de João Pessoa
os carros esperavam por nós
no meio da lua o beijo na rua
no meio da rua deixando-me tua
Ao perder-me de ter-te
perdi meu louco amor por ti
e isso não foi o fim
saber perder não é tão difícil
e saber isso é saber a arte da perda
se sabemos esse saber
de que só perdemos o que não é nosso
algumas perdas ensinam a achar

**perdendo-me ao te perder
eu te achei ao me ganhar.**

(poeta e professora Joselita B. Lino)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. BREVE HISTÓRICO DA MELANCOLIA.....	21
3. A ASA ESQUERDA DO ANJO E A ESTÉTICA DA MELANCOLIA.....	31
4. A PERDA DO EGO EM A ASA ESQUERDA DO ANJO.....	49
5. GISELA/GUÍSELA: AS VÁRIAS FACES DA PERSONAGEM.....	65
6. CONCLUSÃO.....	99
REFERÊNCIAS.....	106

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem o intuito de estudar a obra **A Asa Esquerda do Anjo** (2005) sob o foco da melancolia. Busca-se entender a dimensão de tal discurso, narrativamente falando, que a obra citada evoca, por meio do narrar da protagonista - Gisela Moreira Wolf.

Lya Luft, a inventora da reflexiva Gisela, em nada é parecida com sua personagem. Do Rio Grande do Sul, da cidade denominada Santa Cruz, Lya iniciou sua carreira como escritora nos anos 60, como tradutora de literaturas alemã e inglesa. Em 1964, reúne os primeiros poemas num livro, intitulado **Canções de Limiar**. Em 1972, lança mais um livro de poemas de título **Flauta Doce**. Em 1976, escreveu alguns contos e enviou para Pedro Paulo Sena Madureira, que era editor da Nova Fronteira. Pedro Paulo respondeu dizendo que os contos eram todos “publicáveis”. No entanto, ele a aconselha a escrever um romance, pois afirma que ela era romancista. Dois anos depois, ela escreve **As Parceiras**. Em 1978, lança seu primeiro livro de contos: **Matéria do Cotidiano**.

Lya amadurece sua escrita e pensamentos acerca da vida, sua maior celebração, ao lançar **Perdas e Ganhos** (2005).

Mar de dentro (2004) é a ponte construída entre a mulher-Lya e a menina-Lya. É uma ponte construída sobre as memórias de uma infância protegida, mas plena de fantasia, indagações e encantamento. Como diz Lya, a ex-professora de Lingüística, este não é um livro para crianças, mas a respeito de uma.

Aos 41 anos, precisamente em 1980, Lya lança o romance **As parceiras** (2005). Como sempre, Lya abordará nesta obra seus temores pueris, os quais a acompanharam por muito tempo em sua infância e adolescência. Os temas são recorrentes em suas obras e a eles os personagens se encontram interligados: morte/ dor/ separação/ verdades/homossexualidade/ encontros/ desencontros/ suicídios/ depressão/ melancolia/ luto/ sujeito voltado para si (subjetivo)/ solidão, etc.

Lya capta, com o romance **As parceiras**, um grupo de mulheres de uma mesma linhagem, vivendo um mesmo drama, o qual terá seqüelas diferentes e catastróficas em cada uma delas.

Já, na estrutura narrativa de **A Asa Esquerda do Anjo**, seguindo os passos na ordem cronológica das obras luftianas, é lançada no ano de 1981. Foi a obra escolhida para analisarmos neste trabalho. Estudaremos a melancolia existente na obra,

principalmente observando o texto freudiano **Luto e Melancolia** (FREUD, 1980), no qual o autor assinala o quadro do luto e da melancolia, pontuando bem suas diferenças e possíveis semelhanças, formuladas a partir das considerações científicas do luto.

O objetivo inicial de Freud é trazer “alguma luz sobre a natureza da melancolia, comparando-a com o afeto normal do luto.” (FREUD, 1980, p. 275). E embasado neste princípio, buscaremos um melhor entendimento da personagem Gisela e seus conflitos subjetivos no decorrer de nossa escrita.

Em sua obra **O Quarto Fechado**, publicado em 1984, após o lançamento de *Mulher no palco* (livro de poemas), Lya nos surpreende mais uma vez com originalidade e segurança na construção de suas tramas.

Sob o brilho das palavras é sempre possível encontrar em Lya um poderoso canto de mulher. É assim nos poemas de seu livro **O lado fatal** (1988), escrito pouco depois da morte de Hélio Pellegrino, com quem foi casada por dois anos e três meses. Já em seu romance **Exílio** (1988) é possível encontrar anões misteriosos, a temática da loucura e do infortúnio percorrendo os dramas familiares submersos, o clima predominantemente sinistro de suas narrativas – tudo operando hipnótica sedução sobre o leitor.

Lya em suas várias entrevistas deixa claro para o seu público que possui um olhar triste, envolvendo seus leitores em uma trama altamente conturbada, na qual o passado é a fonte de todos os problemas que seus personagens vivenciam. Mas também tem um olhar alegre que vive. Lya conclui sobre isto e diz: “escrevo para tentar entender a vida, o mundo” (www.capitu.uol.com.br).

Ela se considera mais romancista que poeta. Escreve depois de estruturar na cabeça, por um longo tempo, as matrizes de suas obras. Na poesia é contida, pessoal; no romance se expande. Os escritos da juventude nem faz questão de reeditar. Mas seja em prosa ou em verso, seus textos são obsessivamente transparentes. Lya faz absoluta questão de ressaltar que sua linguagem é deliberadamente clara, límpida. “Creio até que sou um pouco pobre de vocabulário. Realizo um esforço sistemático de tornar minha linguagem a mais simples possível. Não quero que ela seja uma barreira entre o que desejo comunicar e o leitor”, diz modesta (www.capitu.uol.com.br).

Escrito no verão de 1993-94, **Sentinela** foi uma obra sucessivamente abandonada e retomada. Sua idéia central (a cabeça de um pai prematuramente morto, oculta no jardim de sua casa vigiando a família) surgiu por volta de 1980.

Já em seu romance **O ponto cego** (2004), a narrativa revela a história de uma

família a partir do ponto-de-vista de uma criança, um menino-narrador que inventa e desinventa histórias, constrói tramas e põe em foco, de maneira muito particular, os dramas vividos pelos adultos ao seu redor.

Mas nem só de tragicidade e problemas vive o homem. Lya, em parceria com sua neta Isabela, constrói estórias fantásticas que, compiladas, se tornam a obra por nome **Histórias de Bruxa Boa** (2004). Com ilustrações de sua filha – Susana Luft, a autora tece dessa vez um bordado com pontos particulares, no qual há a contribuição de um dedo infantil ou porção mágica.

Renomada romancista, cronista e ensaísta, Lya também é uma poeta bissexta. Nos anos 80, publica o inquietante **Mulher no palco** (1984) – no qual brinca com a própria experiência poética, tratando do amor e da iminência da morte como espaços que se confundem e se misturam -, e, anos mais tarde, já na década de 1990, voltou a arrebatá-los com os poemas de amor de **Secreta Mirada** (1997). **Para não dizer adeus** (2003) marca o retorno de Lya à poesia em um volume que reúne poemas antigos, outros mais recentes, quase todos bem atuais e inéditos.

Lya sempre, desde tenra idade, foi adepta de olhar o mar e perder a vista. Não é de se estranhar, então, que ela desabroche isto em seus poemas:

Havia um mar,
e ali brotava uma ilha
povoada de lobos e de pensamentos.
Havia um fundo escuro e belo
onde os naufragos dançavam
com sereias (Mar de menina, p.87).

Sempre encontro/desencontro, dupla faceta, farão parte da vida íntima dos personagens de Lya:

Quando perdi quase tudo,
descobri que a dor
não era maior que o sonho.
Quando esqueci o caminho,
vi que o horizonte
ficava do lado errado.
Quando só o meu rosto
sobrava em cada espelho
(e nada do lado de cá),
juntei desalento e desejo
e me reinventei
com carinho (Composição, p.75).

A morte, outro tema que, na escrita de Lya, se confunde com a vida, provocando, assim, um espiral contínuo:

Eu cochilava no colo de meu pai:
dentro do peito dele pulsava
a máquina da vida que nunca se cala.
(Mas uma coisa escura e sorrateira
fazia rumor fora de casa:
era o destino chegando
passo a passo, e eu não sabia.) (Pressentimento, p. 67).

Esperando que um dia sua mãe acorde e lembre-se da menina que fora Lya, esta dedica-lhe um poema:

O rumor de uns passos enérgicos,
a voz me chamando no jardim, na sala
rosas com nomes secretos, e um perfume
igual ao dela.
Legou-me sua alegria inesperada,
o amor à vida,
e algo do perfil. Não sua beleza:
essa ficou nos retratos.
Nada lhe significo mais:
quando me vê enxerga outros rostos,
mais reais do que eu na sua ilha.
É minha mãe e não é,
vive e não vive, na clausura da mente
adormecida (Inútil Espera, p.101).

No jogo da vida, há de ter escolhas. No palco da vida, o avesso das coisas também reina (não em absoluto). A solidão é um dos seus disfarces:

Alguém joga xadrez com minha vida,
alguém me borda do avesso,
alguém maneja os cordéis...
Alguém aí pode me ouvir?
...
Ninguém reage, ninguém tenta aplaudir:
nesse reino todos usam disfarces,
menos a solidão. (Dramaturgia, p.121)

Brincando de jogar, Lya elabora personagens, cenas, tramas, que enlaçam seu leitor de tal forma que este se abandona ao bel prazer de suas palavras, sabendo que o fim do jogo é apenas o começo de tudo e um pouco mais. E é este pouco mais que levará o leitor a um descobrir-se de si mesmo enquanto sujeito inserido dentro de um contexto ambivalente, distorcido, onde a matéria-prima é o seu próprio EU.

Tanta sabedoria fez Lya desaguar em um rio – **O rio do meio** (2004). Esta obra

é um dos grandes exemplares de teor reflexivo. Lya, aqui, fala de suas experiências enquanto escritora, enquanto mulher, enquanto mãe, avó...

Lya fala, geralmente, de algo que ela não sabe. Isto é, os sentimentos na hora da escrita flutuam. Não há uma certeza absoluta. Por isso, ela se entrega na última frase da citação acima. O real e o imaginário fazem parte de Lya Luft. Fazem parte de sua escrita. Escuta histórias, e destas emerge o fio de suas narrativas. Nas palavras de Lya, **o Rio do meio** é um apanhado desses diálogos – portanto, pertence um pouco aos que deles participaram comigo. Não será uma autobiografia, embora o leitor ingênuo teime em achar que o escritor viveu todas as experiências de seus livros (LUFT, 2004c).

Agora, eis o ponto de interrogação: o que escrever? Lya nos entrega sua fórmula e diz escrever de amores: “a euforia da entrega e a dor da separação, a alegria de construir a quatro mãos – e o vazio quando o amor acaba. O absoluto silêncio da morte onde a pessoa amada pode se ocultar sem uma explicação ou um sinal, e passaremos um tempo de luto indagando: Onde está você que ontem dormiu em minha cama, que se pudesse jamais me deixaria tão sozinha, onde está você agora, para onde foi? Falo das amizades eleitas, que não acabam como tantos amores, falo de delicadeza e compaixão. Falo de ligações que fogem às regras, escapam a qualquer padrão, e têm uma substância de encantamento que ninguém fora desse círculo mágico jamais entenderá.” (2004, p.16).

Como se tem visto, as sentenças de Lya revelam maturidade, sabedoria. Acima de tudo, mostra que ela é uma profissional sensível. Falar em **Perdas & Ganhos** (2005) é falar em Lya, pois este é um espelho da mulher, mãe, escritora Luft.

Perdas & Ganhos não é uma obra de receitas. Não é um manual de como viver bem, de como conquistar a verdadeira felicidade, de como conseguir um desempenho sexual melhor... Não é nada disso. Tal obra é a continuação narrativa do livro **O rio do meio**, circulando em torno da experiência de Luft como mulher, mãe, esposa, escritora. A narrativa fala de suas frustrações, seus medos de acordo com a idade que ia vivenciando. Discursa sobre seus primeiros acertos, seus primeiros deslumbramentos. Fala da magia da vida e do que poderia ser tal magia.

Em sua infinita ternura, a escritora de inúmeras obras, como **A Asa Esquerda do Anjo** (2005), faz um convite ao leitor perdido, ao leitor que gosta de auto-reflexão a fazer um percurso por uma trilha nada fácil. Pelo contrário, ela é bastante íngreme. Porém, como se vê pelas leituras, deixa de ser deliciosa, saborosa, arquejante. Nem por isto deixa de ter a sua beleza. Para tanta empreitada, procura o tom certo.

Perdas & Ganhos (2005) também é fruto de um grupo de mulheres em que Lya e uma amiga terapeuta organizaram. O objetivo era colocar em discussão a maturidade como viés de perdas e ganhos.

Mais tarde, os homens descobriram a existência desse grupo de discussão e resolveram participar. Foi descoberto que eles também são frágeis, inseguros.

Na questão de gênero, nominar aquilo que está posto, **Pensar é transgredir** (2005) é um conjunto de crônicas, das quais algumas foram publicadas em jornais. A reflexão não deve ser enclausurada dentro de instituições acadêmicas, mas lá fora, transgredindo o dia-a-dia, o vai-e-vem do cotidiano dos sujeitos (des)encontrados, perdidos. Para os amantes da reflexão, o pensamento é algo muito singular. É um objeto que jamais perde sua beleza. A qualquer momento, do dia ou da noite, pode surpreender com sua presença. É inusitado. E, às vezes, é doloroso caminhar ao seu lado: “quando menos se espera ele chega, o pensamento que nos faz parar. Pode ser no meio do trânsito, na frente da tevê ou do computador” (2005, p.21-22).

Lya fala de si mesma (um dos atos mais difíceis para quem é escritor). Fala de suas inseguranças, de valores, de se jogar na vida e expor-se a todos os riscos implicados. Fala de homossexualidade, cobrança social, do lugar de cada um... São tantas palavras, tantos pensares... Porém, o mais interessante em Lya é que sua reflexão não é uma atitude barata, uma reflexão superficial. No entanto, demonstra uma alta sensibilidade entremeada ao crescimento e à maturidade. Sensibilidade para aprender que no caos também pode haver ordem. Na escuridão, luz.

Nossa dissertação é composta de três capítulos de que o título **A melancolia em A Asa Esquerda do Anjo** é síntese. Assim, temos: **A Asa Esquerda do Anjo e A Estética da Melancolia**; **A perda do ego em A Asa Esquerda do Anjo** e, por fim, **Gisela/Gísela: as várias faces da personagem**. Subscreveremos abaixo um pequeno resumo de cada capítulo mencionado.

No primeiro capítulo **A Asa Esquerda do Anjo e A Estética da Melancolia**, começaremos a estudar a melancolia como uma estética. Entende-se por estética “o estudo das condições e dos efeitos da criação artística” (2001, p. 294). A proposta é visualizar a obra **A Asa Esquerda do Anjo** sob um outro aspecto: o da arte.

Literatura é arte de imaginar, ficcionar textos, por meio de palavras polivalentes ou metáforas, que levem o leitor a sair de seu mundo real, concreto e alcançar o significado do surreal, do supra-real. A arte toca os objetos circundantes e transforma-os, atribuindo-lhes valores antes não permitidos. O texto literário traz em suas

peculiaridades a inclusão da necessidade estética que toda obra de arte exige. Emprega a língua com liberdade e beleza, utilizando-se do sentido conotativo ou metafórico das palavras. Miríades de significados acorrem à nossa mente, envolvendo-nos em uma teia imagética da qual também podemos ser participantes. Esses são alguns dos efeitos da criação artística enquanto literatura.

Se a estética busca estudar as condições e os efeitos sobre a criação artística, seja ela romance, conto, novela, poesia, pinturas, isto quer dizer que, no caso em específico, ela verá a melancolia através de uma ótica diferente. Nosso objeto de estudo não será visto apenas como mais uma patologia, enquadrada dentro de sintomas de síndromes, mas, prioritariamente, como ingrediente na criação artística. É tanto que Freud, para construir seu quadro da melancolia, se vale de textos literários (Freud, apud, 2000, p.11):

Assim, Freud afirma a respeito da Gradiva de Jensen: ‘Os poetas e romancistas são preciosos aliados e seu testemunho deve ser considerado bem importante, pois eles conhecem, entre o céu e a terra, muitas coisas que nossa sabedoria escolar ainda não pode sonhar. Eles são, no conhecimento da alma, mestres para nós, homens vulgares, pois bebem em fontes que ainda não tornamos acessíveis à ciência.’

Tendo Gisela/Gísela como protagonista do romance em questão, veremos, ao longo de nosso discorrer, como ela representa bem as peculiaridades do sujeito melancólico. Além de Freud (1980), vários autores vêm também contribuir com nossas análises. Entre eles, podemos citar: Marie-Claude Lambotte (2000); Urânia Tourinho Peres (2003); Moacyr Scliar (2003); Julia Kristeva (1989), e alguns outros.

Cada autor aqui citado tem uma forma particular de trabalhar, abordar o termo melancolia, tão em voga atualmente. Porém, todos vaticinam uma certeza: não importa o rumo que a melancolia tome, ela, sem dúvida, conduzirá o sujeito a um auto-conhecimento com relação à sua vaidade e finitude. O discurso de Gisela se encaixa bem nesta afirmação.

Obra com data de publicação de 1981, **A Asa Esquerda do Anjo** carrega, em sua teia narrativa, um viés muito interessante e complexo. Ela revela para seus leitores a busca incessante que a personagem empreende a fim de descobrir o próprio significado de sua existência. Gisela inscreverá sua narrativa de forma fragmentada e ambígua. Sua linguagem demonstra isso:

Meu pai define no seu quarto na outra ponta do corredor. Passos na escada: finjo não escutá-los, nunca falamos sobre eles durante o dia. Minha mãe suspira parando um pouco

no patamar, onde os degraus fazem uma curva.
Preciso concentrar-me neste ritual: ficarei aliviada e limpa depois do horrendo parto.
Deitar-me nesta cama branca e deixar que meu corpo expulse seu violador (LUFT, 2005, p. 09).

Em busca de entender melhor o narrador de tão complexa teia narrativa, foi preciso que relêssemos **O Narrador**, de Walter Benjamin. O autor neste texto faz uma alusão à velha figura mítica de um dos maiores elos vocais da história: o narrador.

Para Benjamin, a figura do narrador se situa na posição única, a de trocar experiências. Segundo ele, “a arte de narrar caminha para o fim” numa desaceleração alienante e profunda. O narrador de que Benjamin nos fala é aquele das histórias contadas enquanto se fia, tece.

Na obra **A Asa Esquerda do Anjo** (2005), o narrador é tradicional e moderno concomitantemente. Tradicional, pois sua arte de narrar se perfila de forma linear. Isto é, princípio, meio e fim. A intenção de Gisela é conduzir o leitor, não a um emaranhado de acontecimentos sem fim (como no conto mágico de Sherazade), mas de levá-lo a conhecer os fatos verdadeiramente como eles se apresentam.

Portanto, temos a obra dividida em seis capítulos: O exílio; O anjo; As sementes; A Rainha da Neve; O peixinho dourado; O parto. Lya Luft estabelece entre eles uma cadeia semântica em que o último capítulo está em consonância com o primeiro. O parto (2005, p.99–109) é o momento final, no qual Gisela vai expelir tudo aquilo que lhe atormenta. O exílio transparece a hora em que a personagem decide parir o monstro enrodilhado em seu ventre. Em particular, é neste capítulo que abre espaço em sua memória para lembrar todo o seu caminhar existencial, todo o seu amor castrado por Léo – ex-noivo. É em seu quarto que reflete sobre a morte de sua mãe, Anemarie (a prima de cachinhos de ouro), Frau Wolf – a avó de olhar autoritário e crítico. Pensa em tio Stefan, na morte que brotou de seus braços... Pensa na infância e no acento diferencial de seu nome: Gisela ou Gísela?

No primeiro capítulo, enfocaremos a forma como a melancolia aparece na obra **A Asa Esquerda do Anjo**, as condições e a presença desse sentimento na obra em questão. À medida que Gisela for narrando, veremos o descortinar do viés melancólico apresentado nesta personagem.

O termo “estética” vem do grego “aisthêtikê, sensitivo, sensível; aísthesis, sensação, percepção”. Mas, nos dias atuais, seu significante adquiriu outras conotações. Hoje, ela se perfaz pelo caminho da análise psicológica geralmente subjetivista

(MOISÉS, 1974, p.201). E é, na fonte deste subjetivismo, que Gisela, com seu narrar, coloca para nós um possível quadro estético.

Apesar de Lambotte (2000) buscar em suas últimas análises estudar o esteta, percebemos que sua obra também prioriza, desde as primeiras páginas, o estudo do conceito melancolia nas diversas disciplinas, em particular a filosofia, a história e a clínica.

Nosso objetivo em **A Asa Esquerda do Anjo** (2005) é visualizar Gisela e seu discurso como construção de um modelo melancólico na modernidade, sendo que nosso estudo se respaldará nos conceitos já levantados, por via histórica, acerca da melancolia e seus matizes.

Gisela revela para nós suas particularidades por meio de seu discurso melancólico: auto-recriminação constante; a perda da capacidade de amar; diminuição da capacidade de auto-estima; entre outros. Esta personagem vive um momento de íntima reflexão. Mais: um refletir melancólico.

A narrativa da obra **A Asa Esquerda do Anjo** (2005) revela traços significativos da melancolia e abarca, como tema central, a crise do ser, do ego. Gisela, por causa das suas influências ambientais (seu mundo externo), desenvolve, produz uma reflexão melancólica.

No segundo capítulo, estendemos um pouco mais do texto base que adotamos, a saber, **Luto e Melancolia** (FREUD, 1980), como auxílio para compreender os conflitos vividos pela personagem.

A perda do ego em A Asa Esquerda do Anjo busca entender como se processa o sentimento de perda na vida de Gisela. Ao caminhar, a protagonista demonstra que suas perdas são inevitáveis. Entre estas, encontraremos sua mãe, sua avó, Leo, Anemarie, o ego de Gisela... Sua relação com estes personagens particulariza sua perda e faz com que Gisela, a partir do não, encontre o sim para ela mesma.

No contraponto com o texto freudiano, a proposta deste capítulo é fazer o levantamento das perdas sofridas pela personagem em foco, até chegar ao epílogo do romance, momento culminante e arrebatador na/da vida de Gisela.

Para finalizar, o terceiro capítulo, **Gisela – as várias faces de uma personagem**, vem contribuir de forma decisiva no molde desta dissertação. Ao focar nossa protagonista numa perspectiva que se desdobra em múltiplas facetas, a começar pelo seu nome: acento diferencial, pretende-se colocar, a nível de esclarecimento, quem é realmente Gisela, de forma que revele, pelo viés crítico aqui proposto, as perturbações

de seu eu, circunscrito na sua ambivalência.

2. BREVE HISTÓRICO DA MELANCOLIA

Estudada ao longo dos séculos, e de perfil indefinido, o termo melancolia revela dubiedade quanto ao seu conceito: alguns acreditam que é doença. Outros, não.

De origem grega *Απάθεια*, apateia, ausência de paixões, o espírito melancólico sobrevive no indivíduo mediante o desinteresse deste pela vida, consolidando, assim, seu domínio.

Na busca por entender as entranhas de vocábulo tão tênue em seu significado, fizeram-se necessárias algumas leituras. Para começar, tem-se em mãos a obra **Depressão e Melancolia** (PERES, 2003), explicando, em minúcias, terreno tão movediço. Scliar (2003) também vem somar com suas considerações para a finalidade deste trabalho.

Antes de adentrar fortemente na história da melancolia, Tourinho inicia seu discurso com sucessivas frases de teor interrogativo. Leva para seu leitor uma reflexão subjetiva, na qual *a dor de ser* (PERES, 2003) é o motivo maior. Segundo ela, esta dor se revela em diferentes sinônimos: tristeza, trevas, sombras sem fim, sol negro, nevoeiro, tempestade em céu sereno, certeza infeliz, apatia, acedia, tédio [...], acrescentando que a tristeza é ingrediente imprescindível na constituição do tecido existencial humano.

Peres se indaga (2003, p.07): como transformar em doença a dor de existir? Como classificar sentimento de variadas faces? Freud parte do mito do Narciso para estudá-la, chamando-a de neurose narcísica. Fala em melancolia crônica, a qual leva o sujeito ao delírio da negação de órgãos (FREUD, 1980, p.08-09). Eis algumas palavra-chaves que acompanham este pensamento: intensa recriminação, remorso, culpa, psicose lúcida, etc.

Pelos vocábulos acima expostos, pode-se verificar a quantidade de referência a um mesmo significante: melancolia.

Como ficou dito por Peres (2003), andar com a tristeza é uma condição vital ao homem. Se remontar até ao paraíso edênico, onde Adão e Eva viviam na companhia um do outro, há de se lembrar o porquê da criação de Eva: aliviar Adão de sua tristeza, de sua solidão. Conforme registro, Adão é, alegoricamente, a presença da tristeza. E Eva, a alegria, o júbilo.

As fontes históricas referem-se também ao poeta grego Homero, pois a ele é feita a primeira notificação do *pharmakon*, medicamento produzido pelo homem, mistura de plantas e rituais, com o objetivo de aliviar um sofrimento que teve sua origem na ação

divina.

Porém, numa visão mais do campo científico, domina Hipócrates na Antigüidade com a descoberta dos quatro humores: a bÍlis negra, a amarela, o sangue e a pituíta (PERES, 2003).

Quem era Hipócrates? Embora tenha referências à sua pessoa nos escritos de Sócrates, Platão e Aristóteles, sua figura é considerada, muitas vezes, imaginária. Nascido no ano 460-377 a.C, Hipócrates de Cós é o pai da medicina. A obra **Corpus Hipocratus**, compilação de várias escrituras feitas por mãos de seus discípulos, é criada em sua homenagem, pois seu nome assinala um momento de trânsito do mundo grego. Isto é, apresenta uma concepção diferente da mágico-religiosa, proposta por homens como Homero (PERES, 2003).



Hipócrates segundo um artista bizantino (c. 1342)

Antes da contribuição das idéias hipocráticas, o mundo era visto de formas harmoniosas, o homem era signo de equilíbrio de corpo e mente e a religião era o suporte de tal pensamento.

Com Hipócrates, o mundo dará o seu primeiro passo em direção ao estudo das doenças pelo viés científico. Suas idéias valorizam a observação empírica sobre seu objeto de estudo.

Assim, embora desprovido de conhecimento (pois em sua época não havia ânsia por este), o pai da medicina lança uma teoria que explica os distúrbios mentais. Estes estariam associados ao desequilíbrio dos quatro humores colocados nas páginas anteriores. E destes advieram os quatro temperamentos abaixo:

1. sangüíneo;
2. fleumático;
3. colérico;
4. melancólico.

Eis a primeira declaração científica do vocábulo melancolia. Hipócrates, entusiasmado com suas pesquisas, estabelece uma diferença no significante aqui abordado: melancolia endógena (de fora para dentro) e melancolia exógena (de dentro para fora). A primeira revela um indivíduo taciturno em busca da solidão, e a segunda resultante de um trauma externo (SCLIAR, 2003).

Se a melancolia é colocada pelo foco patológico, logicamente que requer uma busca pela cura e recomendações médicas. Muitos se preocupam com a questão: a melancolia é uma doença? Sócrates elabora pensamentos gregos a respeito. Platão preocupa-se com tal abordagem. A Aristóteles é atribuído o primeiro tratado sobre esse tema: *Problemata 30*, no qual pontua a relação entre a genialidade e a loucura (PERES, 2003, p.14). Para ele, a melancolia se fará por meio de uma predisposição natural do organismo. Aristóteles se pergunta:

Por que razão todos os que foram homens de exceção no que concerne à filosofia, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos?

Nessa pergunta está implícita uma importante diferenciação: seres humanos normais podem adoecer de melancolia, mas há uma melancolia natural que torna o seu portador genial “normalmente anormal”. O gênio surgiria pela ação da própria bile negra, que, como o vinho, teria poderosa ação sobre a mente. O temperamento melancólico é um temperamento metafórico, propenso, pois, à criação – na filosofia, na poesia, nas artes (SCLIAR, 2003, p.70).

Portanto, pelo viés aristotélico, a melancolia será a condição da genialidade.

Alguns médicos, entre eles, Aulus Cornelius Celsus (25 a. C. – 50 d. C.), médico romano, no tratamento da melancolia, recomenda exposição à luz.

O tratamento grego contra a melancolia patológica era composto, em sua essência, “de sangria, purga, dieta e vinho. Este último era especialmente recomendado.

De aspecto semelhante ao sangue, o humor vivaz, o vinho seria o antídoto para a bile negra.” (SCLIAR, 2003, p.71).

Não deixa de ser interessante o pensamento de Aristóteles da melancolia relacionada à filosofia e às artes. Tanto que, em 1621, século XVII, o inglês Robert Burton lança **The Anatomy of Melancholy (A Anatomia da Melancolia)**. Consoante anotação de Scliar, esta obra teve grande repercussão editorial com a publicação de cinco edições. “A história dessas edições envolve até tentativas de pirataria.” (2003, p.08).

A obra é basicamente uma meditação filosófica. Mas não foi nenhuma novidade sua publicação, pois os gregos, como foi bem explanado aqui, já tratavam do assunto. Recorrendo novamente às palavras de Scliar, tem-se que Burton não escreveu um texto exatamente curto. Há uma edição de bolso (1417 páginas). E trata-se de pesquisa exaustiva: Burton cita abundantemente e algumas partes são, na verdade, uma sucessão de citações, não raro em latim culto – à época um idioma já expulso por rudes línguas vernáculas, mas ainda usado como prova de conhecimento e erudição. É enorme a lista de autores a que recorre – inclusive e principalmente os da Antigüidade clássica: Plutarco, Juvenal, Ovídio, Catulo, Apuleio, Sêneca, Plínio, Heródoto... Mais do que isso, Burton adota enorme quantidade de assuntos, como demonstra o índice remissivo: Alquimia e Amazonas, Apoplexia e Antimônio, Appetite e Aritmética, Anjos e Açores, para ficar só na letra A. É como se estivéssemos em uma memória enciclopédica e prodigiosa (SCLIAR, 2003).

Burton é um inglês bem humorado, assim como Montaigne (filósofo e prefeito francês), que defende uma melancolia intelectual. Desgostoso com a vida pública, o rico Montaigne se refugia em seu castelo, juntamente com seus livros, para poder responder o seguinte questionamento proposto por ele mesmo: *Que sais-je?* (Que sei eu?). A escrita de Burton, embora abarque termos em latim, é informal, chegando a ser agradável. Com **A Anatomia da Melancolia**, renasce esse sentimento das cinzas e volta a ser ponto de discussão. Como estudioso, Burton faz recomendações: *Be not solitary, be not idle* (não seja solitário, não seja inativo).

Apostando em uma melancolia bipolar, é que nova dieta foi formulada. Baseando-se no tipo físico e em sua disposição emocional, alguns pesquisadores no assunto estabelecem o seguinte quadro:

I. Indivíduo musculoso (forte)

II. Indivíduo melancólico (fraco)

- gosta de companhia;
- gosta de bebida;
- gosta de comida.
- desconfiado; invejoso;
- magro;
- pálido; taciturno;
- lento; silencioso;
- ciumento, solitário.

Assim, dizem que a melancolia é adusta: (ora quente e furiosa ora fria e contida). O contra-depressor na alimentação dos melancólicos deve ser composto de pratos quentes e úmidos.

Na Idade Média, século XII, há a menção de um árabe por nome Constantinus Africanus. Foi um grande tradutor de textos e fazia parte da Escola de Salerno. Sua idéia será abordada no Renascimento: a melancolia associada ao amor ou à perda deste. Sem saber, Constantinus estará fornecendo subsídios a Freud (início do século XIX) para este formular o quadro do sujeito melancólico (FREUD, 1980).

Até a Renascença, a teoria dos humores irá prevalecer, dividindo a humanidade em quatro grupos de diferentes temperamentos: “o melancólico (bílis negra), o colérico (bílis amarela), o sangüíneo (sangue) e o fleumático (água).” (PERES, 2003, p.15).

De acordo com as pesquisas árabes, ainda na Idade Média, há uma correlação entre os humores e a ascendência dos planetas: Júpiter (humor sangüíneo); Marte (humor colérico); Vênus (humor fleumático); Saturno (humor melancólico). Com esta demonstração, a teoria dos humores ganha uma aliada de seus pensamentos: a astrologia (o estudo dos astros e suas influências).

Da Vita Tríplici, obra que estabelece a distinção entre melancolia sublime e melancolia vulgar, é do médico florentino, Marsilius Ficinus. Filósofo, mago e intelectual brilhante e fascinado pela astrologia, Ficinus reúne em seu tratado não mais que quatro tradições de pensamento: a hipocrática (teoria dos humores); a platônica (poesia e furor); a astrológica (Saturno e melancolia) e, por fim, a aristotélica, que vincula melancolia e genialidade. Para Ficinus a melancolia é ao mesmo tempo um grande tormento, mas também a grande chance para os homens de estudo (PERES, 2003).

Assim como as demais correntes, o Cristianismo deixa sua contribuição no que se refere ao campo da melancolia. Remetendo às origens da criação, percebe-se que, desde o *Jardim do Éden*, há no homem uma certa tristeza. Tristeza esta que, segundo a Bíblia, o levará para mais perto de Deus. Paulo de Tarso, considerado o apóstolo dos

gentios, faz a distinção clara entre tristeza segundo Deus (*tristitia secundum Deum*) e a tristeza segundo o mundo. Segundo o texto bíblico, a primeira produz “arrependimento para a salvação, o qual não traz pesar; mas a tristeza do mundo opera a morte” (II Cor. 7: 10).

Do grego *Akedia*, indiferença, a acedia, mais tolerada pela sociedade, inicia-se na Idade Média. Consoante o monge João Cassiano (c.360 – c.435) (SCLIAR, 2003), a origem da acedia remete a presença de um espírito maligno que vivia no deserto próximo a Alexandria, comumente conhecido demônio do meio-dia.

Para efeitos, a *acedia* abarca o sentido de abatimento do corpo e do espírito, enfraquecimento da vontade, inércia, tibieza, moleza, frouxidão, ou ainda melancolia profunda. Suas vítimas, geralmente, eram pessoas solitárias. Os monges acometidos deste mal se mostravam desgostosos com o mosteiro, inquietos, sem vontade de trabalhar, às vezes, sonolentos. Queriam sair do lugar, procurar companhia.

Com as mudanças do quadro panorâmico mundial, os séculos XVI, XVII e XVIII assinalam metamorfoses significantes no sentido do vocábulo melancolia.

E para exemplificar isto, nada melhor que o quadro de Albrecht Dürer, *Melancholia I* (1514):



Melancholia I (1514), Albrecht Dürer

Até então, dois grupos figuravam com relação ao que viria a ser a melancolia: doença ou ingrediente admirável do espírito? Não havia consenso entre os homens de erudição. De um lado, estavam os adeptos das idéias galênicas: a melancolia como sinônima no desequilíbrio dos quatro humores. Por sua vez, havia aqueles que defendiam a corrente de Aristóteles e seus seguidores: a melancolia, metaforicamente falando, como tradutora do gênio tradutor.

A obra de arte de Dürer abarca um recheio infinito de metáforas. Ela revela um modelo de mudança: aqui, a melancolia não é vista mais como doença (por isto, esta obra de arte influenciou muito os escritores e poetas renascentistas). Mas como metáfora. Assim, não é de se estranhar a colocação da primeira sentença deste parágrafo.

Com Phillipe Pinel (PERES, 2003), o estudo da melancolia ganha novos matizes. Ganha o nome de perturbações mentais, enquadrando-se, assim, novamente ao ramo da medicina. O interesse de Pinel, basicamente, é o agrupamento de sintomas em síndromes, sem uma preocupação teórica maior. Posto isto, a ponte entre Pinel e o

Melancholia I pode ser construída: a convivência não se faz mais baseada no relacionamento das pessoas entre si. Porém, através das coisas, dos objetos. Assim, a melancolia é considerada um delírio dirigido exclusivamente sobre um objeto ou uma série de objetos, com abatimento, morosidade, e mais ou menos se inclinando ao desespero.

O que se vê no quadro? A abundância de objetos na obra de Dürer é significativa (SCLIAR, 2003). A ordem agora é o acúmulo de riquezas, mesmo que estas depois se tornem fora de uso, como se percebe na gravura. Mesmo que o destino final dessas coisas seja a decadência, “as ruínas sobre ruínas”, que o Anjo da História, de Benjamin, vê na trajetória da humanidade.

Para se entender melhor as idéias semânticas e preponderantes que se derramam do **Melancholia I**, valemo-nos das palavras de Medeiros (1999), da Unicamp:

O que vemos, afinal, no quadro *Melancholia I*? A imagem, em geral, reproduz um campo de ruínas. A personagem central é um anjo ou um gênio alado de semblante irado e com os cabelos e as vestes, ambos em desalinho. Numa das mãos apóia o rosto furioso, e na outra carrega um compasso com o qual procura registrar alguma coisa; o braço encontra-se apoiado num livro fechado. De acordo com estudos de Klibansky, Panofsky e Saxl, “la gravure de Dürer se compose, en ses détails, de certains motifs mélancoliques ou saturniens traditionnels (clés et bourse, tête dans la main, visage sombre, poing serré)...”. Ao redor da figura alada encontram-se, em desordem e espalhados pelo chão, os mais variados utensílios da vida ativa, além de outros detalhes procedentes da tradição cultural (pedras transformadas em figuras geométricas, a figura de Eros, um calendário...); todos eles sem qualquer serventia e tornados objetos de uma meditação irada, insistente e infundável sob o furioso olhar dessa espécie de anjo. Ao fundo, os anéis de Saturno suspensos no céu reúnem o sol (ou a lua?), irradiando intensos feixes de luz; vê-se, também, um sereno oceano. A geometria penetra em todos os detalhes do quadro, adquirindo status de poder artístico organizador na *Melancholia I* de Dürer.

Com o advento do século XXI, a teoria dos humores fecha o ciclo da melancolia como suporte para a intelectualidade de certos indivíduos, fazendo destes verdadeiros gênios, para ficarmos com as palavras de Aristóteles.

A psiquiatria ganha notoriedade, pois mantém uma ênfase na defesa da psicose maníaco-depressiva que recebe de Emil Kraepelin a descrição mais completa do quadro clínico. Formas mais leves da clínica psiquiátrica podem apresentar uma baixa de humor e inibição psíquica (PERES, 2003).

O tempo que abarca o fim do século XIX e o início do século XX é riquíssimo,

pois novas formas de pensar o indivíduo e as intervenções que este sofre no seu cotidiano irão respaldar o surgimento de muitas teorias.

A melancolia deixa o castelo de Montaigne, que desiludido da política, refugia-se para preservar a si mesmo, para fazer parte dos meios psiquiátricos. E aqui, é bom salientar, ela não será mais vista como particularidade sublime dos gênios, mas como uma doença da modernidade (PERES, 2003).

Assim, a psicanálise dá sua contribuição à sociedade ao afirmar que a origem da melancolia, agora visualizada ausente de substrato orgânico, se encontra relacionada, originariamente falando, a traumas antigos. Traumas que, na concepção freudiana, representam uma perda não curada, não recuperada (KRISTEVA, 1989).

Segundo a Psicanálise, as origens da depressão – o desmoronamento atual, se sustenta numa perda, numa morte ou num luto de alguém ou de alguma coisa que amei outrora. Freud desenvolve a questão do trauma e insiste em sua dimensão sexual (PERES, 2003, p.20).

Com relação à melancolia, Freud estabelecerá uma correlação com o luto para tentar chegar a um parecer desta.

Do quadro elaborado por Freud, o sujeito melancólico difere do lutuoso, pois apresenta, relevantemente, a peculiaridade de pobreza e esvaziamento de seu ego. É aqui que o indivíduo melancólico sabe quem perdeu, mas não o que perdeu. Sua capacidade de auto-estima diminui; não se sente capaz de doar amor; o seu interesse pelo mundo externo cessa; até que chega a melancolia crônica, auto-recriminação constante e a recusa terminantemente dos alimentos.

Freud coloca bem esta última característica, pois o melancólico não encontra dentro de sua representação psíquica, pré-signo, significantes supra-segmentais para nomear o objeto perdido. A relação é tridimensional: afeto-coisa-perda objetual não-nomeável. A consciência de perda leva o melancólico a adquirir um ego frágil, com fraturas em si. A melancolia se reveste, segundo a psicanálise, da perda do objeto amado. Na tensão de seus afetos, de seu amor rejeitado pelos vínculos afetivos que estabeleceu, o melancólico se vê ferido e com a coisa na mão, sem poder representá-la ou nomeá-la. Como nos diz Kristeva (1989), para o deprimido, a palavra é um caos não-ordenável. Ou seja, caracteriza um processo por assimbolia.

Expliquemos melhor. Segundo Kristeva, todo ser falante, detentor de sua capacidade lingüística, detentor das construções frásicas, eloqüentes, bem estruturadas, exige, na verdade, uma ruptura, um abandono. A partir desta perda consistente, opera-se

um caminhar dos signos em direção à memória, tirando-os de sua neutralidade. Quando isto ocorre, os afetos vêm junto com a tentativa de emitir algum signo verbal. Na busca por uma tradução, o sujeito se vê com excesso de afeto. Porém, enovelado por este excesso, o caminho natural da metalinguagem não se faz, constrói. E por causa deste excesso é o que novas linguagens serão produzidas. Novas formas de articulação discursiva levarão o melancólico ao peso da coisa originária e a tradutibilidade se tornará impossível. Assim, a melancolia termina na assimbolia, a perda de sentido; se não sou mais capaz de traduzir ou de fazer metáforas, calo-me e morro, diz Kristeva (1989, p. 46).

No quadro contemporâneo, a melancolia é vista sob outro olhar, o da psicose-maníaco-depressiva, sendo que os dois termos, melancolia e depressão, dizem respeito a um conjunto que se poderia chamar de melancólico-depressivo, cujos limites, na realidade, são imprecisos e no qual a psiquiatria resguarda o conceito de “melancolia” à doença espontaneamente irreversível. Isto é, aquela que só passa mediante antidepressivos (KRISTEVA, 1989).

3. A ASA ESQUERDA DO ANJO E A ESTÉTICA DA MELANCOLIA

Este trabalho tem o objetivo de apresentar o estudo acerca do sentimento da melancolia. Estudaremos seu conceito na criação artística luftiana. Para tanto, valemos da voz narrativa da protagonista Gisela. Por meio de seu dizer, possibilidades surgirão, guiando-nos na melhor compreensão da constituição de tecido tão complexo.

Assim, para engendrar melhor nossos estudos, além do texto já referido de Freud, pesquisamos também os diversos conceitos deste vocábulo, de caráter tão movediço, na obra **Estética da Melancolia** (LAMBOTTE, 2000), **Saturno nos trópicos** (SCLIAR, 2003), **Sol Negro** (KRISTEVA, 1989), **Depressão e Melancolia** (PERES, 2003), entre outros. Esses diferentes autores nos ajudarão no auxílio de nossos pensares e reflexões pelos distintos registros da melancolia. Mas, neste capítulo em questão, daremos atenção à análise de Lambotte, que aborda a temática proposta (melaschole) da seguinte forma: a) queixa literária; b) a alegoria iconográfica; c) relato médico.

Nossa proposta é tentar visualizar Gisela e seus conflitos por meio do diálogo da melancolia. Na voz de Lambotte (2000, p.10), não importa o rumo que este dialogo tome, pois, sem dúvida, levará o sujeito a um auto-conhecimento com relação à sua vaidade e finitude como se vê abaixo:

Eu jamais tocara piano como Anemarie tocava seu violoncelo. Para mim estudos e escalas eram um tormento, acompanhado pelas pancadinhas da mão ossuda de Frau Wolf se meus dedos entortavam, e o toque de sua bengala entre minhas omoplatas quando me encurvava demais (LUFT, 2005, p.13).

Nem nome certo eu tinha. E as coisas, as que pensava e sentia, em que palavras expressá-las: em alemão ou português? (LUFT, 2005, p.25).

A subjetividade nas palavras de Gisela revela como a personagem se sentia em relação à sua prima – Anemarie. Revela o não-ser de Gisela. Alemão ou português? – questiona-se Gisela.

O sentimento da melancolia se constrói na obra romanesca aqui escolhida, revelando em qual conceito a natureza de Gisela se manifesta. Sabemos que tal sentimento carrega definição transitória. E esta mobilidade se circunscreve na segunda citação acima, quando a protagonista sublinha a dubiedade em suas palavras, fazendo-se um viés interrogativo, intrínseco a si mesma. A melancolia, como vemos, não é

simplesmente uma vaga tristeza ou prostração, fruto de uma desilusão amorosa, de um problema psicológico qualquer. Sua suave força nasce da percepção da passagem do tempo, das ruínas que se avolumam, até na história dos sentimentos. O melancólico se sabe infinitamente ínfimo e a morte está próxima.

Gisela é a porta-voz dessa melancolia que se qualifica por pensar em excesso, por abrigar uma função paradoxal cumprida pelo próprio objeto de estudo aqui – a melancolia, a saber, de indicar e de mascarar a um só tempo a proximidade de um gozo original que, por trás da negação da realidade cotidiana, se manteria em todo o esplendor de seu brilho (LAMBOTTE, 2000).

A proximidade do gozo original do qual fala a psicanalista Lambotte se corporifica aqui, em Gisela, e se manifesta logo nas primeiras páginas ao nos confessar sem preâmbulo algum:

Preciso concentrar-me neste ritual: ficarei aliviada e limpa depois do horrendo parto. Deitar-me nesta cama branca e deixar que meu corpo expulse seu violador. Por muito tempo estive esquecido. Hibernava? Pensei que morrera, ou não passava de um daqueles medos que me atormentavam antigamente, eu era a criança mais esquisita da família Wolf (LUFT, 2005, p.09).

Concomitantemente ao desejo de Gisela de expulsar o habitante de dentro de si, há também o gozo de guardar somente para si a certeza de seus medos, angústias. Ao mesmo tempo em que revela, Gisela mascara, esconde. É o seu segredinho. E este a acompanha desde a infância. Assim, a personagem porta o prazer subjetivo, latente de usufruir um bem que só ela, e talvez sua mãe, tem o conhecimento: “eu queria ficar perto dela, ou de minha mãe, que me tranquilizava de longe com os olhos, agüente firme, Gisela, logo vai acabar” (LUFT, 2005, p. 26).

Pelo que refletimos até o momento presente, a melancolia se constrói em **A Asa Esquerda do Anjo** (2005) desde os primórdios de sua narrativa. O tecido se dá desde a primeira letra escrita, isto é, desde o primeiro capítulo da narrativa: **O exílio** (2005, p. 07). Visualizamos, assim, a angústia de Gisela em manter e expulsar, simultaneamente, o inquilino de seu ventre. A função paradoxal do objeto estudado nesta dissertação se descortina. Gisela quer guardar seu “inquilino” longe de todos. Porém, paralelo a isto, deseja se livrar de tão longa angústia:

Eu ficarei de fora.

Volto e deito-me outra vez. O copo de leite começa a cobrir-se de nata. Meu inquilino se aquieta por um momento, antes da grande arremetida.

Nenhum ruído senão o palpitar do meu relóginho, casa de gnomos perversos, e esses passos perdidos nos degraus.

Minha mãe talvez, parando um pouco para respirar onde a escada faz uma dobra. Mas não tenho medo; todo o horror agora se concentrou no meu próprio corpo (LUFT, 2005, p. 46).

Melaine Klein, em sua obra **O Sentimento de Solidão - Nosso Mundo e outros ensaios** (1971), constata, com suas pesquisas, que tal solidão, experimentada até certo ponto por todos, brota de ansiedades paranóides e depressivas provenientes das ansiedades psicóticas da criancinha (KLEIN, 1971, p. 133). Sabemos que Gisela narra sua história a começar pelo princípio. Sua voz reflete as colocações de Klein e, mais uma vez, reflete também sua solidão:

Meus medos diminuía. Porque eu era assustada e nervosa: especialmente à noite, quando sozinha, via olhos, crânios calvos, coisas agachadas nos cantos. Em nossa casa eles se encostavam contra as paredes de meu quarto cheias de ruídos assustadores e me chamavam como uma respiração enorme: Vem, vem, vem (LUFT, 2005, p. 39).

O sentimento de solidão faz parte de todo o decorrer da vida da protagonista. Ela brinca sozinha, pois não consegue se enquadrar em grupo, principalmente o familiar. Vejamos:

Não me sentia ligada às crianças comilonas e suadas com seus jogos brutos ou suas brincadeiras que não me interessavam nada. Queria ficar com alguém que me amasse, não me obrigasse a correr, a participar daqueles jogos tolos, me ajudasse a esquecer minhas orelhas grandes – e minha solidão (LUFT, 2005, p. 26).

Geralmente se supõe que a solidão pode originar-se da convicção de que não há pessoa ou grupo a que se pertença. Pode-se considerar este não pertencer com um significado bem mais profundo. Com relação à natureza de nossa protagonista, percebemos que ela engendra o sentimento de solidão, sim, pois está só nas brincadeiras, só no parto. E sabemos que tal sentimento independe de se estar acompanhado ou não.

Quando Lambotte se refere a uma duplicidade de gozo, leva-nos a pensar nos diversos efeitos engendrados no termo melancolia. E, aqui, é bom salientar, que esta, entendida pelo viés patológico, difere daquela vista como traço de caráter. Acreditamos que a nossa personagem – Gisela - se encontra exatamente nesta última definição, pois

acompanhamos, paulatinamente, o narrar de sua infância e de sua queixa. Percebemos, com isso, o desabrochar de um viés melancólico na voz da personagem:

Talvez a semente se tenha instalado nessa ocasião. Ou foi algum tempo depois, quando ouvi uma empregada contando na cozinha que sua amiga sofria de um mal estranho: era habitada por um verme imenso que devorava por dentro, e à noite rastejava até sua garganta querendo sair, exigindo mais comida (LUFT, 2005, p. 48-49).

Gisela toma conhecimento de seu inquilino ou, como ela mesma afirma, “de um mal estranho”, de uma natureza com traço melancólico já na infância quando sai com a família para alguns dias de veraneio. Bichinhos perfuram seu corpo, seu sexo. Ela se sente invadida, maculada, suja, triste, algo sem explicação:

Levam-me para dentro. Minha mãe me lava com cuidado, me consola, mas sinto-me violada. À noite meu corpo comicha, sensações estranhas no sexo, no ventre, estou contaminada. Vou morrer.

Por muitos dias fico nervosa, minha mãe me tranqüiliza mas a dúvida fere fundo e permanece: Eu estaria realmente limpa? (LUFT, 2005, p. 48)

Eu me sentia outra vez falhada, e ao toque insuficiente da mão morena e fina chorava ainda mais, pensando que não me entendiam: não era sol, era tristeza e raiva de todos, de mim mesma. Não dava para explicar (LUFT, 2005, p. 26).

Reflexão em excesso é o que não falta à Gisela. É pensando que ela buscará o sentido de sua própria existência:

Sou uma mulher normal?

Sou? Gisela ou Guísela? Ódio ou amor?

Fogo ou gelo? Sensualidade ou medo? Meu lugar é ainda nos braços de Léo que me ama? Ou nesse campo de neve, eu comigo mesma fechada no corpo imune a qualquer toque, ardendo apenas ao lembrar o que poderia ter sido e não foi? (LUFT, 2005, p.79).

Mais uma vez, acreditamos que Gisela está sob o foco do objeto aqui proposto, pois pensa demasiadamente acerca de sua condição existencial; de quem é ela; qual o seu lugar no mundo... Gisela, criatura de sentimento melancólico, encontra-se absorta em sua total apatia, e obcecada está porquanto desvela a ilusão sobre a qual repousam suas idéias.

Em todo o decorrer da narrativa, Gisela nos deixa a par da figura do anjo – aquele que guarda o mausoléu de sua família. Para ela, este anjo esconde em si

respostas a muitos de seus questionamentos:

Abraçava o violoncelo, colocava-o entre as pernas (aquilo me parecia um pouco indecente) e a música gerada no abraço era melancólica, pesada: fazia-me pensar no Anjo do Jazigo. A voz dele, o tatarar de suas asas de bronze produziriam som igual. Majestosos e sensual. O Anjo – moça ou rapaz? O Anjo – o que haveria sob as vestes de metal?

Anemarie: cabelo de ouro, vestido de veludo azul, mesma cor da pedra do seu único anel.

Se é verdade que os cabelos dos mortos continuam a crescer, os dela devem ter forrado o caixão, desabrochando por alguma fresta na madeira, rebentando a pedra, misturando-se à relva aos pés desse guardião que com ar sereno finge ignorar isso que vigia: o mistério da morte (LUFT, 2005, p. 19).

Perpassada pela melancolia, a voz narrativa da protagonista revê o passado através de suas lembranças. Pensa em Anemarie – seu grande amor. Na verdade, pensa na morte de Anemarie. Por mais que tente, é impossível para Gisela se separar de um de seus objetos eleitos e de reinvestir sua energia para um substituto:

Revelei meus receios a Leo, ele os achou exagerados. Cardíacos podem viver muito tempo, por que toda encenação? E me abraçava, vamos aproveitar nossa vida, tudo será maravilhoso.

Seria mesmo? Às vezes, sem querer, agora eu duvidava. Voltaram os pesadelos e as insônias. Acordava na cama suando frio: a ponta da asa do belo Anjo traidor podia mover-se, tocar o coração de minha mãe, e levá-la consigo (LUFT, 2005, p. 72).

Voltei a duvidar do casamento. Tudo acabava na situação da noite de núpcias, que me parecia grotesca. Eu amava Leo. No entanto, quando seu ardor crescia, encolhia-me assustada. Fogo e gelo alternavam-se na carne de meu ventre. Leo me chamava sua “virgenzinha”, com o casamento tudo ia passar (LUFT, 2005, p. 73).

Pela leitura da obra teórica **Estética da Melancolia**, Lambotte (2000) nos afirma que o melancólico sofre mais pelos efeitos de uma impossibilidade de investimento libidinal, de desejo do que pela indiferença dos objetos à sua volta.

No quadro **Melancolia I** (1514), de Albrecht Dürer, segundo uma releitura de Lambotte nas interpretações de E. Panofsky, a melancolia é vista como uma figura de pensamento. Ou seja, o anjo de mão no queixo, entediado do mundo e dos objetos que o cercam, demonstra uma energia paralisada não pelo sono, mas pelo pensar em excesso:

É por excesso de pensamento que o melancólico se desgarrá, é por excesso de imaginação que ele não é mais senão ruína interior (LAMBOTTE, 2000, p. 47-48).

São tantos pensares na mente do sujeito melancólico que este fica atordoado e pára. Pára, pois sente a dificuldade de tocar os objetos e transmitir-lhes vida. Sua cabeça pesa e, para tanto, se vale da mão para segurar, metaforicamente falando, o excesso de conhecimento. Assim, a maturidade transformada e o conhecimento adquirido enredam o sujeito melancólico de forma que ele se torna caracterizado por uma intuição bem intelectual que pode ser fonte de pensamento, mas não de ação.

De seu exílio interior, contrapomos Gisela à teoria aqui, em exposição. A protagonista reflete em suas atitudes esta mesma incapacidade para a ação, intrínseca ao melancólico. Vemos isto quando Gisela é convocada, por muitas vezes, à sala do diretor da escola onde estuda:

Levava castigo muitas vezes: era chamada à sala do diretor. Meus pés sabiam de cor o caminho até o aposento austero, paredes com retratos de homens bigodudos de ar indignado como o retrato de meu avô em cima do piano de Frau Wolf.

O diretor falava em minha família, gente tão respeitada. Guísela, por que você não se esforça um pouco mais? Você não é tola, é desinteressada.

Meu pai tinha sido um aluno exemplar. *Exemplar*, o diretor repetia, dissera isso tantas vezes, meu pai fora exemplar nos tempos em que o colégio ainda exigia disciplina e se dava valor à cultura, até ensinavam português como língua estrangeira.

Talvez meu irmãozinho fosse um aluno exemplar, eu pensava, se não tivesse morrido bebê. Anemarie era exemplar. Eu, um desastre.

Eu saía da sala sabendo que em casa ao sermão se repetiria, pois meu pai era avisado por telefone. Sentia-me vagamente injustiçada mas aceitava a culpa pela falta de atenção, de interesse, de habilidade. Eu sempre aceitava as culpas.

Voltava à sala de aula arrastando os pés, consciente de minhas orelhas grandes, da mão canhota adiantando-se para fazer o que era função da outra (LUFT, 2005, p. 18).

A auto-crítica em Gisela se revela em seu dizer. Mostra para nós um excesso de auto-recriminações. E sempre culpa. Mostra, assim, os efeitos do trabalho interno, característica preponderante no sujeito de sentimento melancólico. É tanto que Freud, ao comparar o conceito do luto e da melancolia, pôde concluir no indivíduo melancólico uma alta diminuição da auto-estima, como também um empobrecimento de seu ego em grande escala (FREUD, 1980).

Ao observar o mundo à sua volta, Gisela contempla e se conscientiza da não-ação em suas mãos. É esta uma das contradições do sujeito melancólico (LAMBOTTE, 2000). Ela percebe a impossibilidade de tocar, de ter acesso ao mundo metafísico.

Trancada no interior de uma esfera toda ideal [idéelle], Gisela tateia às escuras de suas próprias ruínas: de não poder tocar os doces lábios de Anemarie, de não conseguir deter as mortes de seus entes queridos, de não abraçar uma vida normal com Leo:

Anemarie: momentos felizes da minha infância e juventude. Nas tardes de domingo ou em noites de festa sempre lhe pediam que tocasse. Ela consentia sem nenhum problema: nem fingido recato, nem vaidade. Sentava numa cadeira no meio da sala de música, deixavam aberta a porta de vidro para a sala grande e assim todo podiam escutar. Ela enlaçava o violoncelo e embarcava naquele mundo do qual eu desejava participar, mas apenas entrevia pela fresta da música, cálida, doce, convidativa, Vem, vem, dizia o violoncelo – era a mim que Anemarie chamava? Eu, a prima sem graça, tímida, o coração transbordando ternura, algum dia seria também convocada para a felicidade? (LUFT, 2005, p. 41).

Leo chafurdando numa vida de farras, correrias de automóvel tarde da noite, contam que aquele rapaz tão bom mudou muito, escuto a velada censura quando me dizem isso, mas não tive culpa. Seria uma farsa triste continuarmos noivos, agora seríamos dois solteirões brincando pateticamente de beijinhos e abraços (LUFT, 2005, p. 87).

Foram duros os primeiros meses.

A saudade de minha mãe misturou-se à preocupação por meu pai, desinteressado de tudo. Não ia ao escritório, comia pouco, à noite eu escutava seus passos medindo o quarto ou descendo para a biblioteca onde às vezes ficava até o amanhecer. Na escrivaninha agora, ao lado do retrato de meu irmãozinho morto, o de minha mãe (LUFT, 2005, p. 80).

Ao eleger objetos, Gisela constrói uma lógica toda ideal para eles e para si. Entretanto, sofre, com as intempéries da vida, a fragmentação de seus sonhos. Se vê acuada por novos problemas sem solução e o gozo, que tanto buscara, torna-se impossível de ser vivido, tocado, deixando-a, ao final de tudo, sozinha na companhia de seu inquilino:

Vem, maldito! Chamo em silêncio. E começo a sofrer convulsões prolongadas como num parto, vi mulheres retorcendo-se e arquejando assim em filmes, e ele vem. Sem olhos. Sem nariz. Sem identidade, arrasta-se pelo meu estômago, vai chegar ao esôfago, não agüento, fecho a boca, engulo muitas vezes, ele quer subir contra meus movimentos mas se enrodilha no estômago. Como dói (LUFT, 2005, p. 102).

Os efeitos da sintomatologia da melancolia são variados e se apresentam em diversos matizes. À medida que o período da Renascença surge, a sintomatologia do objeto em questão se revela vasta e vaga. Uma das formas é a melancolia somada a uma

intelectualidade aguçada e perspicaz. Ela não pode jamais ser comparada a um simples tédio, pois este nos remete para o real, para o tempo, mas não para o jogo do tempo, como a melancolia; no tédio, o tempo não passa, roda invariavelmente em torno de si mesmo.

Em Gisela, a estética da melancolia se fará mediante uma experiência existencial. Isto significa que a melancolia não se revela como doença, que é o caso da depressão. Nossa personagem tem pensamentos fluentes acerca de si e do mundo que a circunda. Busca através do túnel do passado uma solução para o agora:

Mas tudo isso faz muito tempo. Estou sentada na beira da cama, e quando me deito a velha estrutura range como se fizessem movimentos indecentes em cima dela. Meu ventre repuxa.

Tiro os sapatos, que tombam no soalho com um som cavo. Sapos gigantes pulando nas pedras. Barrigas estourando no cemitério. O Anjo de bronze que guarda nosso Jazigo indica o difícil caminho do céu e finge não escutar nada.

Respiro fundo. A criatura se contorce dentro de mim. Vou aguardar mais um pouco. Reunir coragem; desta vez não adiantam fuga nem evasivas. Nem sonho.

Enquanto isso, lembro (LUFT, 2005, p.10).

O discurso melancólico de Gisela se constrói nas reminiscências. Ao lembrar, exerce, enquanto personagem, uma das funções básicas do ego: a memória. Descobre, assim, sentimentos há muito tempo guardados em seu íntimo, tais como: dúvidas, tristeza, dor, culpas, auto-censuras:

Por que eu não era como Anemarie? Nunca a censuravam. Como conseguia ser sempre assim, plácida, harmoniosa, agradando a todo mundo, até nossa avó, aparentemente sem esforço? (LUFT, 2005, p. 18).

Quando qualquer indivíduo passa pelo processo rememorar, sabe-se que o conteúdo do que foi lembrado não se faz no todo. Ele vem aos pedaços. E estes em forma de lampejos sublinham prenúncios da consciência da perda. Esta consciência leva o melancólico a adquirir um ego frágil, com fraturas em si (KRISTEVA, p.13). Com a constatação da perda, a linguagem de Gisela fragmenta-se. Na voz de Lambotte (2000), no sujeito melancólico o sentimento de culpa se exprime com uma grande intensidade, pois ele só luta com aspirações fortes demais por não ter podido projetá-las para o exterior:

Contemplo-a embevecida, saboreio sua presença. De repente, uma vontade intensa e terna de me aproximar, de encostar minha boca naqueles lábios cheios e macios. Apenas encostar assim as bocas – o que naturalmente não farei. Mas a vontade me perturba, por um momento me deixo dominar por aquilo, mistura de calor, e frio, sobe pelo meu corpo, chega na cintura, no peito. O desejo passa quando alguém se aproxima de nós. O momento se fragmenta e não se repetirá a não ser em meus devaneios. Nunca mais estaremos assim, e eu nunca saberia se Anemarie sentiu a mesma vontade que eu.

Pelo resto da vida, pensar em Anemarie foi a possibilidade da beleza absoluta e da união perfeita com alguém (LUFT, 2005, p. 56).

Como vemos, para a protagonista, resta apenas um profundo lamento do passado, que não é uma valorização mistificada, mas simplesmente a lembrança dolorosa de momentos vividos ao lado de Anemarie, que não são mais e que não serão nunca mais. O tempo fragmenta-se. Os passados transitam e emergem quando e onde menos se espera. A fragmentação é um texto móvel, migrador. Ele compõe e decompõe sem cessar. E isto não quer dizer que alcançará o todo. A sensibilidade na personagem é, desde o início, uma lembrança de imagens. E este lembrar não significa que o passado será conhecido tal como ele foi. Mas, ao se apropriar de suas reminiscências, Gisela desvela estas tal como elas relampejam no momento do perigo, isto é, no momento de fortes emoções. A singularidade da melancolia enquanto sensibilidade reside no fato de se compreender que a instabilidade não se inaugura, necessariamente, como algo face à formalização ou à estabilidade. É na mobilidade, gerada pelo fragmentar do tempo e discurso da personagem, que esta busca as respostas em toda a narrativa.

Gisela também se depara com o quesito perfeição. Acredita que só assim alcançará o seu ideal de vida, de virtude. E esta busca, para ela, está em Anemarie: a prima das madeixas loiras, corpo de Valquíria, lábios doces, mãos sedosas no piano.

À medida que cresce, Gisela começa a observar os defeitos engendrados em seu núcleo familiar. Todos fingiam. É, então, que a protagonista evita, por enquanto, viver aquilo que os adultos impunham como o correto, como perfeito:

Todos fingiam: não era só eu que fazia de conta e depois me sentia culpada.

Fui entendendo que também para os outros as coisas aparentemente puras podiam estar corrompidas por dentro; os Natais alegres na verdade eram tristes; a autoridade de Frau Wolf, uma farsa – ela não seria uma velha patética, na ilusão de que seu mundo antigo poderia se manter? (LUFT, 2005, p. 58).

Agora, uma Gisela às avessas se revelará. Fica evidente para ela mesma que,

transgredindo as leis de seu núcleo familiar, principalmente no que concerne a avó, vê uma possibilidade, por mais remota que seja, de ser salva. Salva de tudo que a aprisionava:

Foi quando comecei a sentir meus defeitos como uma espécie de salvação às avessas. Ser como eu era significava transgredir, e era um tipo de vitória silenciosa.

Ainda falava alemão com minha avó, só que agora com algo do sotaque brasileiro de minha mãe; consegui que terminassem com os exercícios de letra gótica; as lições de piano espaçaram-se, eu estava crescida demais para levar pancadas nos dedos e golpes de bengala nas costas.

Tia Marta desistia de me ensinar receitas: meus bolos desabavam, meus pudins aguavam. Em vez de me entristecer tudo isso me divertia: fracassando, eu me sentia forte. Não ia me preparar para uma existência submissa que não desejava: cultivei uma liberdade oculta e mesquinha (LUFT, 2005, p. 58).

Com medo de perder a si própria e o amor dos seres indispensáveis à sua sobrevivência, Gisela estabelece, portanto, um novo parâmetro. Acredita que agindo dessa forma também terá a atenção e o desvelo dedicados quase que exclusivamente à Anemarie. Cansada de uma demanda exigente demais, Gisela busca na agressão às normas o escape que tanto almeja, deseja desde as interdições sofridas na infância:

Eu sorria de meus antigos propósitos de nunca me casar: Leo não seria um amo e mestre, nem um senhor gentil como meu pai, mas um amigo, um companheiro.

Frau Wolf aprovou o namoro, acho que não queria ter uma neta solteirona. Sugeriu que Leo e eu falássemos alemão, do contrário lhe daríamos bisnetos “brasileiros”. Leo não se incomodava com as manias dela, e para meu sossego eu mentia que sim, Leo estava estudando alemão já que desde menino não falava mais, na sua família não se ligava muito para tradições desse tipo (LUFT, 2005, p. 71).

Quando criança, Gisela padecia com o olhar crítico de sua avó – a matrona da família. Se esta a visitava, então, todos os objetos deviam estar em seu devido lugar. Com ela, só poderiam se expressar em alemão. Todos obedeciam. Ninguém se atrevia a insurgir diante da figura autoritária de Ursula Frau Wolf:

Em casa de meus pais também tudo tinha de estar no lugar certo, e limpo: minha mãe não queria desapontar o marido. A sogra aparecia frequentemente, era recebida com cerimônia e, como nas lápides do Jazigo, não hesitava em correr o dedo em algum móvel, repreendendo a nora, sem maldade, mas com uma frieza que me gelava o coração:

- Marie, você precisa ser mais exigente com suas empregadas! – sempre chamava minha mãe pela forma alemã do seu nome.

Meu pai ficava dócil diante dela, ouvia atento seus conselhos sobre nossa vida particular ou sobre assuntos das empresas. Minha mãe assumia a atitude de uma colegial. E eu não podia me esquecer de falar só alemão. Tudo precisava ser recomendado, ensaiado, mil vezes lembrado: gestos, expressões, linguagem, tudo falsificado na montagem daquele teatro em que se fraudava, até o menor resquício, a nossa identidade (LUFT, 2005, p. 36).

Na mocidade, a agressividade de Gisela se revela subliminarmente. Se Frau Wolf soubesse do desatino da neta em se casar com um homem que mal fala alemão, com certeza não aprovaria tal empreendimento. E para gozar sua imperfeição recalcada, a neta mente. É uma mentira velada, sem esforços deveras colossais. Neste momento, se sente livre, sem culpas:

Ele me fazia recuperar algo de minha identidade, nem brasileira nem alemã, eu era eu; nem destra nem canhota, o que importa isso? Ele perguntava dando risada. Eu me surpreendia a pensar, ele é o sol da minha vida. Uma idéia ridiculamente inocente, mas era isso mesmo, o rapaz esportivo, pouco sonhador, correndo atrás da bola de tênis, disparando em seu carro ou me apertando nos braços, era o sol. A juventude. A sensação de ser amada, de estar no lugar certo, o lugar junto dele.

Não sofria mais por Anemarie: ela era feliz com tio Stefan? Eu, quando escapava da vigilância da família, podia ser beijada por Leo, seu corpo quente, vivo, limpo me estimulava e assustava ao mesmo tempo, ousado demais. Ficamos noivos depois de um ano (LUFT, 2005, p. 71).

Mas, para o melancólico, o tempo é volúvel. Na corrida do deus Cronos, a verdade e o erro [la vérité et l'erreur] fazem parte da mesma moeda. A efêmera liberdade da protagonista chega, pois, ao fim. Sabemos, pelo decorrer da análise, que, apesar de Gisela mostrar-se rebelde, sua agressividade em nada é direcionada a ela mesma. Na realidade, inconscientemente, ela lança sua agressividade, seu ódio contra o objeto perdido – Anemarie, sua mãe, Leo... Na tentativa de devoração de seus objetos, Gisela participava da regra do “tudo ou nada” e, pela via do apego, seu discurso apresenta um caráter paradoxal. Ao eleger seus objetos, estes permanecem sem contexto, intangíveis, sem rupturas:

Ela era o melhor das nossas reuniões de família, quando vinha do internato. Verdade que não me concedia muita atenção, mas quando eu me aproximava mostrava-se doce também comigo. Deixava-se admirar, deixava-se amar – permanecia intocada (LUFT, 2005, p. 19).

Embora nutrisse um amor sem igual pela figura materna, Gisela acalentrará, secretamente, a sua paixão por Anemarie. Nas palavras de Gisela, “a perfeição em

absoluto”. Ela ama a prima de tal forma que esquece de si. Apega-se a este modelo, projeção da idealização, como espelho a fim de visualizar o próprio reflexo. Comprova, antes de toda a família, não obstante, por um detalhe insignificante talvez, que Anemarie desfaz todo o sonho da família e, principalmente, de Gisela, ao provocar, assim, a fragmentação imagética da própria Gisela:

O que aconteceu com Anemarie provou que família era apenas um nome, baile de máscaras, talvez sobretudo uma aflição. Pois esta massa com tantas cabeças, olhos e bocas e nomes, predestinada a juntar-se paulatinamente no Jazigo, fragmentou-se em estilhaços. Desde aquela hora fomos sombras apartadas, esquivas, suspeitando uma das outras: este teria sabido? Aquela teria adivinhado? Alguma outra teria sido cúmplice da trama, da ignomínia, da traição?
Pois Anemarie traíra a família Wolf (LUFT, 2005, p. 67).

Foi um golpe ao coração de Gisela. Em seus pensamentos, acariciava o sonho das duas ficarem juntas. Mas a redoma de vidro em volta de Anemarie quebrou-se pelo olhar ardente de tio Stefan: “Anemarie e tio Stefan fugiram de noite, deixando para minha avó uma carta que ela jamais nos mostrou.” (LUFT, 2005, p. 67).

A decepção de Gisela é evidente:

Soltei-me de minha mãe e fugi para o jardim. Eu sabia, eu sabia, adivinhara tudo, não fora ilusão: o Anjo de bronze protegia a animalidade dos corpos. Um mundo de mármore e vitrais escondendo decomposição. Anemarie vivia outras deteriorações, vivia outra morte no esplendor da sua sensualidade.
Nunca mais eu poderia andar pela casa sem escutar os dois, imaginar os encontros rápidos e ardentes no vão da escada, os sussurros em desespero, o que vamos fazer, o que vamos fazer?
Talvez ele sempre subisse para o quarto dela, quem iria notar? Abraçados e nus, rolando na cama, como seria tudo... exatamente, como?
Era a ele que Anemarie abraçava, era com ele que fazia amor quando agarrava o violoncelo enfiado entre suas pernas abertas (LUFT, 2005, p. 68-69).

Perpassada pelo viés do luto, há mortes que ainda continuam vivas, dentro de Gisela. Se a morte ceifa os vivos, ela não tem, em contrapartida, poder algum sobre as imagens que deles guardam aqueles que ficam e que buscam ressuscitá-los por intermédio de um verdadeiro culto; os mortos tornam-se assim vivos do que jamais foram no espírito daqueles que deles se lembram. É, então, que se faz coerente a idéia do apego apresentar um caráter paradoxal, dual. Concomitantemente ao abalo, ao choque do não esperado, o melancólico percebe a intensidade de sua escolha e de seu

reflexo: tão radical foi a escolha, tão intransigente a ruptura. Porém, esta última foi apenas uma aparência. Incapaz de romper os laços que parecia ser tão fortemente instaurado, o melancólico não renunciou a um ideal tão selvagemmente defendido e, em vez de deixá-lo esvanecer-se, devorou-o para conservá-lo para sempre (LAMBOTTE, 2000).

Gisela, narrador-personagem, conta-nos a sua versão da história. E, nesse narrar, o castigo de Anemarie, por tão grande traição, será um câncer na barriga:

- Carta de tio Stefan – disse, assim que me viu, num tom de censura, como se ele não fosse seu genro, mas única e especialmente meu tio.
- Meu pai ficou surpreso:
- Depois de todos esses anos?
- Anemarie está doente. Parece grave. Muito grave. – A velha dama pigarreou, para que a voz não tremesse.
- Stefan não sabe mais o que fazer, não pode mais cuidar dela sozinho. Anemarie está pedindo para voltar para casa.
- Outro pigarro. Seriam lágrimas o brilho nos olhos que a velhice desbotara? Ela estava com mais de oitenta anos.
- Temos de recebê-la de volta. Não há outro jeito.
- Mas claro, vovó, claro! – De repente eu amava Anemarie como outrora, Anemarie com os cabelos ao sol. Sentia-me emocionada. – Eu mesma vou cuidar dela!
- Meu coração batia descompassado: Anemarie!
- Minha avó porém já decidira tudo: contratara uma enfermeira, Anemarie chegava no dia seguinte. Tudo estava resolvido há dias.
- E não quero ver aquele homem na minha casa.
- Perguntei qual era a doença, ela respondeu secamente:
- Câncer. Na barriga (LUFT, 2005, p. 88).

Ao relatar as mortes de seus objetos de pouso libidinal, Gisela, neste caso, se obriga a “matar” para mais bem conservar intacto o modelo ideal que ela havia colado no objeto de eleição: “Uma vez morto e devorado, o ser amado revive na reminiscência, paramentado de todas as perfeições e protegidas da renegação.” (LAMBOTTE, 2000, p. 79).

É o sentimento da ambivalência que Gisela mantém em relação ao que perdeu. No desejo de permanecer com a imagem intocada e pura de Anemarie em suas lembranças, é que Gisela, mesmo no último momento de dor, de parir a criatura, busca, nem que seja um resquício qualquer, o velho retrato da prima:

É bom estar aqui deitada sozinha. Seria bom dormir, sem sonhos, se não fosse isso que ainda tenho de executar, esta noite sem falta, porque meu corpo já não consegue conter seu habitante. Essa coisa doente, comprida, pelada, que estica e encolhe e volta a arremeter, dando-me náuseas, um corpo onde talvez não se distinga cabeça e cauda,

revirando-se no bafo das minhas entranhas, emanações lembrando as do corredor atrás da porta de seu Max na minha infância.
Quero me libertar: ser pura, como Anemarie, que morreu e na minha memória continua imaculada (LUFT, 2005, p. 65).

Gisela é exemplo de que é melhor amar apaixonadamente um ser morto do que dever sofrer os constrangimentos da realidade observando sua imagem manchar-se pouco a pouco. E, como bem assinala Lambotte, para o melancólico, basta uma mancha no aço do espelho para que o consideremos como o último dos traidores:

O câncer a devastara de maneira tão impressionante que só reconheci a cabeleira, massa de ouro com um resto de vida. O corpo miúdo quase não fazia volume debaixo do cobertor.
O rosto de pêssego e leite que eu admirava tanto estava pequeno e enrugado, como os sagüis que uma vez eu vira no zoológico; olhos fundos, testa descarnada, boca chupada como se faltassem os dentes. A boca que um dia tive vontade de beijar, pensei, com medo de que minhas pernas fraquejassem e eu desabasse no chão.
Sobre o cobertor um par de mãos pequenas e escuras, encardidas: as mãos que extraíam gemidos de amor e vozes de anjos do violoncelo.
Inacreditável, Anemarie, que fora alta e graúda, reduzida ao tamanho de uma criança em uma dezena de anos (LUFT, 2005, p. 89).

Freud, em seu texto **Luto e Melancolia** (1980), na tentativa de estabelecer um parâmetro para o termo da melancolia, coloca bem os traços distintivos da melancolia. Ao comparar esta com o sentimento do luto, Freud, em uma de suas ponderações analíticas, diz que o sujeito melancólico reflete “um desânimo profundamente penoso; a cessação de interesse pelo mundo externo; a perda da capacidade de amar; diminuição dos sentimentos de auto-estima; auto-recriminações constantes e uma culminante perspectiva delirante de punição.” (FREUD, 1980, p. 276).

Em seu discurso melancólico, a protagonista disserta sobre questões nas quais os traços acima estão arrolados. Ao analisar a própria vida, Gisela deixa clara a busca por um espelho – lugar das primeiras identificações estruturantes. Quando busca um espelho, busca uma marca [la trace]. Algo com a qual se identifique. É no Outro que tenta visualizar um pouco de si. É do Outro que recebe seus próprios cernes. Dotado de um rosto que não reconhece e de um corpo aguçado pelo vazio, Gisela tenta reconhecer-se na figura materna. Porém, em vão é tal esforço, pois, ao herdar semelhanças, percebe que, na volta, o reflexo não se fez unívoco, tal qual havia imaginado. Observa que a projeção focada, ao retornar, não lhe cai bem: “Dela herdei os olhos pretos, que em mim ficavam deslocados” (LUFT, 2005, p. 16).



Gisela e suas tentativas de espelho

Na imagem acima, observamos a corrida da protagonista por uma identificação entre os de sua família, por um lugar do qual se sentisse parte (“Onde fica o meu lugar? Como se deve amar? Neve ou fogo?”), Gisela vivencia um desânimo profundamente penoso, pois constata que, a cada tentativa de um possível encontro consigo mesma, percebe um eu delicado e frágil. À soma de seus traços distintivos, vai perdendo, aos poucos, a capacidade de amar a si e aos outros:

Há três dias enterraram Leo, único homem a quem amei – mas esse amor também foi insuficiente. Não me casei, porque tive medo. Agora Leo está morto e não preciso mais lutar contra o impulso de lhe telefonar, de propor que recomeçemos ainda uma vez. Acaso não teria sido ridículo, agora que éramos dois solteirões, quase velhos?
Alívio: não mais precisar mais nem ter esperança (LUFT, 2005, p. 30).

Por desejar integrar os traços de um “eu-ideal” [*je-idéal*], Gisela, mais uma vez, lança sobre um dos objetos narcísicos seus anseios e frustrações. Cai no redemoinho do espelho que a leva em direção a um ser que se parece com ela ou que ela admira. Com o seu olhar, solicita do Outro algo que gostaria de ter ou de ser: “Por que não éramos todos perfeitos como Anemarie?” – diz (LUFT, 2005, p. 53).

Em sua relação especular sobre o objeto amado – Anemarie – Gisela volta-se para este Outro que carrega a face, o rosto, os contornos que gostaria tanto de possuir. Pensa que, ao voltar-se para Anemarie, reconhecerá a própria imagem, isto é, a assunção jubilatória em que, é certo, ela já estava. No entanto, ao contemplar Anemarie – o espelho requerido, percebe a ausência de reconhecimento. Gisela se vê conduzida, então, a fabricar-se um, projetando, as poucas peças do quebra-cabeças incompleto que ele possui na aparente estabilidade da identidade dos outros.

Privada da posse de seus próprios traços, a protagonista olha um espelho cego no reflexo do qual não pôde penetrar, do qual não pôde reconhecer-se: “Estamos na sala de

música. Anemarie toca: Frau Wolf contempla a neta com uma expressão branda que jamais dirigi a mim” (LUFT, 2005, p. 55).

Por falta de um ponto-origem a partir do qual ele teria o vetor de sua vida orientado, Gisela, engendrada pelo sentimento melancólico, se encontra ausente de base, de solidez. Ao tatear a busca de um interruptor, uma luz, é forçada a reconhecer que o espelho era vidro e que este se quebrou. No intuito de possuir pedaços de mantos de ilusões de seus objeto-alvos, cai num vazio profundo, concentrando-se nos farrapos de identidade tão penosamente arrancados deles:

Esta tarde passei pelo edifício que ergueram onde ficava a casa de minha avó. Lembrei o porão e a portinha misteriosa. Eu era fascinada pelo porão, um aposento baixo de teto abobadado, cheirando a mofo. Teias de aranha, móveis quebrados, garrafas empilhadas, uma cadeira de balanço de palhinha rasgada que pertencera a meu avô, botas de montaria, tachos de cobre azinhavrados.

Num canto, a portinha: tão baixa que por ela só passaria uma criança ou um anão. Ninguém parecia saber para que servia; ninguém se interessava por ela; ninguém possuía a chave. Se eu insistia muito, diziam que eu era intrometida, mas que mania tem essa menina de imaginar mistério em toda parte!

Afinal nunca descobri o que havia atrás da portinha. Talvez ela ainda exista, embaixo do edifício. Minha fantasia de criança imaginava alguém aprisionado lá dentro, gritando sem ser ouvido. Ou algum ser monstruoso enrodilhado na poeira, alguma coisa sem feições (LUFT, 2005, p. 45).

Ao roubar a imagem de Outrem, ao melancólico é dada apenas a finita certeza de que já não pertence a si mesmo. Sua sorte está, irredutivelmente, ligada ao objeto de pouso libidinal. Lambotte (2000, p. 92) nos amplia a interpretação:

Com efeito, se o Outro é levado a desaparecer, o melancólico só tem que se apossar daquela imagem que o salvara por um tempo e conservar a ilusão de sua identidade, debaixo de uma aparência artificial.

Por toda a extensão de sua infância e juventude Gisela viveu de máscaras, ilusões, reflexos não correspondidos, fragmentos frasais, vocabulares. Quando elabora, já na fase adulta, um discurso de reflexão, pelo qual vai ao encontro de um entendimento acerca de seu lugar no mundo, transparece, pelo tom de sua queixa, uma auto-recriminação. É insatisfeita com o próprio ego. E, para Freud (1980), isto constitui a característica mais marcante no sujeito melancólico.

Pelos avanços de seus estudos analíticos, Freud observa que as auto-repreensões

do sujeito melancólico, lançadas ao objeto eleito, na verdade, configuram um deslocamento deste para o ego do próprio paciente:

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 paciente ama, amou ou deveria amar. Toda vez que se examinam os fatos, essa conjectura é confirmada. É assim que encontramos a chave do quadro clínico: percebemos que as auto-recriminações são recriminações feitas a um objeto amado, que foram deslocadas desse objeto para o ego do próprio paciente (FREUD, 1980, p. 280).

Ao fazer a escolha de seus objetos, Gisela, carente de identitária, de similitude, percebe os fragmentos do espelho a seus pés. Revoltada, porque não houve a desejada correspondência na tentativa de semelhança com os objetos eleitos, a protagonista de **A Asa Esquerda do Anjo** (2005) vê sua relação objetual destroçada. Desapontada pela real desconsideração, Gisela rebela-se contra as ordens de sua avó – um de seus objetos – suja-se por inteira ao desejar a morte de toda uma família:

Estou na chácara. Fugi para o mandiocal onde me deito na terra sujando de pó as roupas, pernas, cabelo. Olho o céu recortado por trás das folhas dentadas da mandioca, ou será aipim? Alguém me explicou a diferença, um para gente, outro para bicho, dando trocado as pessoas morrem.

Na proibida trégua de liberdade à espera de que logo mandem me chamar (anti-higiênico deitar na terra suja), imagino que com todas essas plantas se poderia matar uma porção de gente. Uma família inteira.

Morreriam uns depois dos outros, silenciosos e perplexos. Como insetos (LUFT, 2005, p. 39).

Logo que toma posse das escolhas objetais e, por conseguinte, ao passar através do plano lógico apego-destroços, Gisela se vê com a libido livre. Como houve falências na relação com o objeto, ela refaz seu caminho de volta (desta vez para o ego) apenas com o que lhe sobrou, restou: a posse de uma aparência artificial:

Anemarie toca violoncelo num círculo de luz. Amei Anemarie, um amor inocente, mas ela morreu. O câncer começou no útero, dissera a enfermeira. A morte roendo a raiz da vida.

Eu – eu continuo virgem: dona do meu corpo e da minha tranquilidade. Não preciso mais reencenar casamento, não serei humilhada, meu amor não será corrompido. Prefiro assim: paixão por Leo, bela memória de Anemarie.

De vez em quando visito minha avó ou tomo café com torta junto de tia

Marta, que mora na casa de um dos filhos. E ajudo minha empregada a deixar esta casa sempre limpa. Faço companhia a meu pai, que lê ou pensa na sua biblioteca. Bordo, e já não tem nenhuma importância que eu use a mão esquerda. Agulhas que enferrujam são fáceis de trocar (LUFT, 2005, p. 97).

Carregando dentro de si o pensar em demasia, Gisela medita na vida que foi e naquela que pode vir a ser:

À noite, insone por causa da solidão e de tantas recordações, escutando os rumores da casa, eu meditava sobre a minha vida.

Vida sem graça: já estava envelhecendo. Tormentos e exílio na infância. Orelhas grandes. Alemão ou português? Qual a mão certa? Onde o meu lugar? Minha avó me ama ou me despreza? E eu, o que sinto por ela? (LUFT, 2005, p.96).

Gisela se sente fora de ritmo, como um ser estranho na família Wolf, com jazigos roxos no cemitério. Tanto isto é possível que, no último capítulo, quando faz referência ao ciclo de mortes de sua família, percebe que há apenas “um lugar no Jazigo de vitrais roxos”. E não é o dela:

Penso que está quase encerrado o ciclo das minhas mortes, e isso não me perturba muito. Fico triste porque certamente o próximo será meu pai. E resta apenas um lugar no Jazigo de vitrais roxos da Familie Wolf. (LUFT, 2005, p. 104).

Esta demanda exigente por parte de sua avó anula a existência de sua neta Gisela.

Ao tomar consciência de tal rigidez, pois não alcança plenitude que o outro exige, o sujeito melancólico sai em busca de si mesmo, de sua existência edênica, antes da anulação, e constata, assim, que seu esforço está fadado ao fracasso: jamais conseguirá agradar aos seres amados. E isto revela uma insatisfação perpétua angustiante nele mesmo (LAMBOTTE, 2000).

Ao perceber as ruínas de si, do não-poder; do não-nomear, Gisela tenta (re)construir o tecido vital de sua narrativa, com seus vocábulos, suas reminiscências, suas dores, momentos pueris, parcas alegrias. Ao elaborar cada fio, pelo viés da melancolia, vai tecendo a malha de sua vida mediante uma estratégia de aprendizado e sobrevivência em meio à dispersão que vive.

4. A PERDA DO EGO EM A ASA ESQUERDA DO ANJO

Nessa casa, a casa da alma e a casa do corpo, não seremos apenas fantoches que vagam mas guerreiros que pensam e decidem.

(**Perdas & Ganhos**, p. 22).

Para se entender o processo das perdas em Gisela, arrolaremos aqui o estudo teórico de Freud, com o texto **Luto e Melancolia** (1980) e **O Mal-Estar na Civilização** (1996).

De há muito, o comportamento de Gisela vem sendo analisado. Seu ego, sua forma de se comportar, pensar melancolicamente... Tudo isto nos leva a refletir sobre os conflitos internos da personagem.

Sabemos, pelas nossas andanças em capítulos anteriores, que Freud, na tentativa de encontrar um denominador comum para a complexidade do termo melancolia, sugere e, assim, elabora um quadro clínico a partir da comparação analítica entre luto e melancolia:

A correlação entre a melancolia e o luto parece justificada pelo quadro geral dessas duas condições. Além disso, as causas excitantes devidas a influências ambientais são, na medida em que podemos discerni-las, as mesmas para ambas as condições. O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante. Em algumas pessoas, as mesmas influências produzem melancolia em vez de luto, por conseguinte, suspeitamos que essas pessoas possuem uma disposição patológica (FREUD, 1980, p. 275).

Esta relação irá nos ajudar a compreender mais aprofundada as perdas que enviesam a obra **A Asa Esquerda do Anjo** (LUFT, 2005).

Segundo Freud, em seu texto **O Mal-Estar na Civilização** (1996), a finalidade da vida diz respeito a nos esforçarmos para obter felicidade. Queremos ser felizes e assim permanecer, vaticina:

Voltar-nos-emos, portanto, para uma questão menos ambiciosa, a que se refere àquilo que os próprios homens, por seu contentamento,

mostram ser o propósito e a intenção de suas vidas. O que pedem eles da vida e o que desejam nela realizar? A resposta mal pode provocar dúvidas. Esforçam-se para obter felicidade; querem ser felizes e assim permanecer. Essa empresa apresenta dois aspectos: uma meta positiva e uma meta negativa. Por um lado, visa a uma ausência de sofrimento e de desprazer; por outro, à experiência de intensos sentimentos de prazer. Em seu sentido mais restrito, a palavra ‘felicidade’ só se relaciona a esses últimos (FREUD, 1996, p. 84).

Embora o programa do princípio do prazer domine o funcionamento do aparelho psíquico, Freud assinala que não há possibilidade alguma de ele ser executado; todas as normas do universo são-lhe contrárias (FREUD, 1996).

Ao correlacionar as vozes, Gisela, por meio da fala, nos remete às minúcias de um tempo bem longínquo, do qual ela é a única portadora. As representações verbais farão com que a personagem em questão volte ao túnel do passado e refaça todo um discurso reflexivo.

Através deste, Gisela nos revela exatamente o lugar em que se encontra, circunscrito pela primeira perda citada:

Na escola me repreendiam seguidamente: nos dias mais bonitos eu me sentia prisioneira, e me distraía olhando pela janela: queria mesmo era correr lá fora. Ficar deitada na grama olhando nuvens, ou sonhando com livro aberto colo, no terraço de casa. Pensava: estou trancafiada num castelo mas ninguém vai se arriscar para salvar pessoa tão sem graça, tão feia, tão burra quanto eu (LUFT, 2005, p. 18).

No curso de sua fala, de sua enunciação, o termo felicidade não faz parte do discurso de Gisela. Ela sofre com suas perdas. E, por mais que busque através de suas reminiscências alguns momentos felizes (“Ficar deitada na grama olhando nuvens, ou sonhando com um livro aberto no colo, no terraço de casa”), se decepciona consigo mesma. Ao menosprezar a si própria, Gisela nos aponta, como o anjo do jazigo, o caminho de suas perdas. Perda que engloba o seu eu ferido, machucado, em frangalhos. Na voz de Freud, os termos luto e melancolia são muito semelhantes. Estes remetem a uma perda consubstanciada: alguém ou algo que os melancólicos amavam esfacela-se ao menor toque da vida. No luto, o sujeito sabe *quem* perdeu. Ele consegue identificar sua perda. Ela é palpável. Na melancolia, a perda é desconhecida. E, se remetermos ao final da narrativa da vida de Gisela, veremos esse “desconhecer” em seu auge. Isto é, exatamente no parto da protagonista, a perda desconhecida se revela:

Devagar meu habitante se vira, o leite acabou mas ele ainda está faminto, vira-se na minha direção, balançando pesadamente a parte erguida do corpo. Vira-se mais, sei que vai me encarar. Minha identidade – qual é a minha identidade? Ele vai me fitar, sem olhos, sem nariz, sem feições. Sem identidade como eu – qual é o nome? Onde fica o meu lugar? Como se deve amar? Neve ou fogo? (LUFT, 2005, p. 109).

Conforme leituras freudianas, nossas possibilidades de felicidade sempre são restringidas por nossa própria constituição, já que a felicidade só pode ser originada a partir de um contraste.

Se realmente a felicidade se faz presente nas nossas vidas mediante os opostos prazer/desprazer, podemos dizer, então, que a fonte do sofrimento toma três direções:

de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens (FREUD, 1996, p. 85).

Contrapondo este último viés com a crise de subjetividade de nossa protagonista, fica nítido em qual das três direções ela se enquadra. Sua tristeza, suas auto-recriminações e queixas constantes nos levam a ver a dor de Gisela. Dor que se reflete pelas perdas inevitáveis de Anemarie, Maria das Graças Moreira Wolf, Frau Wolf, Leo... Perdas nomináveis. Perda que também se espelha em seu próprio rosto: “sem olhos, sem nariz, sem feições”, aportando, enfim no âmago de seu eu, “sem identidade”. Na visão de Walter Benjamin (1989), o melancólico é aquele que se prende ao passado, que encontra dificuldades em esquecer quando a velocidade e o esquecimento imperam. Por mais que Gisela queira esquecer, ela carrega dentro de si o passado vivo, com quem se debate em areias movediças. E, ao se olhar no espelho, mira não apenas a perda do seu eu, mas todas as perdas que sofreu em sua vida.

A maior perda registrada em **A Asa Esquerda do Anjo** (2005) é a perda de Gisela. Assim, observamos que a personagem, ao perder seus entes queridos, ou pelo luto, ou porque não consegue unir laços fortes suficientes com eles, perde a si mesma. Através dessas perdas, uma ansiedade se prefigura na personagem, contribuindo para o sentimento de solidão, o qual se origina da sensação de uma perda irreparável (KLEIN, 1971). Ao constatar a perda de si, a esfera particular da personagem vibra. Este vibrar revela suas fragmentações inscritas, principalmente, no seu dizer. Circunscreve um corpo vulnerável, ruína de sua própria imagem.

Quando Freud nos remete ao conceito do luto, coloca que a perturbação da auto-estima não se encontra em seu campo. Logo que o trabalho interno se conclui no sujeito lutuoso, o ego deste fica, mais uma vez, livre e desinibido:

Em que consiste, portanto, o trabalho que o luto realiza? Não me parece forçado apresentá-lo da forma que se segue. O teste da realidade revelou que o objeto amado não existe mais, passando a exigir que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto. Essa exigência provoca uma oposição compreensível – é fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo, na realidade, quando um substituto já se lhes acena. Essa oposição pode ser tão intensa, que dá lugar a um desvio da realidade e a um apego ao objeto por intermédio de uma psicose alucinatória carregada de desejo. Normalmente, prevalece o respeito pela realidade, ainda que suas ordens não possam ser obedecidas de imediato. São executadas pouco a pouco, com grande dispêndio de tempo e de energia catexial, prolongando-se psiquicamente, nesse meio tempo, a existência do objeto perdido. Cada uma das lembranças e expectativas isoladas, através das quais o libido está vinculada ao objeto, é evocada e hipercatexicada, e o desligamento da libido se realiza em relação a cada uma delas. Por que essa transigência, pela qual o domínio da realidade se faz fragmentariamente, deve ser tão extraordinariamente penosa, de forma alguma é coisa fácil de explicar em termos de economia. É notável que esse penoso desprazer seja aceito por nós como algo natural. Contudo, o fato é que, quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido (FREUD, 1980, p. 276-277).

A fala de Gisela, apesar de demonstrar sentimento melancólico, é enviesada pela presença do luto. Ao se deparar com a perda subjetiva, tece, paralelamente, as mortes de seus entes queridos:

Mas sou Guísela, não tenho a doçura nem a alegria de viver de minha mãe que morreu deixando esta casa tão silenciosa.
Caiu para a frente, rosto nas lajes, lambuzada com gema de ovo, trazia ovos no avental arrepanhado como um ninho. O cabelo grisalho ficou manchado de ouro, madeixas de cabelo de minha prima Anemarie a quem amei (LUFT, 2005, p. 10).

Simultaneamente ao processo de sua perda, Gisela perde, através do luto, os objetos que elegeu para suprir a ausência do próprio ego. Portanto, ao se perder, Gisela apresenta a perda da capacidade de adotar um novo objeto de amor:

Nenhum deles exceto talvez minha mãe suspeitava da extensão da minha dor, e do meu medo de jamais vir a pertencer a nada ou a ninguém.
Nem nome certo eu tinha. E as coisas, as que pensava e sentia, em que palavras expressá-las: em alemão ou português? (LUFT, 2005, p. 25).

Como Freud (1980, P. 277) afirma, num “conjunto de casos, é evidente que a melancolia também pode constituir reação à perda de um objeto amado”. Aqui, o objeto não precisa necessariamente morrer. O que acontece é que, enquanto objeto de amor, pode haver uma perda. O sujeito, dado à melancolia, em seu processo interno, sabe *quem* perdeu, mas não *o que* perdeu.

Ao correlacionar os significados das palavras luto e melancolia, Freud estabelece alguns critérios para que algum norte seja tomado em suas pesquisas junto a seus pacientes. Segundo ele, a presença tanto do luto quanto da melancolia se faz mediante uma perda. No luto, o trabalho, apesar de penoso, pois há um desligamento da libido do objeto amado, se conclui e o lutuoso se vê, a partir de então, com o ego livre e desinibido. Para o lutuoso, o mundo torna-se vazio, mas é ainda reparável. Ainda é possível ver o que o está absorvendo, enquanto que na melancolia não se pode visualizar o determinante causador de tanta tristeza, inibição alimentar, insônias constantes, etc. Na narrativa em questão, a protagonista melancólica se enquadra muito bem na definição de Freud, quando este afirma que, ao constatar a perda objetal, o ego do sujeito melancólico fica perturbado, à deriva. Este, cego pela dor, não consegue encontrar um alvo correspondente que preencha a falta da perda. Por mais que fale sobre sua dor, o portador da melancolia não pode, conscientemente, perceber o que o absorve tanto. Talvez esteja cênscio apenas da perda que deu origem à sua patologia. Sabe *quem* perdeu, ou seja, este *quem* é o seu próprio ego, porém não *o que* perdeu neste alguém:

Preciso concentrar-me neste ritual: ficarei aliviada e limpa depois do horrendo parto. Deitar-me nesta cama branca e deixar que meu corpo expulse seu violador. Por muito tempo estive esquecido. Hibernava? Pensei que morrera, ou não passava de um daqueles medos que me atormentavam antigamente, eu era a criança mais esquisita da família Wolf (LUFT, 2005, p. 09).

Gisela tem consciência da perda de si mesma. Denota, por meio de seu discurso, que algo está errado consigo, no entanto desconhece o material deste “que” em seu próprio ventre.

Durante toda a sua infância, por mais que tente, a protagonista não alcança a plenitude, as feições, o rosto de si mesma. Assim, também não alcança seu modo de ser, falar, agir... Enfim, de sua identidade:

Dela herdei os olhos pretos, que em mim ficavam deslocados: não combinavam com o cabelo desbotado, a pele branca. Mas ela não me transmitiu o que eu mais desejava ter: a alegria, a capacidade de adaptação (LUFT, 2005, p. 16).

Enquanto que no luto o trabalho interno fecha a ferida do lutuoso, na melancolia, a ferida permanece aberta, atraindo a si as energias catexiais. Se, pelas análises e estudos freudianos, na melancolia o ego se torna pobre e vazio, isto é, esvaziado de toda e qualquer possibilidade de auto-estima, então, a perda de Gisela se fará real devido ao efeito do trabalho interno da melancolia que consome seu próprio ego:

Minha avó podia mesmo ser baronesa; tia Helga e meu pai tinham aura de uma nobreza frágil; Anemarie era uma castelã de tranças louras; é verdade que tia Marta parecia antes uma camponesa, as mãos vermelhas, o rosto sempre suado.

E eu?

Eu era certamente o desastre familiar (LUFT, 2005, p. 41).

Leo também não colaborava: ao contrário, mostrava-se irritado e quando me abraçava eu pensava em minha mãe apodrecendo no Jazigo, guardada pelo Anjo hipócrita – a barriga dela já teria estourado? Como beijar Leo sem me sentir culpada? (LUFT, 2005, p. 81).

Gisela, definitivamente, se sente moralmente desprezível. Seu ego não constitui nenhum valor. Ao fazer acusações contra si mesma, só constata com sua fala o que nós, seus leitores, já sabemos: Gisela perdeu-se e, na tentativa de recuperar o ego ferido, sua libido se agarra aos objetos eleitos, próximos de si. Percebe, no entanto, falhas na identificação e, para sua surpresa, a relação objetal estabelecida é destruída, pois sofreu uma real desconsideração ou desapontamento:

Inacreditável, Anemarie, que fora alta e graúda, reduzida ao tamanho de uma criança em uma dezena de anos.

Parecia não sofrer nem ter consciência das coisas. Dormitava. Só o soro com cânula enfiada no bracinho magro e a enfermeira sentada junto da cama me davam noção da realidade. Não era um pesadelo. Era verdade – e não podia ser verdade.

Anemarie, como te amei.

Eu hesitava em tocar o rostinho encarquilhado, a mão quase cor de terra.

Ela viveu mais dois dias (LUFT, 2005, p. 90).

Sabemos que, no decorrer da narrativa, Gisela sofrerá várias perdas. A maioria destas se vincula pelo viés do luto. Porém, há uma perda altamente subjetiva, intrínseca à Gisela:

Chegava para minha mãe, que estava ocupada atendendo a todos; logo alguém me pegava pelo braço, sempre aqueles apertos decididos, pondo-me no meu lugar – mas onde era mesmo o meu lugar? Jogar bola com as primas, pular corda, brincar? (LUFT, 2005, p. 26).

Gisela, desde o princípio da narrativa, nos passa a certeza de um desencontrar-se, de uma perda consubstanciada. A fala da personagem é envolvida por uma grande tristeza e melancolia, da qual nem ela mesma detém a explicação:

Eu me sentia outra vez falhada, e ao toque insuficiente da mão morena e fina chorava ainda mais, pensando que não me entendiam: não era sol, era tristeza e raiva de todos, de mim mesma. Não dava para explicar (LUFT, 2005, p. 26).

O fato de expor a si mesma como falhada, revela que, aos poucos, a protagonista tece a perda de seu ego, com o intuito de vir a descobrir quem é realmente, para vir, por meio da descoberta da perda, a se reconstruir.

Esta reconstrução se fará enviesada por um discurso melancólico. Freud pontua muito bem em seu texto, aqui já referido, os traços distintivos da melancolia. Entre eles, podemos destacar desânimo profundamente penoso; cessação de interesse pelo mundo externo; a perda da capacidade de amar; inibição de toda e qualquer atividade; diminuição dos sentimentos de auto-estima; auto-recriminações e auto-envilecimento. Todas estas peculiaridades do/no sujeito melancólico culminam em uma perspectiva delirante de punição.

Na necessidade de desmascarar a si própria, Gisela, por uma fala melancólica, demonstra um dos efeitos do trabalho que consome o seu ego: auto-repreensões e auto-punições:

Alguma coisa em mim estava errada mas eu não sabia dizer o quê. Talvez fosse uma mistura de muitas coisas. Sentia-me parecida com seu Max: voz errada ou mão errada, suplicando que me amassem, Vem, vem, vem – a voz atrás da fresta (LUFT, 2005, p. 13).

Talvez agora por castigo tenha sido conspurcada da maneira mais terrível: de dentro para fora, essa coisa que deseja ser expelida. Terei coragem de, num ritual último, abrir a boca como nunca abri as pernas e parir minha purificação? (LUFT, 2005, p. 30).

Pelo final da trama, suas reflexões constantes em torno da vida, seu auto-envilecimento não a levarão às últimas conseqüências de tal quadro: o suicídio. Pelo

contrário, ao fim de tudo, ela visualiza sua perda na mais alta completude. Ao parir a criatura, o seu ego, até então perdido, redescobre, ao lado deste, a possibilidade de reconstruir sua personalidade, seu eu, sua vida:

Crio coragem. Acho que agora nada mais me põe medo. Corpo dolorido do esforço que acabo de fazer, soergo-me na cama, apoiada nos cotovelos, viro-me um pouco, para pela primeira vez contemplar o que saiu de mim (LUFT, 2005, p. 108).

Preciso me concentrar-me neste ritual: ficarei aliviada e limpa depois do horrendo parto. Deitar-me nesta cama branca e deixar que meu corpo expulse seu violador. Por muito tempo este esquecido. Hibernava? Pensei que morreria, ou não passava de um daqueles medos que me atormentavam antigamente, eu era a criança mais esquisita da família Wolf (LUFT, 2005, p. 09).

Assim, por todas as dobras do discurso, Gisela falará de um inquilino, que é o seu próprio ego. Somente no final, o ego, este Ser inconsciente, sem identidade, sem olhos, sem nariz, virá à tona. Como vimos pelo contexto acima, a personagem acreditava que a revelação de si mesma prenunciava apenas um daqueles medos antigos que a atormentavam em sua infância.

Para a protagonista chegar a este momento, foi preciso que houvesse fracassos em suas expectativas. Gisela teve muitas esperanças. Acreditava que um dia poderia se adaptar como a mãe, no entanto, até o que herdou da figura materna, não lhe caía bem:

Dela herdei os olhos pretos, que me mim ficavam deslocados: não combinavam com o cabelo desbotado, a pele branca. Mas ela não me transmitiu o que eu mais desejava ter: a alegria, a capacidade de adaptação (LUFT, 2005, p. 16).

Gisela também desejou estar à altura de sua prima Anemarie e de tudo que esta representava. Porém, suas esperanças malograram-se e Gisela, mais uma vez, ficou sem rumo, perfurada por suas perdas:

Ainda hoje posso ver Anemarie tocando violoncelo na sala de música, cabeça um pouco inclinada como se refletisse intensamente ou lhe pesasse demais e a cabeleira presa em tranças grossas (LUFT, 2005, p. 13).

Anemarie e tio Stefan fugiram de noite, deixando para minha avó uma carta que ela jamais nos mostrou (LUFT, 2005, p. 67).

Anemarie a traíra: a ela, Gisela, e à sua avó. A protagonista namorava e desejava

a prima de longe, tendo certeza de que jamais seriam uma da outra:

Anemarie toca violoncelo num círculo de luz. Amei Anemarie, um amor inocente, mas ela morreu. O câncer começara no útero, dissera a enfermeira. A morte roendo a raiz da vida (LUFT, 2005, p. 97).

Expectativas também foram tecidas junto à avó – matrona da família. Ursula Frau Wolf, de camafeu e bengala, desprezava fraquezas, sentava-se ereta na beira da poltrona e dizia que religião era para os fracos.

Frau Wolf sempre fez parte do imaginário de nossa personagem, tanto no presente quanto no futuro. Gisela buscou, constantemente, agradá-la. Entretanto, nos pensamentos de sua avó, só existia um nome:

Estamos na sala de música. Anemarie toca: Frau Wolf contempla a neta com uma expressão branda que jamais dirige a mim (LUFT, 2005, p. 55).

Para sua avó, Gisela nunca se enquadrara no modelo pré-determinado por aquela. Sempre sofreu severas cobranças por parte da família e para esta Gisela nunca chegaria a ser de fato mulher:

Portanto aos doze anos fiquei “mocinha”, mas não era reconhecida como tal. Não participava das festas dos adultos; os brinquedos e os livros infantis me entediavam; mais do que nunca, estava deslocada. Era como se eu jamais fosse crescer o suficiente para agradar a minha avó, sempre a me examinar com ar crítico:
- Essa menina não vai ter seios? Não tem barriga, nem bunda, parece um rapazinho! (LUFT, 2005, p. 54).

Na tentativa de encontrar um espelho no qual pudesse se ver refletida, Gisela, mais uma vez, pratica a auto-acusação, característica de sujeitos melancólicos:

Não sei por que insistia em me levar. Talvez porque eu atendesse com docilidade a seus convites; eu habitualmente não era submissa, mas amava aquele lugar quieto, as estátuas de crianças ou de mulheres chorando e as velhas inscrições.
Ou talvez porque não houvesse mais ninguém para trazer com ela: meus primos não viriam mesmo, Anemarie estava longe, restava eu. Guísela, a cotidiana, a comum (LUFT, 2005, p. 32).

A auto-depreciação é um exercício normal e vigente na vida da protagonista. Ao assumir as culpas, expõe, na prática, particularidades da teoria freudiana, de que “a insatisfação com o ego, por ordem moral, constitui a característica mais marcante” do

sujeito melancólico (FREUD, 1980, p. 280). O discurso de Gisela reflete bem o quadro das queixas. Quando se auto-menospreza, nota que suas queixas são dirigidas não a si mesma, mas a um objeto amado, ao qual sua libido se apegara. Freud assim coloca:

Se se ouvir pacientemente as muitas e variadas auto-acusações de um melancólico, não se poderá evitar, no fim, a impressão de que freqüentemente as mais violentas delas dificilmente se aplicam ao próprio paciente, mas que, com ligeiras modificações, se ajustam realmente a outrem a alguém que o paciente ama, amou ou deveria amar. Toda vez que se examinam fatos, essa conjectura é confirmada. É assim que encontramos a chave do quadro clínico: percebemos que as auto-recriminações são recriminações feitas a um objeto amado, que foram deslocadas desse objeto para o ego do próprio paciente (FREUD, 1980, p. 280).

Porta-voz de um discurso híbrido (alemão ou português?– pergunta-se Gisela); aceitação de culpas; mão esquerda, falhada, medos, solidão, tristeza, dilaceramento, rebeldia, exílio, dúvidas, morte, anjo torto e meio anão, Gisela, pela densidade de seu vocabulário, expõe as decepções de suas expectativas. Todos passam pelo seu crivo. Busca no outro o que em si mesma jaz perdido. Gisela perde o ego. Ao tentar substituir seu objeto alvo por outro objeto amado, encontra-se com a certeza de sua perda interior. Isto é um fato. Por toda a narrativa, tenta, em vão, prender-se a um objeto, a algo ou alguém, do qual realmente possa se dizer pertencente. Ocorre um desligamento contínuo de sua libido com os objeto-alvos elegidos por si.

Incapaz de qualquer realização e se considerando moralmente desprezível, Gisela adia seu casamento com Leo, pois, melancolicamente queixosa, entreabre, aos poucos, a porta do desligamento de sua libido:

Ainda bordo meu enxoval e uso a aliança do noivado, que não se enferruja por ser de ouro. O amor, este enferrujou. Quero ser feliz com Leo mas alegra-me que o luto adie o casamento. Terei de inventar outra desculpa dentro de alguns meses, talvez a doença de minha mãe, agora que ela precisa da minha companhia (LUFT, 2005, p.78-79).

Mais uma vez Gisela não se reconhece como uma futura dona de casa, mãe de filhos, à espera do marido depois do trabalho. Ou seja, uma mulher. Vê-se perdida, sem amor, dura como o gelo: “O fogo do amor de Leo: um começo de respostas mas depois a pedra de gelo no meu ventre, resistindo, resistindo, ninguém entra nele.”(LUFT, 2005, p. 97).

Fugindo do sofrimento causado pelos seus relacionamentos humanos, Gisela, depois de adulta, ao buscar refúgio na tranquilidade, encontra uma leve felicidade. No dizer de Freud, a felicidade da quietude. Esta se configura mediante uma defesa imediata, a saber, a do isolamento voluntário, o manter-se à distância das outras pessoas:

A felicidade passível de ser conseguida através desse método é, como vemos, a felicidade da quietude. Contra o temível mundo externo, só podemos defender-nos por algum tipo de afastamento dele, se pretender-mos solucionar a tarefa por nós mesmos (FREUD, 1996, p. 85).

À medida que a narrativa segue, no corpo da personagem em foco circunscreve-se um empobrecimento de seu ego em grande escala e uma alta diminuição de sua auto-estima. Isto revela suas perdas, mas, principalmente, a perda de si. Todavia o material, o cerne e as periferias que constroem tal perda se fazem desconhecidas. Freud, com relação a isto, se posiciona da seguinte forma:

Na melancolia, a perda desconhecida resultará num trabalho interno semelhante, e será, portanto, responsável pela inibição melancólica. A diferença consiste em que a inibição do melancólico nos parece enigmática porque não podemos ver o que é que o está absorvendo tão completamente (FREUD, 1980, p. 278).

A perda do ego em Gisela se processa ante as expectativas frustrantes que permeiam suas escolhas objetais. A cada escolha dá-se a certeza de um não-encontrar, do vaticínio da perda de si mesma.

Melancólica, Gisela percebe, ao buscar constantemente uma escolha objetal, que esta tende sempre a fragmentar-se, a esvaír-se. Na ânsia de pertencer a algo ou a alguém, Gisela elege objetos efêmeros e errantes: Anemarie foge com tio Stefan; a mãe, a avó e Leo morrem, levando a personagem à perda culminante de seu ego.

Ao se ver sem o objeto amado, o melancólico se vê obrigado a retirar sua libido das ligações amorosas depositadas na escolha objetal. Tal desligamento não acontece de forma rápida, espontânea e saudável. Segundo Freud (1980, p. 276), “as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal.”. Por mais que Gisela esteja sempre buscando um substituto para a perda anterior, sabe-se, no entanto, que deve procurar pelo desligamento. Ao se posicionar contra isto, inunda-se por uma psicose alucinatoria carregada de desejo, apertando o objeto amado contra o peito. É meu, é meu – diz. Eu sou de alguém e esse alguém é meu:

Depois ouço vozes na casa. Sem ser esperada, minha avó veio nos visitar. Desinibida pela emoção, pela felicidade, corro para lhe mostrar o que tenho, olhe aqui vovó, ela estava morrendo e agora vai viver.

Frau Wolf não se comove, sua reação é imediata:

- Guísela, quantas vezes já lhe disse que bicho e gente não se misturam? Passarinhos são sujos, têm doenças, têm piolhos!

Minha mãe pára atrás da sogra, indecisa. Meu momento de felicidade mais uma vez ruiu.

Quero me defender. Quero defender a criatura que me pertence, que me ama, a mim que devolvi a vida!

- Mas ela minha amiga... – começo a gaguejar. Frau Wolf avança em minha direção, vai tirar de mim a coisa que amo, viro-me, corro para os fundos do jardim, choro, tropeço, repetindo: É minha, é minha, é minha.

Minha mãe vem ao meu encaço, fala brandamente, não sabe ao certo o que fazer, sua indecisão me aflige mais. Não me deixo convencer nem consolar, estou encolhida, obstinada, feroz porque sei que os adultos – comandados pela avó – acabam vencendo sempre.

Não olho, mas sei que a velha continua postada em seu lugar, aguardando que sua vontade se cumpra. Depois fará um sermão sobre higiene.

De repente me dou conta de que a pomba-rola não se mexe, não pulsa, não palpita. Entreabro os braços, as pontas do casaco, o ninho de lã grossa se desmancha.

O pássaro está mole, olhos fechados, pescoço desarticulado.

Matei o que amava, porque o quis reter comigo e não deixaram.

Então eu não sabia que pássaros têm piolhos?

Não era limpo amar (LUFT, 2005, p. 51-52).

Ao se deparar com o bichinho morto em suas mãos, Gisela vivencia o conflito com o amor. O amor que quis passar dos seus braços para a pomba não teve êxito. Aqui, é notória a centralidade, a importância que dá a escolha objetal. No animal, busca toda a satisfação em amar e ser amada. Neste momento, Gisela busca sentir a felicidade, mesmo que seja por um breve momento. E, podemos dizer, que ela se sente feliz. Ela transborda de intensa felicidade, de prazer. Contente, corre para a avó, revelando sua real alegria. No entanto, como sempre foi em sua infância, seus atos são reprovados pela avó. Para esta, é uma transgressão, que fere seus próprios princípios, ter um animal junto ao corpo. Assim, castra a personagem: “Não era limpo amar” – diz Gisela. Seu sentimento de felicidade diminui drasticamente. O objeto está morto e se encontra em seus braços. “O amor é a morte?” – pergunta-se Gisela (LUFT, 2005, p. 109). Ela matou aquilo que amava. Acuada pelos adultos, nossa personagem renuncia instintivamente, pois constata a morte de seu objeto. Se sente, então, enviesada por um sentimento de culpa. E isto fica claro em sua última afirmação. Não é uma pergunta. Gisela não deixa

dúvidas em seu discurso. Ela realmente se sente culpada por ter optado pela morte do animal. Uma infelicidade externa, proferida pela voz de autoridade de sua avó (“– Guísela, quantas vezes já lhe disse que bicho e gente não se misturam? Passarinhos são sujos, têm doenças, têm piolhos!”), rompe com sua felicidade interna, causando-lhe uma infelicidade permanente, que se refletirá durante toda a sua vida. Freud nos diz:

Na verdade, estamos habituados a falar de uma ‘consciência de culpa’, em vez de um ‘sentimento de culpa’. Nosso estudo das neuroses, ao qual, afinal de contas, devemos as mais valiosas indicações para uma compreensão das condições normais, nos leva de encontro a certas contradições. Numa dessas afecções, a neurose obsessiva, o sentimento de culpa faz-se ruidosamente ouvido na consciência; domina o quadro clínico e também a vida do paciente, mal permitindo que apareça algo mais ao lado dele (FREUD, 1996, p. 138).

Freud se preocupa em estabelecer bem os parâmetros entre sentimento de culpa e remorso. Para ele, isto não se constitui em grande segredo ou mistério:

Quando se fica com um sentimento de culpa depois de ter praticado uma má ação, e por causa dela, o sentimento deveria, mais propriamente, ser chamado de *remorso*. Este se refere apenas a um ato que foi cometido, e, naturalmente, pressupõe que uma *consciência* – a presteza em se sentir culpado – já existia antes que o ato fosse praticado. Um remorso desse tipo, portanto, jamais pode ajudar-nos a descobrir a origem da consciência e do sentimento de culpa em geral (FREUD, 1996, p. 134).

Concernente ainda à citação acima referida, à medida que vamos caminhando nas leituras de Freud, percebemos como os conflitos subjetivos de Gisela são complexos. Agredida pela voz da avó, Gisela se sente fadada a sentir culpa, pois entre o amor e a morte, optou por este último ato. Envolvida pelo sentimento da melancolia, patentemente, ela deixa isto em sua narrativa. Assim, abre a janela do sentimento de culpa. Se, como Freud afirma em seu texto **Luto e Melancolia** (1980, p. 278), a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, podemos então dizer que o sentimento de culpa origina-se desse desligamento, que consumirá o sujeito de sentimento melancólico em todo o decorrer de sua vida. Já foi dito aqui das peculiaridades do sujeito melancólico. E, logicamente, entre elas, há um extremo sentimento de culpa, de depreciação do próprio ego.

Freud sublinha bem essa luta vivida por Gisela entre o eros e a morte em seu texto **O Mal-Estar na Civilização** (1996):

O sentimento de culpa é a expressão tanto do conflito devido à ambivalência, quanto da eterna luta entre Eros e o instinto de destruição ou morte. Esse conflito é posto em ação tão logo os homens se defrontem com a tarefa de viverem juntos. Enquanto a comunidade não assume outra forma que não seja a da família, o conflito está fadado a se expressar no complexo edípiano, a estabelecer a consciência e a criar o primeiro sentimento de culpa. Quando se faz uma tentativa para ampliar a comunidade, o mesmo conflito continua sob formas que dependem do passado; é fortalecido e resulta numa intensificação adicional do sentimento de culpa. Visto que a civilização obedece a um impulso erótico interno que leva os seres humanos a se unirem num grupo estreitamente ligado, ela só pode alcançar seu objetivo através de um crescente fortalecimento do sentimento de culpa. O que começou em relação ao é completado em relação ao grupo. Se a civilização constitui o caminho necessário de desenvolvimento, da família à humanidade como um todo, então, em resultado do conflito inato surgido da ambivalência, da eterna luta entre as tendências de amor e de morte, acha-se a ele inextricavelmente ligado um aumento do sentimento de culpa, que talvez atinja alturas que o indivíduo considere difíceis de tolerar (FREUD, 1996, p. 135 - 136).

Culpa, sempre culpa. Frustrada sexualmente no sentido do eros, Gisela percebe, pois, que talvez não seja digna de amar alguém ou algo:

Talvez devesse afinal ter me casado com ele. Leo precisava de alguém para cuidar de suas roupas. Nos últimos anos era um solteirão abandonado e triste. Mas estava acima das minhas forças me abrir assim. Só poderia suportar um amor de contatos brandos e superficiais, toques leves: música de violoncelo, corpo de anjo, Anemarie! Havia um sexo por baixo das roupas de bronze (LUFT, 2005, p. 105).

O único amor, que Gisela é capaz de dar, Freud chama de libido inibida ou de afeição inibida (FREUD, 1996, p. 108). Frustrada e castrada pela constante presença da avó, Gisela, ao final da narrativa, não se permite viver um amor em sua forma original – eros, com Leo. Ela quer apenas uma companhia amiga, suave, de toques brandos. O amor plenamente sensual não cabe em sua vida. Nunca coube, por mais que o quisesse, por mais que desejasse Anemarie. Há um sexo por baixo das roupas do seu anjo imaginário, de nome Anemarie, mas Gisela não pode tocá-lo, vivê-lo em sua forma total. O desejo persiste, mesmo depois de muito tempo. Mesmo depois da traição de Anemarie. Mas dentro de Gisela, o eros se encontra em conflito. Por mais que tente, sua consciência não admite viver o amor na sua forma primitiva. Na adolescência, numa reunião com amigas, descobre-se cheia de dúvidas de pensar o proibido, o não-saber e nojo porque este se revelava na figura de tio Ernst:

Dúvidas se acumulavam; vergonhas secretas; a tentação de saber mais. As meninas maiores, no entanto, excluíram-me das conversas: eu era boba e contaria tudo aos grandes.

Muitas vezes a sensação de pecado ou vergonha assumia na minha imaginação a figura de tio Ernst. O pai de Anemarie, tão grosseiro quanto ela era inocente. Depois do almoço dos domingos, ele, tendo bebido demais, dizia coisas inconvenientes que eu não entendia e mereciam a gélida reprovação de minha avó, enquanto meu pai pigarreava mudando de assunto.

O tio cochilava na poltrona, ventre desabando nas coxas, um arrote enchendo-me de nojo (LUFT, 2005, p. 53).

À medida que avançamos no número de páginas, visualizamos claramente a impossibilidade de Gisela viver um sexo real, primitivo em sua essência. Ainda com dúvidas, e carregando consigo o amor não consumável por Anemarie, assisti uma cena de tio Ernst e sua esposa debilitada mentalmente. Daí em diante, Gisela sente que seu futuro leito matrimonial está manchado. Assim, trava uma luta entre seus conflitos subjetivos e a vontade do ex-noivo, optando por ser uma pedra de gelo. O amor, em sua forma sexual, erótica, não cabia em sonhos de Gisela:

Soltei uma exclamação, quase um grito. Tio Ernst virou-se e pela primeira vez eu vi: o membro teso, esticado, roxo. As calças abaixadas caíram no chão.

Ele também deu um grito, o rosto retorcido e vermelho, quis andar em minha direção, atrapalhou-se com as calças, eu saí correndo sem fechar a porta. Descia as escadas, cega de lágrimas, raiva e nojo, e fugi para o jardim. Sentei-me no banco de pedra onde Anemarie costumava dourar os cabelos ao sol.

Olhando minha avó compreendi de repente que talvez fosse necessário também eu me transformar numa velha ereta e seca: a doçura implicaria humilhações inenarráveis.

Desde essa tarde, sempre que Leo se fazia mais íntimo era tipo Ernst que eu sentia endurecido contra mim e era dele que eu me esquivava, gelada. - Sou um homem normal – dizia Leo -, por que você agora tem nojo do que é normal? Antes até parecia querer também...

Era verdade, mas agora isso me envergonhava (LUFT, 2005, p. 75 – 76).

Real desapontamento. Estilhaços. Fragmentos. Pedacos que Gisela não consegue reunir. Pouco a pouco, o dispêndio de energia e de tempo é acionado e, assim, Gisela se vê apenas carregada de lembranças e expectativas, como se fossem “flashes” às quais sua libido estava vinculada.

Gisela é portadora da perda real de seu objeto amado. Circunscreve, pois, em seu ego, uma grande insatisfação para consigo. No luto, o ego é compelido a desistir do

objeto amado, declarando este morto e ao ego é dado o incentivo de continuar a viver. Na melancolia, não importa em que circunstância ocorre a retirada da libido, porém é notável que isto é um processo longo e gradual. A melancolia é uma ferida que sangra e, por isso, constitui um espaço complexo, onde reina um grande conflito dominante. E é neste espaço que a perda objetual se fará, provocando não um desligamento normal da libido para um novo objeto, mas retira-se para o próprio ego. Tal atitude não terá uma ação bem especificada, mas ocorre a identificação do ego com o objeto abandonado, perdido. Consoante Freud, o final se subscreve assim:

A sombra do objeto amado caiu sobre o ego, e este pôde, daí por diante, ser julgado por um agente especial, como se fosse um objeto, o objeto abandonado. Dessa forma, uma perda objetual se transformou numa perda do ego, e o conflito entre o ego e a pessoa amada, numa separação entre a atividade crítica do ego e o ego enquanto alterado pela identificação (FREUD, 1980, p. 281-282).

Deparamo-nos, assim, com o entre-sala do epílogo de **A Asa Esquerda do Anjo** (2005). Aqui, Gisela se encontra triste, pois no ar paira a certeza da morte de mais um ente querido e também melancólica, porque também constata que, entre os seus, não há lugar para si:

Penso que está quase encerrando o ciclo das minhas mortes, e isso não me perturba muito. Fico triste porque certamente o próximo será meu pai. E resta apenas um lugar no Jazigo de vitrais roxos da FAMILIE WOLF (LUFT, 2005, p. 104).

Ao analisar a situação lutuosa de seus entes queridos, amados, Gisela pondera, a partir de então, que sua perda interior se projetou para fora, adquirindo “status” de concretude, de real. Anemarie, Leo, Maria das Graças, Frau Wolf, Otto Wolf, personagens com os quais Gisela sempre buscou uma identificação aproximada. Isto é, se sentir pertencente ao mundo deles. E todos a desiludiram. Ao focar essas relações conflitantes, destroçadas, a protagonista (re)constrói, aos tropeços, sua narrativa vital para, enfim, poder ter uma chance de visualizar quem realmente é: Gisela Moreira Wolf.

5. GISELA/GUÍSELA – AS VÁRIAS FACES DE UMA PERSONAGEM

Sou uma mulher normal?

Sou? Guísela ou Gisela?

Ódio ou amor? Fogo ou gelo?

Sensualidade ou medo?

(**A Asa Esquerda do Anjo**, p. 79).

“Plantinha podada, contradição e dilaceramento” (LUFT, 2005, p. 26), palavras que Gisela lança a si mesma, revelam particularidades próprias da personagem.

Educada em uma família robusta e de uma vitalidade assustadora, Gisela, miúda, de orelhas grandes, deixa a desejar em muitos aspectos. Por exemplo, está sempre a errar as escalas do piano: “Eu me exercito, desanimada porque nunca acertarei uma escala do começo ao fim.” “Enquanto sigo aos tropeções pela trilha das escalas, minha mãe fala alemão.” (LUFT, 2005, p. 14).

Se remontarmos bem à estrutura biológica primitiva do sujeito melancólico, veremos que a doutrina dos temperamentos pela escola médica de Sarleno (século XII) nos coloca o melancólico como de natureza invejosa, triste, avaro, ganancioso, desleal, medroso e de cor terrosa (BENJAMIN, 1984) e que este complexo, por se tratar do “humor melancholius”, é de menos nobreza. Com relação ao sangue, este é grosso e seco, fato que direcionaria o humor do melancólico, inibindo o seu riso e provocando a hipocondria.

Ao voltarmos à narrativa, percebemos algumas semelhanças entre a fala queixosa de Gisela e as idéias de Salerno.

Com a leitura decorrida do texto, descobrimos, paulatinamente, peculiaridades intrínsecas à personalidade de Gisela que até pouco tempo não eram levadas em consideração. Já que o subtítulo da dissertação em foco é “Guísela/Gisela: as várias faces da personagem”, arrolamos aqui, depois de repetidas leituras, algumas análises com relação aos vários rostos que a protagonista encena.

Gisela, de família grande, numerosa, nos coloca a par uma teia narrativa de início, meio e fim. Quem narra é a própria Gisela. Ela é a dona da palavra, do “verbum”. Em suas mãos, estão os destinos de todos os personagens secundários ou não, que, com ela, dão sentido à trama romanesca. Porta-voz única da narrativa, viva e com uma memória de dar inveja a muitos personagens (talvez se assemelhe a Betinho – D.

Casmurro), Gisela, assim, principia sua fala:

Tenho sete, oito anos. Ao menos três vezes por semana passo nesta rua para visitar minha avó e estudar piano na sua sala de música. Um ritual a ser cumprido, como tantos numa família organizada: tudo é bem organizado na família Wolf, ao compasso da voz seca da matriarca, minha avó. Só eu me sinto fora de ritmo, com o corpo miúdo, as orelhas grandes teimando em aparecer por entre o cabelo que me obrigam a usar bem curto, “assim fica mais forte” (LUFT, 2005, p. 11).

A personagem sabe, com exatidão, a idade com que tudo começa, os passos que a levam ao encontro da casa da avó. Discursa com detalhes sobre a rua, a casa, a loja de roupas e de quantas vezes ia à casa da avó:

Três vezes por semana, além da visita normal nos domingos quando minha avó reúne a família para almoço e café da tarde, passo nesta rua diante desta casinha de porta e janela. Ao lado, a vitrine de uma loja de roupas. Sempre que nos aproximamos peço à minha mãe que pare, vamos olhar os vestidos? Ela acha graça, tão pequena e já se interessando por moda! (LUFT, 2005, p. 11).

Esta leve introdução não é apenas para situar o leitor num viés duplo de tempo/espaço, mas, acima de tudo, de induzir como deve ser nosso pensamento acerca de si e de sua família. Sua fala queixosa se faz nítida no último período da primeira citação da presente lauda.

Em suas mãos, as minúcias se tornam riquíssimas. Gisela, enquanto narrador-personagem, nos deixa bem informados acerca de sua vida, do começo, da gênese de tudo: “a memória continua viva” (LUFT, 2005, p. 102). Em outro momento, “O tempo passa. O pior são as noites: sonho com morcegos no antigo porão, acordo com medo. Crânios pelados fora da janela, sapos gigantes nas pedras do jardim, barrigas desfeitas. Minha infância não me abandona” (LUFT, 2005, p. 97). “Barrigas desfeitas” como a de Anemarie.

Gisela é a única do clã que realmente sobrevive. É a única que tem condições mentais e de memória para contar a história dos Wolf. Seu pai é um quase-morto e tio Ernest continua com sua vida de bêbado:

Hoje, meu pai não tem voz ativa nas empresas: passa a maior parte do tempo no quarto ou lá embaixo na biblioteca onde, ao lado do retrato de meu irmãozinho morto, está agora o de minha mãe. À noite, sei que fica na cama aguardando esse passo na escada, esse suspiro no patamar. Mas nós dois nunca falamos sobre isso (LUFT, 2005, p. 29).

Tio Ernst, porém, não está neste quarto; vive sozinho e bêbado num hotel, desde que a sogra morreu e construíram um edifício em cima da casa, do jardim, do porão com o quartinho, a porta trancada, ninguém possuía a chave (LUFT, 2005, p. 108).

A face da maldade de Gisela se revela pelo seu contar. Na realidade, com suas palavras, enreda-nos de tal forma que, até este exato momento, pensávamos em Gisela apenas como um sujeito de sentimento melancólico, uma vítima nas mãos da tirânica avó ou, então, como uma criança doentinha, cheia de melindres. Não que esta leitura esteja ultrapassada. Porém, adicionamos a esta a possibilidade de um outro pensar acerca desse ethos tão dúbio: o da inveja.

Freud assinala esta ambivalência em seu texto **Luto e Melancolia** (1980), tão destrinchado por nós. Segundo ele, “a perda de um objeto amoroso constitui excelente oportunidade para que a ambivalência nas relações amorosas se faça efetiva e manifesta” (FREUD, 1980, p. 283). E, por causa dessa característica ambivalente, a relação da libido com o objeto na melancolia se torna complexa. Tal complexidade faz parte da natureza de nossa protagonista. Ao perder seu objeto eleito por excelência – Anemarie, Gisela instaura, dentro de si, um conflito. É desta situação conflitante interna que surge as auto-recriminações. Freud explica esse processo em detalhes consideráveis:

Não é difícil reconstruir esse processo. Existem, num dado momento, uma escolha objetal, uma ligação da libido a uma pessoa particular; então, devido a uma real desconsideração ou desapontamento proveniente da pessoa amada, a relação objetal foi destruída. O resultado não foi o normal – uma retirada da libido desse objeto e um deslocamento da mesma para um novo -, mas algo diferente, para cuja ocorrência varias condições parecem ser necessárias. A catexia objetal provou ter pouco poder de resistência e foi liquidada. Mas a libido livre não foi deslocada para outro objeto; foi retirada para o ego. Ali, contudo, não foi empregada de maneira não especificada, mas serviu para estabelecer uma identificação do ego com o objeto abandonado. Assim a sombra do objeto caiu sobre o ego, e este pôde, daí por diante, ser julgado por um agente especial, como se fosse um objeto, o objeto abandonado. Dessa forma, uma perda objetal se transformou numa perda do ego, e o conflito entre o ego e a pessoa amada, numa separação entre a atividade crítica do ego e o ego enquanto alterado pela identificação (FREUD, 1980, p. 281-282).

A idéia que Gisela nos passava era a de vítima. Mas, quando adentramos melhor na leitura do texto referido acima, percebemos que o discurso da protagonista, a ambivalência nítida na estrutura desse ser de papel. Gisela é invejosa. Tem inveja de Anemarie, pois esta, segundo a narradora, detém o poder “da beleza absoluta, da

pureza”. Anemarie, nos sonhos de Gisela, é a “Rainha da Neve” (LUFT, 2005):

Por que eu não era como Anemarie? Nunca a censuravam. Como conseguia ser sempre assim, plácida, harmoniosa, agradando a todo mundo, até nossa avó, aparentemente sem esforço? (LUFT, 2005, p. 18).

A protagonista carrega no peito a dor de não ter jamais a atenção que sua avó devota à prima Anemarie:

Anemarie, a predileta da família, cabelo dourado caindo até os quadris quando os destrançava. A neta amada de Frau Wolf estudava num internato longe e eu raramente a via. Mas quando chegava, a vida em casa de nossa avó se transfigurava” (LUFT, 2005, p. 13).

Desde o começo da narrativa, Gisela nos esclarece que, tudo representado por Anemarie, está longe de si, de sua realidade: “Eu ficava inundada de admiração, de amor, consciente do quanto tudo aquilo estava longe de mim” (LUFT, 2005, p. 13).

Acreditamos que, sim, a voz de Gisela abrange o sentimento da melancolia. Ela padece, sabemos. Mas isto não nos impede de acrescentar uma nova leitura sobre o corpo frágil da protagonista:

O mundo adulto era nascedouro dos meus medos: as perguntas que ficavam no ar, baixando à noite para se aninharem na minha fantasia, fervilhantes como insetos (LUFT, 2005, p. 12).

Meu cabelo está grisalho. Sou das solteironas da cidade. Fui amada, mas não me entreguei. Devo ter perdido alguma coisa boa mas às vezes o medo é um refúgio (LUFT, 2005, p. 98).

O medo de Gisela de viver o empirismo que qualquer existência possui perpassa toda a narrativa. Medo de viver o novo, o desconhecido. Medo de tocar os lábios de Anemarie, medo do casamento com Leo, medo de perder os pais, medo de jamais conseguir pertencer a ninguém:

Nenhum deles exceto talvez minha mãe suspeitava da extensão da minha dor, e do meu medo de jamais vir pertencer a nada ou a ninguém (LUFT, 2005, p. 25).

Meus medos diminuía. Porque eu era assustada e nervosa: especialmente à noite, quando sozinha, via olhos, crânios calvos, coisas agachadas nos cantos. Em nossa casa eles se encostavam contra as paredes de meu quarto cheias de ruídos assustadores e me chamavam como uma respiração enorme: Vem, vem, vem (LUFT, 2005, p. 39).

A protagonista sente um duplo sentimento pela prima: admiração, desejo e inveja. Anemarie tem tudo o que Gisela gostaria de possuir: é bonita, alta, loira, agrada com facilidade, vai bem nas provas, não erra as escalas ao tocar o piano, estuda num internato só para meninas, é admirada e amada pela avó.... É o protótipo da mulher, da feminilidade. Enfim, Anemarie tem tudo e Gisela não tem nada. Ao mesmo tempo em que foca na prima uma admiração, culminando na busca de um eu-ideal (como vimos na análise do primeiro capítulo), lança sobre esta uma centelha de inveja. O sentimento da inveja perfila de tal forma as dobras do discurso da vida de Gisela que à prima é dado, na narrativa, um fim fatídico – câncer na barriga. Para quem desconhece, o estudo deste tipo de câncer no estômago é um dos poucos de raríssima cura.

No dizer de Freud, tanto no luto patológico como no complexo de melancolia, “em ambas as desordens, os pacientes ainda conseguem, pelo caminho indireto da autopunição, vingar-se do objeto original e torturar o ente amado através de sua doença, à qual recorrem a fim de evitar a necessidade de expressar abertamente sua hostilidade para com ele” (FREUD, 1980, p. 284). Cremos que todo o sadismo de Gisela se manifesta em suas declarações discursivas. O ódio que sente por Anemarie, pois esta preferiu fugir, de madrugada, com tio Stefan, do que ficar nos braços de Gisela, é patente nas linhas abaixo:

Sempre imaginara que ambas ficaríamos sozinhas na vida: eu com meus bordados e meus livros; ela, o violoncelo entre as pernas, ninguém para beijar sua boca macia. Só, talvez, eu.
Sentia-me traída (LUFT, 2005, p. 62).

Gisela se sente traída. Acreditamos que antecipa para nós um fim não muito feliz para o objeto que fez descaso do seu amor. É com tristeza que fala na prima, renunciando a traição de ambos: tio Stefan e Anemarie. Saber que esta largou o modelo social confortável de casa para cair nos braços de um homem que a avó sempre desaprovava, e não no colo de Gisela, deixou-a desnorteada, sem rumo:

Subo as escadas pensando vagamente em Anemarie, que ainda pairava naquele vão escuro, que tocara na sala abraçada ao seu instrumento – ou era o amante que segurava assim? Que vamos fazer – ainda sussurravam ali as vozes deles (LUFT, 2005, p. 75).

Para arrematar a dor, a punhalada que Gisela recebeu, Anemarie, depois da fuga, envia-lhe uma carta, contando como está feliz:

Anemarie saiu de casa com seu amor há muito tempo; só uma vez me escreveu, na sua letra de colegial, sem remetente para que eu não ficasse tentada a lhe responder, ou para não revelar seu paradeiro a ninguém.

Estou feliz, Gisela, escreveu ela, tão feliz. Você não pode imaginar, mas um dia vai me entender, tenho certeza. Só tenho pena de minha mãe, cuide bem dela por mim (LUFT, 2005, p. 74).

A protagonista se vê desnordeada com esta notícia. E, por causa disto, ela não mede esforços para vaticinar o final da prima traidora. Nessa hora, inúmeras lutas são travadas dentro de Gisela em torno do seu objeto de preferência. Amor e ódio se degladiam. À medida que lemos, o enovelamento dos fios, das partes vai formando um todo, um todo coerente, no qual Gisela se coloca como “juíza” e, assim, determina o fim daquela que um dia quis que fosse sua, só sua:

Só que não era Anemarie. Os dez anos passados tinham sido como cem. Na cama do quarto de menina, onde a um canto repousava o violoncelo que não levava consigo, jazia uma velhinha.

O câncer a devastara de maneira tão impressionante que só reconheci a cabeleira, massa de ouro com um resto de vida. O corpo miúdo quase não fazia volume debaixo do cobertor.

O rosto de pêssego e leite que eu admirava tanto estava pequeno e enrugado como o dos sagüis que uma vez eu vira no zoológico; olhos fundos, testa descarnada, boca chupada como se faltassem os dentes. A boca que um dia tive vontade de beijar, pensei, com medo de que minhas pernas fraquejassem e eu desabasse no chão.

Sobre o cobertor um par de mãos pequenas e escuras, encardidas: as mãos que extraíam gemidos de amor e vozes de anjos do violoncelo.

Inacreditável, Anemarie, que fora alta e graúda, reduzida ao tamanho de uma criança em uma dezena de anos.

Parecia não sofrer nem ter consciência das coisas. Dormitava. Só o soro com a cânula enfiada no bracinho magro e a enfermeira sentada junto da cama me davam noção da realidade. Não era um pesadelo. Era verdade – e não podia ser verdade.

Anemarie, como te amei.

Eu hesitava em tocar o rostinho encarquilhado, a mão quase da cor de terra.

Ela viveu mais dois dias (LUFT, 2005, p. 89-90).

Em seu discurso narrático, aparentemente inocente, Gisela elege um objeto como ponto erótico entre ela e Anemarie: o violoncelo. Escorregadio, de formação curvilínea, Gisela, deste objeto, retira gemidos de amor e vozes de anjo (LUFT, 2005, p. 89). Ela deseja Anemarie com intensa paixão. Mesmo depois da certeza da traição e morte da prima, consegue referir-se ao seu objeto com doçura e um amor saudosista. Saudade do que não teve. Ao elegê-lo como objeto, percebe que seu ser foi posto em

questão:

Abraçava o violoncelo, colocava-o entre as pernas (aquilo me parecia um pouco indecente) e a música gerada no abraço era melancólica, pesada: fazia-me pensar no Anjo do Jazigo. A voz dele, o tatarar de suas asas de bronze produzido som igual. Majestoso e sensual. O Anjo – moça ou rapaz? O Anjo – o que haveria sob as vestes de metal? (LUFT, 2005, p. 19).

Além da máscara da inveja e do medo, a protagonista também veste a do não-saber. Nas interrogações explícitas, dirigidas talvez a outrem, Gisela questiona a sua própria existência (sou moça ou rapaz?), colocando para fora ansiedades, temores que a deixavam perturbada, sem saber o caminho da resposta:

De todos os lados essas ansiedades me feriam: criavam ao meu redor um muro contra o qual eu podia bater os nós dos dedos, e ouviria um som cavo: o da minha solidão que se construía naqueles anos, do meu coração que batia atormentado, e de um poderoso par de asas – anjo ou morcego?

Animais alados povoavam meus pesadelos. Minha avó impacientava-se, achava que eu estava ficando uma menina esquisita, assustadiça e aflita. Sem qualquer motivo, repetia, encarando minha mãe como se ela fosse responsável por ter dado à luz aquele corpo estranho na família Wolf (LUFT, 2005, p. 23).

Ao buscar analisar a relação que há entre **O Erotismo, o proibido e a transgressão** (1980), Bataille pontua que o erotismo é o desequilíbrio no qual o ser a si próprio se põe em questão, conscientemente. Num certo sentido, o ser perde-se objectivamente, mas nesse caso o sujeito identifica-se com o objecto que se perde. Se for necessário, pode-se dizer no erotismo: EU perco-me. Não é esta, certamente, uma situação privilegiada, mas o que se não pode negar é que a perda voluntária implicada pelo erotismo é flagrante (BATAILLE, 1980).

O erotismo em Gisela é flagrante logo na infância, causando nela vergonha por desejar ter ou, possivelmente, desejar ser o próprio violoncelo que Anemarie coloca entre suas pernas na hora de tocar. Consciente, ao revelar seu desequilíbrio, seus anseios e frustrações em relação à Anemarie – principal escolha objeto de Gisela, esta se põe voluntariamente no matiz do questionamento de seu ser.

Sabemos que, desde cedo, o ventre de Gisela é habitado por um ser inominável. Ela mesma narra isto logo nas primeiras páginas: “Mas meu inquilino reviveu. Fênix monstruosa, assoma na noite, enche meu estomago, rasteja até a garganta como se do

lado de fora dos meus lábios alguém chamasse, vem, vem, vem” (LUFT, 2005, p. 09). Assim como o violoncelo, o monstro, enrodilhado no ventre da personagem, constitui uma imagem erótica, que a devora noite e dia:

Muitas vezes adormeci consolando-me com a lembrança de Anemarie, a quem amei. Aprisionada em meu quarto escuro pressentindo sem entender que algo sinistro se formava no meu ventre, deixava-me embalar com a doçura da música de Anemarie, seu rosto, seu nome, tudo nela que me perturbava de um modo incompreensível (LUFT, 2005, p. 25).

A experiência que Gisela comporta é solitária, pois, ao viver o proibido, vive uma experiência com o interior. Este se aloja dentro dela logo na infância, quando tentava construir seus castelos de areia na praia:

Sinto um prazer animal, primitivo, ao mexer no proibido, sempre me proibiam de pegar em coisas sujas, terra, areia, capim, bichos. Ali ninguém parecia nota.

Estou absorta, abrindo em meu castelo diminutas janelas com a ajuda de um pauzinho. De repente alguém chega por trás de mim. Uma sombra fria me cobre, uma mão agarra firme em meu ombro, e minha avó diz, num tom que censura também minha mãe e tia Helga:

- Mas que falta de higiene! Marie, você sabe que uma menina, principalmente uma menina, não pode sentar assim na areia! A areia está cheia de vermezinhas que não se vê! Guisela, vá se lavar, depressa, depressa! Garanto que você já está toda cheia de bichinhos imundos!

Minha avó fala em alemão, como sempre, suas palavras guturais caem sobre minha alegria, fazem ruir o meu castelo, destroem o momento feliz.

Levanto-me, tropeço, caio, tenho dificuldade em me limpar da areia molhada nas pernas. Começo a gritar horrorizada, sinto-me invadida por milhares de vermes nojentos que se agitam, estou irremediavelmente imunda (LUFT, 2005, p. 48).

Ela viveu uma proibição. Violou as leis da sua rígida avó. Gisela se sente proibida por toda parte: só podia usar a mão direita, a bonita na concepção de sua avó; tinha que sentar direito; calar a boca; encolher a barriga, etc. Proibição, sempre proibição. Assim, ela faz parte do mundo profano, pois este, na voz de Bataille (1980, p. 60), é o mundo das proibições. Gisela adentrou no mundo proibido. Mexer com a areia se tornou sagrado, tornando-se, pois, objeto de uma proibição. Assim, a protagonista se torna uma transgressora. Interdição e transgressão correspondem a dois movimentos contraditórios: a proibição rejeita, mas o fascínio introduz a transgressão (BATAILLE,

1980, p. 60).

A personagem vê na transgressão uma saída, uma salvação para tudo aquilo que vivia e a sufocava. Vê, em si mesma, uma luz para superar todo o mundo profano que a regulava. Vê, em si mesma, uma forma de ter atitudes próprias, de transgredir as normas, ser quem ela realmente é:

Estou na chácara. Fugi para o mandiocal onde me deito na terra sujando de pó as roupas, pernas, cabelo. Olho o céu recortado por trás das folhas dentadas da mandioca, ou será aipim? Alguém me explicou a diferença, um para gente, outro para bicho, dando trocado as pessoas morrem.

Na proibida trégua de liberdade à espera de que logo mandem me chamar (anti-higiênico deitar na terra suja), imagino que com todas essas plantas se poderia matar uma porção de gente. Uma família inteira.

Morreriam uns depois dos outros, silenciosos e perplexos. Como insetos (LUFT, 2005, p. 39).

Gisela também tem pensamentos proibidos. Sua obsessão por Anemarie continua forte e não é apenas coisa de criança que admira outro ser infante. Sente ciúmes ao imaginar que a prima possa ter outro alguém, alguém que não se chame Gisela. Fica perturbada só de imaginar que Anemarie e tio Stefan poderiam estar juntos:

Eu e minhas fantasias. Tio Stefan e Anemarie apaixonados – loucura. Mas não é impossível. Não têm o mesmo sangue; a diferença de idade é grande, mas não impediria nada. E tia Marta, bonachona e simplória? E a família? E... Frau Wolf?

Não quero pensar nisso. Foi ilusão, o calor, a música veemente e a beleza de Anemarie me perturbaram. Contudo, a partir dali não consigo deixar de imaginá-la fazendo amor com meu tio e não mais com o violoncelo. Como tio Stefan deve amar essa juventude dourada, a um só tempo angelical e densa de sensualidade.

Os dois povoaram meus devaneios, meu tio e minha prima. Eu criava cenas proibidas; teria descoberto um segredo real, ou era tudo apenas fruto da minha fantasia e minha excessiva solidão?

Claro, sentia ciúmes: minha afeição por Anemarie, indefinida e suave – tolice de criança? -, começava a me incomodar (LUFT, 2005, p. 62).

Os pensamentos de Gisela não param. Estão frenéticos. Gisela não poderá mais ocupar, sensualmente falando, o lugar do violoncelo por entre as pernas da prima. Sua situação é surreal. O que pensa subjaz à noção de real. Gisela vive mais na imaginação, no sonho, no devaneio do que na realidade. Sonha com Anemarie num futuro onde só elas duas farão parte do mundo uma da outra:

Eram silenciosos aqueles ocos casulos de gente. Anemarie era um deles: onde andavam sua alma, sua musica, sua doçura? Sua perfeição onde pairaria? Sua sensualidade?
O peixinho dourado flutuava no silencio, e não me daria resposta (LUFT, 2005, p. 94).

O sensual circunscreve-se em quase toda narrativa. Gisela suspira por Anemarie. De longe a observa, a devora. Deseja ser, literalmente, o violoncelo e fica grávida de si mesma. Isto é erotismo. À medida que Gisela dá vida a este ser – a serpente dentro de si, sabe que também gera a morte, pois um dia terá que parir este ser surreal, algo que está além da normalidade. Ela mesma confessa isto com ojeriza:

Não suporto este horror. Levanto-me com dificuldade, estou pesada, se baixar os olhos agora verei um ventre grávido. Tenho a boca cheia de saliva e nojo. Minha avó cuspiu no caixão de Anemarie. Como conservar a boca aberta?
Com a mão esquerda pego a escova de dentes na pia no canto do meu quarto. Comprida demais. Então, com raiva, quebro a ponta de cerdas, deito-me outra vez no chão, com o cabo da escova segurando os maxilares, ferindo a carne, sinto o gosto do sangue que escorre.
Estou escancarada. É um parto, ele vem novamente, seu couro áspero roça minhas mucosas, contraindo seus anéis, ele vem!
Respiro com dificuldade, grandes arrancos, lágrimas grossas, estou parindo, grotesca e desesperada. Penso em Anemarie, que bom você não me ver assim, Anemarie, meu anjo! (LUFT, 2005, p. 102)

Gisela deu vida à criatura, após a morte de Leo. Esta gravidez é um ato solitário. Ou seja, só quem sabe disso é Gisela e a criatura. O erótico se subscreve nas dobras de seu discurso surreal e solitário, pois é o dizer erótico se perfila na aprovação da vida e também até na sua própria morte (BATAILLE, 1980):

Está aqui dentro de mim a coisa solitária. Viva, repugnante, atormentou minha infância e voltou depois que Leo morreu. Eu lhe dei vida: ela é minha.
Que solidão: eu no meu quarto, meu inquilino em mim. Cada um roendo seu fio, abrindo seu caminho: eu na solidão, ele no meu ventre gelado.
O leite na mesa-de-cabeceira cobriu-se todo de uma nata perolada. Deve ser assim a pele disso que me violentou. Uma coisa lustrosa, escorregadia das minhas umidades ocultas (LUFT, 2005, p. 85).

No entender de Bataille (1980), a proibição se faz presente pela experiência subjetiva de cada ser. Ao comparar proibição e violência (no que diz respeito aos nossos

instintos), ele faz a seguinte consideração:

A proibição elimina a violência e os nossos movimentos de violência (entre os quais aqueles que correspondem ao impulso sexual) destroem em nós a calma, disposição sem a qual a consciência humana é inconcebível (BATAILLE, 1980, p. 35).

Quando estava na areia e sentiu, depois da repressão da avó, preenchida de vermesinhos, Gisela nos ajuda a perceber que a experiência interior, própria a todos nós, é pessoal e é dada no momento em que, rasgando a crisálida, o homem tem a consciência de se rasgar a si próprio e não à resistência oposta de fora. No dizer de Bataille, “uma imensa revolução se produz quando se é capaz de ultrapassar a consciência objectiva que as paredes da crisálida limitavam.” (BATAILLE, 1980, p. 35). Ao se ver invadida pelos bichinhos na praia, Gisela rasga a si mesma, de seus temores, frustrações constantes e angústias inomináveis:

Criei coragem, estou me libertando: boca ferida, maxilares travados, nem querendo poderia voltar atrás, como num parto: a mulher não pode recolher o filho, fechar o corpo, acabou-se a encenação.
Somos como dois bichos acuados. Um embutido no outro.
E ele está vindo. Seu volume distende meus músculos, as carnes se rasgam, afinal vou mesmo ser dilacerada?
Meu corpo começa a agitar-se, descontrola-se, procuro apoiar os cotovelos no chão, não acerto posição nenhuma, só quero que ele saia, vem, maldito, vem, vem, vem, quero gritar, mas só penso, ouço meu próprio estertor, gemidos sufocados, seu Max com vozinha de mulher gania, vem, vem, vem.
E ele vem.
Enche minha boca, sai em borbotões, retorcemo-nos os dois, tenho medo de morrer, não quero morrer – eu que sempre me preservei (LUFT, 2005, p. 107).

Reprimida em seus instintos sexuais, Gisela não alcança o principio do prazer, desejado desde a sua infância. Não toca Anemarie, não tem o peixinho dourado, de tranças longas e loiras. Anemarie está apenas em seu imaginário. Durante toda a narrativa, tem sonhos. Em seu inconsciente, aloja-se um eu reprimido. Por meio da fala, torna consciente o que antes era inconsciente. Gisela, exercendo esse meio terapêutico, indica-nos o caminho de sua cura. Gisela constrói seu erotismo pelo falar. Ao falar, se cura. Seu erotismo se processa às avessas, pois ela fica grávida de si mesma. Ela internaliza o próprio eu. Esse eu a preenche, por isso ela não permiti a presença de outrem, como no caso do ex-noivo:

Não colocaram Leo no Jazigo: afinal ele não chegou a pertencer à família que o Anjo intocado guarda no cemitério. O Anjo tem algo da plácida beleza de Anemarie. Nada de sexo e violência. Também não permiti que ninguém me violasse, nem mesmo Leo. Nada me demoveu, nem a piedade e o dilaceramento que senti quando, na primeira separação, ele me dizia, agoniado: Não faça isso comigo, Gisela, não faça isso comigo (LUFT, 2005, p. 30).

Em seus sonhos, Gisela se sentia perturbada. Achava que estava sendo invadida por algo ou alguém. Assim, volta a se lembrar do que gostaria de esquecer: o seu eu reprimido, o monstro que se alojou dentro dela mesma. Aquilo do qual tenta escapar, a persegue em seus pesadelos desde a infância. Acorda, então, todos da casa:

Houve um tempo em que, ainda menina, fui atormentada por esse pavor de me sentir invadida por alguma coisa nojenta, terrível, que me fazia acordar aos gritos perturbando a casa toda. O médico diagnosticou apenas uma natureza sensível demais, receitou repouso, vitaminas, passeios e esportes. Mas eu detestava esportes. Meus primos jogavam tênis, nadavam, pele vermelha e feia porque o sol os cobria de bolhas e sardas, e não do belo tom dourado que minha mãe adquiria no verão (LUFT, 2005, p. 47).

Para Freud, em seu texto **Além do Princípio do Prazer** (1975, p. 287), “os sonhos são o lugar para se descobrir os traumas neuróticos”. Os sonhos de angústia se baseiam em uma repetição de dados mais para fazer surgir o eu reprimido do que, propriamente, recordar velhos traumas de infância:

Mas, os sonhos antes mencionados dos doentes de neurose traumática não podem incluir-se no ponto de vista da realização de desejos, e muito menos os que aparecem na psicanálise, que nos tornam a recordar traumas psíquicos da infância. Obedecem antes à obsessão de repetição, que na análise é apoiada pelo desejo – não inconsciente – de fazer surgir o esquecido e o reprimido (FREUD, 1975, p. 285).

Não é só por meio da fala que Gisela deixa notório seus traumas e angústias. Ao sonhar, antecipara para nós o nascedouro de seus medos e perturbações subjetivas. Em sua ambivalência intrínseca a um sujeito de sentimento melancólico, Gisela não se sente parte de algo, parte da família Wolf:

Levanto-me da cama e vou ao banheiro. As funções do corpo continuam, embora tantas pessoas que amei estejam mortas e meu pai

definhe em seu quarto, Leo tenha sido enterrado, e eu nem conseguisse chorar quando o meteram na terra. Fazia algum tempo que eu não ia ao cemitério: o estranho é que só resta um único lugar naquelas paredes, como se a família aguardasse meu pai para encerrar seu ciclo (LUFT, 2005, p. 46).

Não há um mínimo de remorso em revelar sua outra face. Sua face sombria obscurecia uma de suas peculiaridades. Em poucos parágrafos, mas de grandes intensidades, Gisela descreve os momentos finais de seu objeto amado. Utiliza-se para isto de um amplo vocabulário triste e egoísta: “velhinha; corpo miúdo; bracinho magro; rosto pequeno e enrugado; rostinho encarquilhado; olhos fundos; testa descarnada; boca chupada; sem dentes; mãos pequenas e escuras, encardidas; mãos da cor de terra”... À Anemarie, não cabe nem o direito de reclamar, pois não há dentes e a boca (os lábios que Gisela tanto quis) é chupada. O que apenas resta para esta é uma morte sem sofrimentos, sem consciência de nada. Se Anemarie não pode ser de Gisela, então, ela não será de mais ninguém: nem da avó e nem de tio Stefan.

É notório que Frau Wolf nutria, nas palavras de Gisela, um amor incomensurável para com Anemarie. Portanto, ao “matar” Anemarie, “mata” também a avó. No velório, muitos parentes chegaram para ver “a mulher mais bela da família” (LUFT, 2005, p. 91). O caixão permanecia fechado, pois o estado da falecida era doloroso (LUFT, 2005). Pela manhã, o velório continua. A avó ainda não aparecera. Quando o caixão vai ser levado para o enterro, Frau Wolf, no alto da escada, vem destilar todo o seu desprezo pela neta que tão bem cuidou e, no entanto, a decepcionou:

Todos se afastaram, abriu-se uma alameda por onde passou a anciã que vinha despedir-se da neta bem-amada. Caminhou sem um tropeço, olhando firme para diante, sem fitar ninguém nem responder a nenhum cumprimento. Percebi que se apoiava fortemente na bengala. Meu pai apertou minha mão, a dele estava gelada.

Junto do caixão minha avó falou com voz inexpressiva mas firme:

- Abram a tampa.

Ninguém se mexeu. Ela acrescentou, no tom que não admitia discussões e que tangera anos a fio a família toda:

- *Aber sofort!*

Imediatamente! Ordem de Frau Wolf. Tio Ernst, perplexo, não se mexia. Então, meu pai fez um sinal, alguém ergueu a tampa ainda não aparafusada, encostaram-na na parede.

Anemarie apareceu no esplendor de seus cabelos e no horror de sua devastação.

No silêncio ouviam-se os círios crepitarem. Exclamações abafadas, piedade, medo.

Minha avó contemplou a criatura que talvez mais tivesse amado na vida. A mão não tremeu na bengala, os olhos desbotados não

pestanejaram.

Depois deu um passo para atrás, e sem qualquer sinal prévio cuspiu no chão diante da caixa negra.

O cuspe grosso atingiu uma das pernas do cavalete de metal que sustentava o caixão, e pingou lentamente no soalho encerado. Fiquei olhando incrédula a saliva escorrer.

Ninguém fez o menor gesto; ninguém gritou; tio Ernst não viu nada, cara tapada pelo lenço.

Frau Wolf virou-se, atravessou a fila de rostos pasmados e subiu as escadas outra vez. Não apareceu mais nesse dia, nem nos seguintes. Tomava no quarto as refeições que lhe levavam. Não quis receber ninguém, nem meu pai. Seus relógios passaram todo esse tempo sem dar as horas, pois ninguém se lembrava de acertá-los e dar-lhes corda.

Quando por fim a velha reapareceu foi como se Anemarie nunca tivesse voltado, como se não tivessem realizado seu velório na sala grande.

Eu sabia, porém, que o quarto dela continuava intacto. Talvez à noite minha avó abrisse os armários e afagasse com as mãos descarnadas as roupas antigas, onde pairava o perfume de Anemarie (LUFT, 2005, p. 92-93).

Gisela vê tudo. É testemunha presencial. Sua avó, enfim, por meio do desprezo, do cuspe, da anulação total da existência de Anemarie, complementa o ciclo de ódio do sujeito melancólico aqui em questão. Gisela escreve uma narrativa com um lado sombrio: o do ódio, da avareza (não divide o que é seu com ninguém), do egoísmo e tantos outros. Assim, Gisela apresenta um estado mental de revolta, subliminarmente falando. Suas reações revelam um estado esmagado de melancolia. Ela vive, subjetivamente, a ambivalência que tão bem nos pontua Freud (1980, p. 284):

A melancolia, portanto, toma emprestado do luto alguns de seus traços e, do processo de regressão, desde a escolha objetal narcisista para o narcisismo, os outros. É por um lado, como o luto, uma reação à perda real de um objeto amado; mas, acima de tudo isso, é assinalada por uma determinante que se acha ausente no luto normal ou que, se estiver presente, transforma este em luto patológico. A perda de um objeto amoroso constitui excelente oportunidade para que a ambivalência nas relações amorosas se faça efetiva e manifesta. Onde existe uma disposição para neurose obsessiva, o conflito devido à ambivalência empresta um cunho patológico ao luto, forçando-o a expressar-se sob forma de auto-recriminação, no sentido de que a própria pessoa enlutada é culpada pela perda do objeto amado, isto é, que ela a desejou. Esses estados obsessivos de depressão que se seguem à morte de uma pessoa amada, revelam-nos o que o conflito devido à ambivalência pode alcançar por si mesmo quando também não há uma retração regressiva da libido. Na melancolia as ocasiões que dão margem à doença vão, em sua maior parte, além do caso nítido de uma perda por morte, incluindo as situações de desconsideração, desprezo ou desapontamento, que podem trazer para a relação sentimentos opostos de amor e ódio, ou reforçar uma ambivalência já existente. Esse conflito devido à ambivalência, que por vezes surge mais de

experiências reais, por vezes mais de fatores constitucionais, não deve ser desprezado entre as pré-condições da melancolia. Se o amor pelo objeto – um amor que não pode ser renunciado, embora o próprio objeto o seja – se refugiar na identificação narcisista, então o ódio entra em ação nesse objeto substitutivo, dele abusando-o, degradando-o, fazendo-o sofrer e tirando satisfação sádica de seu sofrimento.

Ambígua, entre o amor e o ódio, se situa a protagonista. Desapontada com os objetos eleitos, sua avó e Anemarie, deseja a morte de ambas, pois os sentimentos reforçam a relação ambivalente dentro de si. Assim, decide pela anulação total da prima, do peixinho dourado. Pelo fato de ter saído de casa para realmente viver um romance proibido e sem Gisela, no final da trama, à Anemarie coube uma doença incurável. Tanto é que chega à casa da avó no estágio terminal do tumor: “Minha avó telefonou avisando que “ela” já chegara e estava no seu antigo quarto. Não adiantava mais colocá-la num hospital.” (LUFT, 2005, p. 89).

Ao vaticinar tal final para o seu grande amor, estigmatiza a existência de Frau Wolf como forma de vingança pela infância sofrida, o desamor vivenciado, as esperanças malogradas. Gisela, decididamente, comporta em si uma face má, obscura: é invejosa, triste, avara - “Não falei a ninguém sobre a carta” (LUFT, 2005, p. 74), desleal, medrosa. Ela subscreve duas mortes, num mesmo capítulo - “Porque minha avó também está morta” (LUFT, 2005, p. 98), com apenas uma traição. Nunca, em todo o decorrer da narrativa, se sentiu amada, querida, desejada por nenhuma das duas. E, no momento da morte, a sua face sombria, escura se intensifica, projetando, em tio Stefan, a culpa do trágico final de Anemarie quando, refletindo, diz: “Dos braços de tio Stefan brotou a morte. O amor é a morte?” (LUFT, 2005, p. 109).

Se a melancolia irrompe dos abismos da condição da criatura, a face egoísta de Gisela vem contribuir à presente análise como melhor forma de esclarecer algumas falas da personagem.

Como é narrado, Gisela não viveu o amor na sua completude. A protagonista comenta, pincela, em alguns momentos, sua pureza intocável, sua virgindade, pois nem a Leo se entrega, se doa, permite ser mulher:

Desde essa tarde, sempre que Leo se fazia mais íntimo era tio Ernst que eu sentia endurecido contra mim e era dele que eu me esquivava, gelada.

- Sou um homem normal – dizia Leo – , por que você agora tem nojo do que é normal? Antes até parecia querer também...

Era verdade, mas agora isso me envergonhava (LUFT, 2005, p. 76).

Na ânsia de querer ser o que Anemarie foi antes de fugir com tio Stefan e de também pertencer - lhe, busca na máscara da solidão paz, tranqüilidade. Sua virgindade é uma forma de se resguardar. Faz da máscara do não-saber uma faceta dúbia. Este posicionamento por parte dela condiciona-a a ver sua ausência de identidade, pois, como foi visto no primeiro capítulo, elege muitos de seus familiares como espelho, e o questionamento constante de seu eu perfila sempre a narrativa:

Procuramos nas gavetas, nos armários, e fiquei surpresa ao ver que Frau Wolf conservara até os cadernos escolares de Anemarie. Por fim pegamos o vestido azul com que tantas vezes a menina tocara na sala de música, anjo louro e sensual. A estátua do nosso Jazigo parecia um rapaz mas tinha seios perturbadores. Dúbio companheiro da morte. Anemarie fora decididamente uma mulher. E eu, e eu? (LUFT, 2005, p. 91).

Gisela faz da virgindade um troféu. Ao se permitir tal bloqueio, exaltando a pureza, na verdade, busca o engrandecimento do próprio ego ferido, humilhado, pois, se Anemarie quebrou com o paradigma estabelecido por Gisela, o egoísmo é uma das faces que dará um “tapa” na avó. Esta que sempre admirou e esperou o melhor vir de Anemarie. Esta que dizia para Gisela: “- Essa menina não vai ter seios? Não tem barriga, nem bunda, parece um rapazinho” (LUFT, 2005, p. 54). Ao se preservar, revela, verdadeiramente, uma outra face: a do egoísmo para com Leo e a avó – Frau Wolf. Gisela, depois do enterro, espera ser reconhecida como a melhor neta: não como a traidora e impura da Anemarie.

Mas não é isto que aconteceu. Na morte de Frau Wolf, esta não confia à Gisela os cuidados tão requeridos em vida:

Deixara severas instruções com a empregada: hinos e sermão no funeral, só em alemão. E nada de flores amarelas. Nem rosas.
- Por que essa esquisitice? – quis sabe a empregada quando me transmitiu a ordem da morte. Respondi que também não sabia, magoada porque nem na morte a velha confiara em mim para cumprir as disposições que me ditara dezenas de vezes quando visitávamos juntas o cemitério.
Não se oferecem rosas aos mortos, eu quis dizer. Mas não comentei nada com ninguém (LUFT, 2005, p. 104).

Ursula Frau Wolf, mulher impecável, de olhar determinista, matrona da família,

não admitia falhas. Assim, Gisela pinta o retrato dela:

Minha avó, ‘a verdadeira Frau Wolf’, como gostava de dizer, morreu aos noventa anos, e até o fim sentou-se ereta na beira da poltrona. Não se permitia fraquezas – e desprezava as alheias. Penso que, talvez sem ela mesma saber, também me desprezava, pois eu era feia e sem talentos, e comigo o sangue da família Wolf deixara de ser absolutamente “puro” (LUFT, 2005, p. 13).

Na escola, Gisela sabia decorado o caminho para a sala do diretor:

Levara castigo muitas vezes: era chamada à sala do diretor. Meus pés sabiam de cor o caminho até o aposento austero, paredes com retratos de homens bigodudos de ar indignado como o retrato de meu avô em cima do piano de Frau Wolf.

O diretor falava em minha família, gente tão respeitada, Guísela, por que você não se esforça um pouco mais? Você não é tola, é desinteressada (LUFT, 2005, p. 18).

Constantes erros levarão Gisela a reproduzir uma auto-imagem exigente e culposa. Culpa, sentimento que gera uma auto-recriminação constante, faz parte da divisão que Freud elabora em seu texto **Luto e Melancolia** (1980). Segundo ele, o melancólico “exibe ainda uma outra coisa que está ausente no luto – uma diminuição extraordinária de sua auto-estima, um empobrecimento de seu ego em grande escala” (FREUD, 1980, p. 251).

Gisela, com seu discurso, vaticina a teoria acima:

Foi numa conversa com meu pai na biblioteca que eu soube que ela estava muito pior do que eu imaginava. Talvez na vertigem da paixão por Leo e na descoberta da felicidade eu tivesse me esquecido um pouco de minha mãe. A culpa começou a me roer (LUFT, 2005, p. 71).

Fica evidente, com estas palavras, o posicionamento de Gisela diante de situações que exigem dela uma defesa em prol de si mesma.

Com a facilidade com que aceita aquilo que lhe é imposto pelo mundo dos adultos, a personagem cria para si múltiplas faces, as quais revelam parte de quem ela é:

- Alemão batata come queijo com barata! – de repente cinco, sete meninos e meninas berravam a mesma coisa no pátio da escola. Entre mim e seus rostos retorcidos de raiva erguia-se o muro do exílio (LUFT, 2005, p.19).

Pelas colocações de Gisela, percebemos o discurso melancólico que se faz mediante conjugações. Seu constante narrar demonstra, intrinsecamente, o luto em forma de exílio e também em forma de morte:

Que solidão: eu no meu quarto, meu inquilino em mim. Cada um roendo seu fio, abrindo seu caminho: eu na solidão, ele no meu ventre gelado (LUFT, 2005, p.85).

Mas eu não podia mais, estava exausta. Nosso noivado durava anos. Não havia mais razão para continuar. Eu tinha um enxoval enorme, suficiente para duas noivas. E não suportava mais abraços, beijos, carícias íntimas, o coração doente porque a morte e a decomposição roíam pessoas a quem eu amava (LUFT, 2005, p.81).

Como nome do primeiro capítulo, o termo *exílio* ressalta, sutilmente, uma das faces de Gisela: a faceta da solidão.

Gisela, portadora do sintoma central da melancolia, a saber, a inibição, possui dificuldades no adentramento do convívio social. Principalmente, no meio escolar:

Naquele momento, no pátio da escola, odiei-a por me fazer passar aquela humilhação. Por que o nome ambíguo? Quem era eu: Guísela ou Gisela?

Tentei controlar as lágrimas e, vencendo a timidez, aproximei-me das outras crianças:

- Por que vocês dizem que alemão come queijo com barata? Na minha casa ninguém come isso!

Uma delas retrucou, maldosa:

- Come sim, meu pai disse que vocês comem comidas esquisitas, em vez de feijão com arroz comem queijo e barata!

Apesar da acusação absurda eu ficava impotente: como convencer as outras? A brasileira continuava:

- Meu pai também disse que é uma vergonha, vocês vivem no Brasil e dizem que a Alemanha é melhor! E querem ser mais que a gente!

- Mas eu nem conheço a Alemanha – respondi, já em prantos. – Tenho até nojo de lá, não quero ir para a Alemanha, nunca!

Confusa por sentir que nem renegando coisas sagradas para Frau Wolf eu conquistaria o afeto das outras crianças, procurei ferir também:

- E vocês, que têm sangue de negro? (LUFT, 2005, p. 20).

A protagonista de **A Asa Esquerda do Anjo** (2005) tem consciência de seu exílio interior: “Também acho que somos, meu verdadeiro nome é Gisela. Gisela Moreira Wolf, no seu exílio particular e na sua guerra secreta” (LUFT, 2005, p. 22).

O comportamento de Gisela é reflexivo. E isto significa que, enquanto sujeito, ela possui a capacidade de dissertar sobre si e o mundo circundante a ela. Não abarca as

dificuldades de distinguir o luto em forma de exílio que a perturba com questionamentos de ordem obsessiva:

De todos os lados essas ansiedades me feriam: criavam ao meu redor um muro contra o qual eu podia bater os nós dos dedos, e ouviria um som cavo: o da minha solidão que se construía naqueles anos, do meu coração que batia atormentado, e de um poderoso par de asas – anjo ou morcego? (LUFT, 2005, p. 23).

Ao tomar emprestada de Gisela a expressão *corpo estranho*, há pouco referida, percebemos que ela se considera uma expatriada. Se o vocábulo *pátria* nos remete à idéia de ausência de lar, de isolamento total (FERREIRA, 2001), podemos afirmar, por meio de todos os discursos expostos pela própria Gisela, que sim, ela é uma expatriada do núcleo familiar e da escola.

A fim de preservar um pouco de si mesma, a protagonista buscará exilar-se, apontando os nomes de seus algozes (consoante Gisela), quando, simultaneamente, exerce a auto-recriminação:

Os adultos me pareciam melancólicos na noite de Natal. Minha avó recordava os natais de sua infância com neve. Acabávamos por festejar como exilados: nossos cantos, nosso idioma, nossas comidas, nada tinham a ver com o Brasil de Maria da Graça Moreira Wolf, que cantava com sotaque. Nessas horas isso não me divertia nem um pouco. O que, no fundo de seu coração, minha mãe estaria pensando de tudo aquilo? Como teriam sido os seus natais de menina? Com certeza ninguém fingia neve nem cantava em um idioma estrangeiro (LUFT, 2005, p. 40).

Conforme leitura do texto-base (FREUD, 1980, p. 252), não é bom contradizer o sujeito que faz acusações sobre o seu eu próprio, pois, de alguma forma, ele deve ter razão no levantamento de suas auto-recriminações:

Seria igualmente infrutífero, de um ponto de vista científico e terapêutico, contradizer um paciente que faz tais acusações contra seu ego. Certamente, de alguma forma ele deve estar com a razão, e descreve algo que é como lhe parece ser.

Escondida dentro de seu exílio particular, mascarada por sua solidão subjetiva, Gisela, na tentativa de querer fazer parte de algo ou de alguém, busca um lugar, como todo indivíduo social, no meio familiar. Embora tenha nos revelado pelas linhas da narrativa que o mundo dos adultos era nascedouro de seus medos (LUFT, 2005),

reclama, como veremos, de maneira veemente, um espaço no qual possa se sentir inserida como parte de um todo:

Certa noite, numa dessas festas, senti-me tão traída, tão desprezada por não poder participar, que quando minha mãe veio me dar mais uma vez boa-noite e alguns convidados já tinham chegado, agarrei-me ao seu vestido de seda e comecei a chorar, implorando que me deixasse ficar na festa. Por fim pus-me a gritar sacudindo braços e pernas, berrando que não queria ser criança.

Alguns adultos acorreram e acabaram rindo do meu capricho – essa Guísela tem mesmo cada idéia!

Nenhum deles exceto talvez minha mãe suspeitava da extensão da minha dor, e do meu medo de jamais vir a pertencer a nada ou a ninguém (LUFT, 2005, p. 25).

Por mais que exercite a arte do choro, Gisela ainda é tida como criança e, pois, ainda não tem a chave que adentre no mundo tão desejado.

O mesmo não ocorre com sua prima Anemarie. Nas palavras do narrador-personagem, Anemarie, predileta da família, cabelo dourado até os quadris, era tudo o que Gisela não conseguia em sua pequena existência alcançar. Tinha um belo nome e um corpo que fazia inveja à Gisela:

Na sua última visita do internato Anemarie fora muito elogiada pela beleza, pelo corpo. Parece uma valquíria, comentaram.

Eu sabia que as valquírias eram seres mitológicos, mulheres fortes e bonitas com cabeleiras louras. Anemarie não era robusta mas era alta, tinha seios, quadris, bela postura, tudo o que me faltava (LUFT, 2005, p. 54).

Não é de se estranhar, para nós – leitores de Gisela, que seu exílio interior provocará o encontro com ela mesma ao parir a criatura sem olhos, sem nariz, sem feições, sem identidade (LUFT, 2005). Como veremos, o epílogo da obra está em consonância com a página da abertura do primeiro capítulo *exílio*. Quando Gisela afirma que algo está em vias de ocorrer:

A mim ninguém chama. Ninguém mais me deseja, agora que Leo morreu. Estou sozinha, tranqüila e forte. Preciso dessa força.

Mal posso acreditar que minha vida dependa desse copo de leite. Apenas um copo de líquido branco, tão inocente em comparação com o que está para acontecer (LUFT, 2005, p. 10).

Este algo acontece:

Estou livre.

Por alguns momentos permaneço deitada, entorpecida, o rosto na poça de saliva ensangüentada, ele veio das entranhas (LUFT, 2005, p.

108).

Crio coragem. Acho que agora nada me põe medo. Corpo dolorido do esforço que acabo de fazer, soergo-me na cama, apoiada nos cotovelos, viro-me um pouco, para pela primeira vez contemplar o que saiu de mim.

Ali está. Sorve com esse ruído o resto de leite no cinzeiro. A pele esticada reluz à claridade amarela do abajur. É enorme. Enrodilhado, tem duas pontas iguais, a que deve ser a cabeça está metida no líquido que serviu de chamariz.

Bebe calmamente o leite.

Não posso acreditar que esteja ali. Até o fim achei que era pesadelo, alucinação, exagero de minha fantasia. Agora, está ali.

Não tive um filho de Leo, não abri minhas pernas, mas pari esta criatura que, enrodilhada, bebe o leite que lhe ofereci (LUFT, 2005, p. 108-109).

Enfim, ao brotar de seu luto exilada e expatriada, Gisela não apenas se depara com a criatura (sem nome), mas esta também se depara com Gisela:

Vira-se mais, sei que vai me encarar. Minha identidade – qual é a minha identidade? Ele vai me fitar, sem olhos, sem nariz, sem feições. Sem identidade como eu – qual é o meu nome? Onde fica o meu lugar? Como se deve amar? Neve ou fogo? (LUFT, 2005, p. 109).

Ao ler mais uma vez Freud no que ele chama de **Os Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade** (2002), percebemos como a idéia de sexualidade pode nos ajudar a entender melhor a protagonista pelo viés do Complexo de Édipo e pelo Complexo da Castração. Freud percebeu que a sexualidade e a maneira como a mesma se configura vai bem mais além do que as considerações anatômicas, pois: “o que se trata de apreender não é uma diferença entre órgãos ou cromossomos que determinam nossa configuração, mas sim uma diferença de sexos – esse termo designando aqui para além da materialidade da carne, o órgão enquanto aprisionadora dialética do desejo. (ANDRÉ, 1998, p.11). O desenvolvimento da sexualidade, segundo a teoria psicanalítica, não ocorre da mesma forma em ambos os sexos, em função de vários fatores de diferenciação. Enquanto no homem não ocorre uma troca no objeto de amor na mulher essa troca ocorre. Ou seja, enquanto o menino desejará a mãe desde o nascimento até a interrupção do Complexo de Édipo, a menina, no decorrer de seu desenvolvimento, passará a ver sua mãe, que foi seu primeiro objeto de desejo, como rival, e sua libido será deslocada para a figura paterna. Na fase fálica, tanto meninos quanto meninas são dotados de falos. É nessa fase que a criança percebe as diferenças, e

terá que se posicionar como homem ou como mulher, mas só depois de passar pelos complexos de Castração (menina) ou de Édipo (menino), a criança passará a se reconhecer como pessoa, inserindo-se na cultura.

O importante na moção colocada acima é que, ao lermos a narrativa de **A Asa Esquerda do Anjo** (2005), Gisela não superou a fase fálica iniciada na infância. O monstro que ela chama, na verdade, é o falo atrofiado, pois a troca não foi bem sucedida. Assim, rejeita um casamento com o ex-noivo com medo de se entregar a ele. Claro, que este é o resultado final, pois ela conhece Leo em sua fase adulta. Na concepção freudiana, a menina percebe que o que faz a mãe diferente do pai é o falo. Esta, então, deseja tomar o lugar da mãe e ter um filho do pai. Quando percebe que o que lhe falta também falta à mãe, ela desiste de ser fálica, tornando-se mulher, identificando-se com a mãe. A castração, portanto, não é a perda do pênis, mas a perda da mãe, porque não tendo o falo como o pai, não é possível para a menina atingir o desejo da mãe. Freud nos esclarece:

Tanto no menino quanto na menina, é necessária a superação do Complexo de Édipo, para que o desenvolvimento sexual siga seu curso normal. Nos meninos essa interrupção ocorre em função do medo da castração, fantasia que estes passam a ter quando percebem que suas parceiras do sexo oposto não possuem falo e também em função das perdas afetivas que enfrentam (por exemplo, a perda do seio materno). Nas meninas, que aceitam a castração como fato consumado, estando, portanto, isentas desse medo, porém nem sempre da frustração por não possuir falo, o Complexo de Édipo é interrompido quando percebem que nunca ganharão um bebê de presente do pai. Em ambos os casos, a intervenção do pai contribui para a quebra da relação mãe-genitora, inibindo o desejo incestuoso dos filhos pela mãe. A troca do objeto de desejo não é a única transição pela qual passa a menina no decorrer do desenvolvimento de sua vida sexual. Outra importante mudança é a transferência da função erógena principal do clitóris para a vagina. Enquanto os meninos começam desde muito jovens a obter prazer através da manipulação do pênis e nunca mais abandonam essa prática, as meninas masturbam-se através do clitóris. Somente com a puberdade ocorrerá recalçamento do clitóris e a excitabilidade proporcionada por este será transferida para outras zonas do corpo, principalmente para a vagina. Essa transferência foi denominada, por Freud, como passagem da *fase de caráter masculino* (tendo em vista que o clitóris foi por muito tempo considerado, tanto por meninos quanto por meninas, como um pênis atrofiado ou em desenvolvimento) para a *fase de caráter feminino*. Levando-se em consideração as transições citadas, que ocorrem no decorrer da mulher, verificamos que o desenvolvimento sexual feminino é marcado por diversos conflitos, talvez em maior quantidade e intensidade que o masculino. Freud afirma que tanto a transferência do objeto amoroso da mãe para o pai

quanto da zona de excitabilidade do clitóris para a vagina podem marcar o desenvolvimento da histeria na mulher (FREUD, 2002).

É nesse momento de intensa rivalidade com a mãe e de inveja do pênis do pai que a garota precisa escolher a feminilidade em detrimento da masculinidade ou da inibição sexual. Ao passar por diversos conflitos internos de construção identitária e também negar a superação do Complexo do Édipo, Gisela opta por inibir-se sexualmente:

Veza ou outra eu encontrava Leo na rua ou em casa de amigos, embora sáisse pouco. Começava a engordar, seu cabelo rareava, não era mais o belo rapaz que jogava tênis. Nessas ocasiões repetia que ainda gostava de correr no seu automóvel especialmente durante a noite quando não conseguia dormir.

Nunca se casou. Morava com a mãe e, quando esta morreu, passou para um pequeno apartamento, onde, diziam, preparava ele próprio a sua comida. Quanto de culpa eu teria nesse desperdício de uma vida? Eu sentia vontade de me oferecer para ir até lá, passar sua roupa, me doía o colarinho amarelo da camisa, a manga puída, a calça larga demais. Sentia-me responsável, havia mágoa na sua voz quando perguntou se eu ainda bordava o enxoval (LUFT, 2005, p. 96).

A passagem pelo Complexo do Édipo tem como função preparar a menina pra seu papel posterior. Gisela não se vê espelhada em tal definição. Por mais que o tempo passe, ela não esquece a infância preñhe de medos e animais alados. De dia, ocupações, de noite, pesadelos:

De vez em quando visito minha avó ou tomo café com torta junto de tia Marta, que mora na casa de um dos filhos. E ajudo minha empregada a deixar esta casa sempre limpa. Faço companhia ao meu pai, que lê ou pensa na sua biblioteca. Bordo, e já não tem nenhuma importância que eu use a mão esquerda. Agulhas que enferrujam são fáceis de trocar.

O tempo passa. O pior são as noites: sonho com morcegos no antigo porão, acordo com medo. Crânios pelados fora da janela, sapos gigantes nas pedras do jardim, barrigas desfeitas. Minha infância não me abandona (LUFT, 2005, p. 97).

Gisela está grávida de algo roliço, de pele perolada, lustrosa, escorregadia. E em sua solidão, tenta parir o que lhe incomoda desde muito cedo:

É bom estar aqui deitada, sozinha. Seria bom dormir, sem sonhos, se não fosse isso que ainda tenho de executar, esta noite sem falta,

porque meu corpo já não consegue conter seu habitante. Essa coisa doente, comprida, pelada, que estica e encolhe e volta arremeter, dando-me náuseas, um corpo onde talvez não se distinga cabeça e cauda, revirando-se no bafo das minhas entranhas, emanções lembrando as do corredor atrás da porta de seu Max na minha infância (LUFT, 2005, p. 65).

A passagem do Complexo do Édipo não foi superada, no dizer de Freud, o falo atrofiado toma forma a partir do momento em que a menina/menino (e principalmente a mulher) não se permite, por alguma razão, passar pelo Complexo de Castração. Assim, a troca do objeto de desejo não acontece em Gisela. Ela não alcança a normalidade em seu desenvolvimento sexual. Por isso, não permite que Leo a penetre ou que tenha carinhos mais íntimos, que estimulem sua região vaginal. Gisela, em seu ventre, tem um falo atrofiado. Na hora da troca do objeto de desejo, não aceita nem a feminilidade e nem a masculinidade. Com seu eu conflitante e perturbador por não se encontrar na família, no cerne escolar, inibi-se sexualmente, permanecendo virgem e o parto da criatura/falo atrofiado, que devia ser pela via normal de uma parturiente, na realidade, ocorre via maxilar, pela boca:

Com a mão esquerda pego a escova de dentes na pia no canto do meu quarto. Comprida demais. Então, com raiva, quebro a ponta de cerdas, deito-me outra vez no chão, com o cabo da escova segurando os maxilares, ferindo a carne, sinto o gosto do sangue que escorre. Estou escancarada. É um parto, ele vem novamente, seu couro áspero roça minhas mucosas, contraindo seus anéis, ele vem! Respiro com dificuldades, grandes arrancos, lágrimas grossas, estou parindo, grotesca e desesperada (LUFT, 2005, p. 102).

Desiludida com o insucesso da transição do falo para o clitóris, Gisela revela, no produto do seu exílio, a máscara de suas insatisfações com seu ego:

Respiro fundo. A criatura se contorce dentro de mim. Vou aguardar mais um pouco. Reunir coragem; desta vez não adiantam fugas nem evasivas. Nem sonho. Enquanto isso, lembro (LUFT, 2005, p. 10).

Há vários momentos no romance que antecedem o final. Desde os primórdios da narrativa, que a protagonista abre um espaço especial para falar acerca de alguns pensamentos, co-relacionando passado e presente numa mesma linha temporal.

Esse espaço se circunscreve com a presença do “inquilino”. Já dissertamos múltiplas vezes acerca desta criatura. A personagem tem um carinho especial por ele. É o seu ego. Ele é a criatura/falo atrofiado, ser ausente de nome, de feições, de identidade.

Ela o afaga, o mima. A presença deste ser antecede praticamente todas as falas dos capítulos. Sua preocupação em mostrá-lo é evidente: “Esta é a noite” (LUFT, 2005, p. 09) – nos adverte Gisela. Assim, já nos prepara para o final de tudo. Já aguça nossa curiosidade de caráter interrogativo - que noite?:

Preciso concentrar-me neste ritual: ficarei aliviada e limpa depois do horrendo parto. Deitar-me nesta cama branca e deixar que meu corpo expulse seu violador. Por muito tempo esteve esquecido. Hibernava? Pensei que morrerá, ou não passava de um daqueles medos que me atormentavam antigamente, eu era a criança mais esquisita da família Wolf (LUFT, 2005, p. 09).

Ela conta seus passos. Como ele se movimenta dentro dela mesma: assoma na noite, enche o estômago, rasteja até a garganta, querendo sair, vem, vem, vem... Gisela está no meio do parto, mas é preciso esperar. Pelo quê? Pela narrativa argumentativa que Gisela tece em favor próprio. É preciso que alguém a defenda. Como seus objetos-amados, segundo ela, traíram-na, então, ela mesma resolve contar a narrativa, o como tudo aconteceu, para depois mostrar o epílogo da obra (LUFT, 2005, p. 10).

Pelo discurso da protagonista, já está claro que ela sofre da neurose obsessiva. Em nenhum momento, lugar está livre. Até quando a família se retira para uns dias na praia, a garota imagina coisas, escuta histórias:

Talvez a semente tenha se instalado nessa ocasião. Ou foi algum tempo depois, quando ouvi uma empregada contando na cozinha que sua amiga sofria de um mal estranho; era habitada por um verme imenso que a devorava por dentro, e à noite rastejava até sua garganta querendo sair, exigindo mais comida.

Haviam ensinado à pobre mulher um jeito de fazer o monstro sair definitivamente de seu corpo. Botava-se na cabeceira um pires com leite, o animal gostava de leite sobre todas as coisas. E, a mulher abrindo bem a boca, e não se mexendo ele acabaria por aparecer, e sair inteiro.

Certa noite, desesperada, ela cumprira o ensinado. Com efeito, de sua garganta emergira um ser branco e sem feições. Ela, imóvel. Mas o marido, que estava junto, de puro horror tinha metido a mão na boca da mulher, agarrara firme e puxara, para ajudar no parto horrendo. Mas só conseguira arrancar a ponta do bicho, que sumira outra vez nas profundezas.

Fugi da cozinha correndo para não escutar o resto. No corredor, na escada, ainda ouvia as exclamações de compaixão na cozinha, as mulheres lamentando a sorte da outra. No quarto, atirei-me na cama e cobri a cabeça com o travesseiro. Queria esquecer, mas já sabia que não conseguira, eu não ia esquecer nunca mais (LUFT, 2005, p. 49).

Gisela sabe que precisa se libertar. Seu inquilino vive em seu imaginário desde a infância. Não é algo que nasceu do nada, ou de ontem para hoje. Teve um princípio, um começo. Mais do que nunca, a liberdade se faz necessária:

Deito-me outra vez, ainda não estou preparada para o grande parto. Imagino que não haverá sangue. Meu corpo, esticado na cama, sente melhor as vibrações do animal aprisionado; meu ventre cresceu nos últimos dias. Preciso me libertar (LUFT, 2005, p. 29).

É no corpo de Gisela que a criatura tomará forma. Como bem colocamos em algumas páginas anteriores, sua estrutura assemelha-se a uma de verme, de serpente. Uma forma fálica. Não tem nariz, nem boca, nem identidade, como a própria Gisela. Ela aloja no ventre o ego, este ser inominável. Este ser mimado que só sai com leite. Diga-se: muito leite. E é preciso um pouco de solidão, como colocamos neste capítulo, uma das faces de Gisela é a solidão:

É bom estar aqui deitada, sozinha. Seria bom dormir, sem sonhos, se não fosse isso que ainda tenho de executar, esta noite sem falta, porque meu corpo já não consegue conter seu habitante. Essa coisa doente, comprida, pelada, que estica e encolhe e volta a arremeter, dando-me náuseas, um corpo onde talvez não se distinga cabeça e cauda, revirando-se no bafo das minhas entranhas, emanações lembrando as do corredor atrás da porta de seu Max na minha infância (LUFT, 2005, p. 65).

Na citação exposta, dá para perceber o desconhecimento total de Gisela com relação à identidade da criatura. Não sabe onde esta começa e onde termina: “não se distinga cabeça e cauda”.

Em outro momento, Gisela dá um adjetivo à criatura (solitária, repugnante) e lança sobre ela a culpa que caberia quem sabe à própria Gisela. A criatura volta justamente quando Leo parte, por meio da morte. Gisela, em vez de ter a Leo em seu ventre, em seu coração, opta pela criatura, ou seja, pelo ego sem nome, sem identidade:

Está aqui dentro de mim a coisa solitária. Viva, repugnante, atormentou minha infância e voltou depois que Leo morreu. Eu lhe dei vida: ela é minha.
Que solidão: eu no meu quarto, meu inquilino em mim. Cada um roendo seu fio, abrindo seu caminho: eu na solidão, ele no meu ventre gelado.
O leite na mesa-de-cabeceira cobriu-se todo de uma nata perolada. Deve ser assim a pele disso que me violentou. Uma coisa lustrosa, escorregadia das minhas umidades ocultas.

Vem, maldito – penso. Vem: estou me preparando com a força das lembranças, que também preciso expulsar de mim, os medos, as culpas. Os desejos podados. Quem diria que esse copo de leite vai me salvar? (LUFT, 2005, p. 85).

É o apogeu do intenso amor que nutre por seu ego. Nas palavras de Freud, “o self-love” (LUFT, 2005, p. 284). Quando estamos a poucos momentos do final, Gisela nos parece perturbada. Pois, concomitantemente, diz que deu vida à criatura. E, em outro período, diz que ele a violentou.

São os anti-clímax. E estes momentos antecedem o grande parto. Aquele tempo em que Gisela se revelará sem pudor, projetando para fora seus medos, angústias, tristezas, egoísmos, avareza: “Eu lhe dei vida: Ela é minha” (LUFT, 2005, p. 85). O ego é seu. Ela é dona dele. O tempo Cronos é cruel com Gisela, marcando o parto para um final inadiável: “O relógio francês bate as horas, não me importa quantas. Risadas de gnomo, tlim, tlim, tlim. Ventres estourando, paf, paf, paf. Meu ventre está inchado e duro.” (LUFT, 2005, p. 86).

É, está chegando a hora. Gisela não pode mais fugir, como quando era criança e ia para o jardim chorar. Encontra-se indecisa. Se faz muitas perguntas, às quais não pode responder. Não há respostas. A resposta só virá no momento do parto. E ainda assim não vemos como uma resposta. Como se a vida de Gisela fosse brilhar, irromper na aurora feliz da vida. Não. Na verdade, é mais uma constatação da sua real neurose obsessiva, da sua face sombria, da sua ambivalência ensurdecidora:

Receio vomitar. Estragaria tudo. E se, na sua impaciência, ele resolver arremeter e sair e rasgar-se ao meio e tudo recomeçar no escuro em mim?

Mas não sei que posição assumir. O ódio precisa ser maior do que o nojo, o medo maior do que a sensação de ridículo. O melhor é me deitar de bruços. Despejei o leite no cinzeiro. Mas na cama fica incomodo, receio derramar o leite e estragar tudo; talvez caia da cama em meio à agonia. E se houver sangue?

Então, eu, que sempre fui tímida e tive horror ao inusitado, deito-me no chão, esticada de barriga para baixo, e como estou muito magra as tábuas ferem meus ossos (LUFT, 2005, p. 101).

O leite está no chão à minha frente. Sinto-me enlouquecer no asoalho feito um bicho abrindo a boca. Meu habitante faz um movimento intenso, deve ter farejado a isca, o leite diz: Vem, vem, vem (LUFT, 2005, p. 102).

É o momento crucial na vida da protagonista. Enfim, visualizará a sua ambivalência em todo o seu esplendor. É como ela mesma diz: “O ódio precisa ser

maior do que o nojo, o medo maior do que a sensação de ridículo” (LUFT, 2005, p. 101):

Vem, maldito! Chamo em silêncio. E começo a sofrer convulsões prolongadas como num parto, vi mulheres retorcendo-se e arquejando assim em filmes, e ele vem. Sem olhos. Sem nariz. Sem identidade, arrasta-se pelo meu estômago, vai chegar ao esôfago, não agüento, fecho a boca, engulo muitas vezes, ele quer subir contra meus movimentos mas se enrodilha no estômago. Como dói.

Não suporto este horror. Levanto-me com dificuldade, estou pesada, se baixar os olhos agora verei um ventre grávido. Tenho a boca cheia de saliva e nojo. Minha avó cuspiu no caixão de Anemarie. Como conservar a boca aberta?

Com a mão esquerda pego a escova de dentes na pia no canto do meu quarto. Comprida demais. Então, com raiva, quebro a ponta de cerdas, deito-me outra vez no chão, com o cabo da escova segurando os maxilares, ferindo a carne, sinto o gosto do sangue que escorre.

Estou escancarada. É um parto, ele vem novamente, seu couro áspero roça minhas mucosas, contraindo seus anéis, ele vem!

Respiro com dificuldade, grandes arrancos, lágrimas grossas, estou parindo, grotesca e desesperada (LUFT, 2005, p. 102).

Momento difícil para a protagonista. Libertar o seu inquilino é libertar o próprio ego. É revelar-se sem preâmbulos, sem evasivas. Exige concentração. Gisela é “mãe” de primeira viagem. Por mais que a criatura rondasse sua infância, a gravidez é algo novo e aterrador. Saber que, em momentos anteriores ao parto, o anjo da morte traspassou sua família, demonstra a urgência da personagem em se “livrar” de seu inquilino. Minutos finais que antecedem ao parto, Gisela vivencia o luto e tem uma ligeira alucinação:

Estou otimista, depressa, depressa, Leo ficará bom e seremos amigos, vamos nos casar como amigos e eu vou cuidar da vida dele. Cuidar de alguém vivo.

Quando chamo a empregada para lhe recomendar que preste atenção em papai, o telefone toca: Leo morreu.

Acabou-se, digo a mim mesma, sento-me numa poltrona, quase me atiro, estou exausta. Será mesmo que ainda amava Leo? Por que estou tão abalada? Porque não nos despedimos? Por não lhe ter pedido perdão? Mas se não havia o que perdoar! (LUFT, 2005, p. 106).

De acordo com as leituras freudianas, “o luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante” (FREUD, 1980, p. 275). Das conjugações melancólicas, às quais fizemos alusão logo no início deste capítulo, há a presença constante do luto, desta vez, em forma de morte.

Morte, fenômeno natural e da qual todo indivíduo é participante, assoma como

um dos possíveis vieses da narrativa.

Para se entender o campo movediço da melancolia, Freud estabelece com este um parâmetro ao compará-la com o sentimento do luto. Assim, no entender psicanalítico, o luto pode ser superado após certo lapso de tempo e, definitivamente, não se enquadra dentro de uma perspectiva patológica e tampouco o lutuoso deverá ser submetido a um processo de análise.

Na narrativa, aqui em estudo, o luto se fará desde a citação do cemitério, onde a *Familie Wolf* enterraria seus mortos:

Familie Wolf, dizia a inscrição sobre o portal do Jazigo no cemitério. Lá estavam os nossos mortos. Os vivos sentavam-se na casa de minha avó. Alguns pareciam antecipadamente mortos (LUFT, 2005, p. 15).

A melancolia em Gisela é transpassada pelo foco do luto. Luto que se pontuará em todo o decorrer da narrativa. Aos poucos, seus entes familiares permanecerão apenas em molduras fotográficas:

Naquela época porém, os rostos em sépia nas fotografias ovais não significavam muita coisa para mim. Rostos atentos como se escutassem uma melodia ignorada pelos vivos. Talvez a voz do Anjo, que eu imaginava traduzida no lamento do violencelo de Anemarie: agonia discreta de quem educadamente se dilacera no limite entre a felicidade e a desintegração (LUFT, 2005, p. 33-34).

Há vários objetos que na trama envolvem o sentido de morte. Dentre eles, a narrativa assim nos diz: “Frau Wolf abria com uma grande chave preta a porta de vidro e ferro trabalhado, e mergulhávamos no silêncio roxo dos vitrais.” (LUFT, 2005, p. 33).

Na antecipação da morte de sua avó, a quem sempre desejou agradar, a chave preta foi mais uma vez utilizada:

Minha avó morreu antes de Léo, faz alguns meses. Nos últimos tempos eu a visitava mais, sentia pena, tão velha na solidão daquela casa, o genro detestado, os maquinismos dos relógios sendo interrompidos e novamente preparados, as vozes de metal, o abismo do quartinho no porão, lembranças mexendo asas escuras (LUFT, 2005, p. 103).

O relógio dos Wolf contabilizando temporalmente as mortes desta família que vivia de poses sociais:

Pela primeira vez vejo minha avó derreada em sua poltrona. A mão segura a bengala, não indiferente como sempre, mas como quem se

agarra para não despencar. Não sentou na beirada poltrona, caiu um pouco para o lado e para trás, como se houvesse desistido de tudo. Da pose, da farsa, do palco (LUFT, 2005, p. 103).

Além de termos Gisela, não apenas como narrador, mas também como vivenciadora de todos os fatos que emergem do romance, há a presença do Anjo, o Anjo do Jazigo.

Anjo que, nos sonhos da complexa Gisela, a despertaria para uma vida nova, onde o caos de si mesma estaria resolvido:

O anjo do Jazigo bem que poderia transformar-se no príncipe que me despertaria para uma vida diferente. Longe de tudo que me afligia: minha avó, minha solidão, meus defeitos, incertezas, pesadelos (LUFT, 2005, p. 24).

Anjo a que tudo observava. Não apenas isto. Ele é o guardião dos Wolf. Conhece o valor da eternidade e efemeridade que se encontra intrínseco à vida: “O Anjo do Jazigo também tinha belos seios. Mas não era mulher: pairava acima dessas diferenças, era a criatura alada que guardava a nossa morte soldada ao pedestal de bronze.” (LUFT, 2005, p. 54).

Antes de Gisela viver a morte tal como é vista, desintegração da matéria, a personagem pensava na morte como um lugar bonito, de águas límpidas e tranqüilas:

A morte me parecia mágica e pacífica, um lugar onde se estaria livre das aflições. Nessas fantasias eu não pensava na morte em que se apodrecia e arrebatava. Não – apenas a versão depurada de meus raros sonhos bons. O contrário da minha vida (LUFT, 2005, p. 54).

Depois, ao caminhar junto com a narrativa, deparamo-nos com a primeira experiência lutuosa de Gisela:

Primeiro, tia Helga: a enfermidade atacara certos nervos, ela sofreu dores que nem morfina conseguia acalmar. Nos últimos dias nada a fazia se calar, ouviam-se os seus gritos da rua. Tio Ernst embotava-se com cerveja na sala; minha avó ajuda a enfermeira a segurar a filha na cama. Tia Helga não parava, pernas e braços sacudiam-se como se parisse a própria morte.

Foi a primeira morta que vi. Cheiro de flores em decomposição, fantasias da infância e os ventres estourando em meus pesadelos (LUFT, 2005, p. 76).

No luto, ao perder seus familiares e também seu ex-noivo, de Gisela é exigida uma retirada de toda sua libido dos objetos com os quais mantinha alguma ligação.

À medida que as mortes ocorrem, a asa esquerda do anjo do jazigo pende um pouco mais:

Seria mesmo? Às vezes, sem querer, agora eu duvidava. Voltaram os pesadelos e as insônias. Acordava na cama suando frio: a ponta da asa do belo Anjo traidor podia mover-se, tocar o coração de minha mãe, e levá-la consigo (LUFT, 2005, p. 72).

A narrativa corre e com ela o fim se aproxima. Ao perder alguns de seus entes queridos – principalmente sua mãe e Anemarie – a morte vai perfilando a personalidade melancólica de Gisela e, no cemitério, ela também não tem lugar:

Penso que está quase encerrado o ciclo das minhas mortes, e isso não me perturba muito. Fico triste porque certamente o próximo será meu pai. E resta apenas um lugar no Jazigo de vitrais roxos da Familie Wolf (LUFT, 2005, p. 104).

Se observarmos melhor a figura do Anjo, visualizaremos suas múltiplas funções: guardador do Mausoléu dos Wolf; perscrutador das mortes que viriam; sabedor dos enigmas da vida.

Na busca de tentar entender uma alegoria tão forte como a do Anjo, arrolamos como referência bibliográfica a obra **Dialegoria (a alegoria em Grande Sertão: Veredas e Paradiso)** (2004). Precisamente no capítulo inicial, de título *Considerações sobre a alegoria*, a idéia de *perpetuum mobile* (apud LINO, 2004, p. 50) atrai-nos. Vejamos o que Seligmann-Silva nos coloca:

No caso da alegoria barroca e moderna, Benjamin nota, no entanto, uma potenciação do procedimento alegórico: a alegoria petrifica a linguagem e faz dela um “perpetuum mobile”, no qual não há mais lugar para a praia do significado último esperado. A linguagem, assim como o Ser para os românticos, é vista do ponto de vista da alegoria como uma cadeia infinita de passagens entre significantes que remetem a outros significantes [...] (LINO, 2004, p. 50).

Se o vocábulo alegoria significa, nas palavras de Joselita Lino (2004, p. 49) um objeto que deve ser privado de sua vida, a fim de que lhe seja atribuída nova significação, então, pelas leituras de **A Asa Esquerda do Anjo** (2005), podemos dizer que o anjo do jazigo é uma imagem alegórica. Lya, mentora de Gisela e seus conflitos, esvazia a figura angelical de seu contexto, incorporando a esta outros significados. Mata-o. E, em suas mãos de alegorista, Lya obriga-o 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 (LINO, 2004, p. 49).

Os objetos ganham amplitude nas mãos do alegorista. Na narrativa exposta, Gisela não tem o Anjo de bronze apenas como uma estátua parada, “estática, sentado, a mão direita erguida para o céu, a esquerda pendendo cansada no regaço” (LUFT, 2005, p. 33), mas também um pré-anunciador das coisas por acontecer:

Quando pensava numa maneira de desfazer meu noivado sem escândalo, sem magoar Leo e sem irritar minha avó, a morte facilitou as coisas, os adiantamentos pareciam naturais. Minha família foi sendo peneirada, o Anjo movia suas asas, apontava para um e outro, me dando os motivos de adiar meu casamento (LUFT, 2005, p. 76).

De um simples objeto sem vida, sem vontades, o Anjo do Jazigo tornou-se portador de aconselhamentos. E tão forte é a sua significação alegórica, que Gisela toma as mortes como pressuposto para adiar o seu casamento.

Se fizermos a ponte entre o Anjo da narrativa aqui em discussão e a obra célebre **Melencolia I** de Dürer¹, veremos que a imagem alegórica da melancolia vem em forma alada. Já na obra **A Asa Esquerda do Anjo** (2005), o anjo aparece sempre apontando para o céu, como se soubesse os destinos de todos os personagens. E sua asa esquerda aparece como ponto de referência entre o narrador e o andamento da narrativa:

Na última visita ao cemitério notei que a asa esquerda do Anjo está fendida, do ombro até o flanco, e esqueci de avisar para que a consertassem (LUFT, 2005, p. 98).

¹ . Os escritos de Panofsky (Cf. **Magazine Littéraire**, 1977, pp. 25 e 49), sobre a célebre **Melencolia I** de Dürer, são plenos de erudição e clareza. Panofsky aborda a maneira como a melancolia é compreendida em todo o século XVI e um pouco mais além. Essa análise lhe permite mostrar a originalidade de Dürer e sua exegese em relação à melancolia. Na gravura de Dürer, imagem alegórica do estado de espírito melancólico, a melancolia é alada. Está agachada em uma laje de pedra de um edifício cuja construção ficou inacabada. Está “proscrita” em uma “inação melancólica”: negligente em seu vestuário, cabelos em desalinho, descansa numa mão e com a outra segura mecanicamente um compasso. Seu braço se apóia sobre um livro fechado. Seus olhos estão levantados, com um olhar sombrio e fixo. O estado de espírito de seu gênio infeliz se reflete na quantidade de objetos em desordem. Panofsky nota que Dürer realiza sua gravura **Melencolia I** tratando a melancolia como uma “queda do homem”; e faz referência à teoria dos quatro humores, desenvolvida no final da antiguidade clássica. Nessa teoria, é descrita a influência da *bile noire*, a substância espessa, tenebrosa, que designa o sentido literal da melancolia. A bile negra mantém uma correspondência com os quatro humores, as quatro qualidades (seco, úmido, quente, frio) e os quatro elementos (água, ar, terra, fogo), aos quais se podem juntar, por constituírem um fundo simétrico, as quatro idades da vida, as quatro estações, as quatro direções do espaço, de onde sopram quatro ventos diferentes. O melancólico é inábil, covarde, irreverente, sonolento, triste, esquecido, preguiçoso e despreza o sexo oposto. Sua única inclinação: o estudo solitário.

Minha família foi sendo peneirada, o Anjo movia suas asas, apontava para um e outro, me dando os motivos de adiar meu casamento (LUFT, 2005, p. 76).

Como nos coloca Joselita Lino, numa ótica da melancolia, fundamentada na releitura de Benjamin, “os heróis da modernidade são todos excluídos, à margem da sociedade, inadaptados socialmente. A melancolia os coloca numa situação de distância em relação ao seu mundo, pois o melancólico vive um sentimento de estranheza” (LINO, 2004, p. 43).

Na pluralidade de significados, a alegoria reina em absoluto. Transgride a lei dos homens, zomba da imutabilidade e refaz seu discurso em uma mobilidade sem fim, diferente daquela que carrega o símbolo:

A medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, no qual o símbolo recebe o sentido no seu interior oculto e por assim dizer, verdejante. Por outro lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e a Significação, nada tem da auto-suficiência desinteressada que caracteriza a intenção significativa, e com a qual ela tem afinidades aparentes (LINO, 2004, p. 48).

É neste sentido que citamos os infinitos objetos pautados na narrativa: corredor sombrio, chave preta, caixão preto, jазigo de pedra rosa e vitrais, sepulturas baixas e brancas, claridade amarelada... Pela linguagem imbuída de vocábulos tenebrosos, deparamo-nos com uma personagem portadora da melancolia, tanto em forma de luto quanto em forma de exílio. Gisela faz um estudo solitário de seu corpo ausente e chega à conclusão de que é triste, inábil, irreverente e despreza o sexo oposto, revelando, assim, sua ambivalência.

Na rima de suas conjugações melancólicas e cheia de máscaras, Gisela incorpora o vocabulário do luto em forma de morte. No caso, de mortes. Pois, na narrativa, restam apenas seu pai, Tio Ernest e Gisela que, na ânsia de se encontrar, se entender, realiza o parto logo após a certeza de morte de seu ex-noivo Leo:

Quando chamo a empregada, para lhe recomendar que preste atenção em papai, o telefone toca: Leo morreu.
Acabou-se, digo a mim mesma, sento-me numa poltrona, quase me atiro, estou exausta. Será mesmo que ainda amava Leo? Por que estão tão abalada? Por que não nos despedimos? Por não lhe ter pedido perdão? Mas se não havia o que perdoar! (LUFT, 2005, p. 106).

Não fui ao velório e apenas de longe acompanhei o sepultamento. Nessa mesma noite percebi a criatura dentro de mim (LUFT, 2005, p. 107).

Até o último momento de sua existência, os outros personagens atravessam o corpo frágil de Gisela por meio do luto. E, ao vivenciar cada um conforme suas idéias de vida, configura, pois, mais uma de suas faces: a do luto. Concluído tal trabalho, Gisela fica livre e desinibida para, enfim, visualizar-se pelas ausências contidas na criatura/falo atrofiado:

Devagar meu habitante se vira, o leite acabou mas ele ainda está faminto, vira-se na minha direção, balançando pesadamente a parte erguida do corpo. Vira-se mais, sei que vai me encarar. Minha identidade – qual é a minha identidade? Ele vai me fitar, sem olhos, sem nariz, sem feições. Sem identidade como eu – qual é o meu nome? (LUFT, 2005, p. 109).

Consciente de que o processo de luto é uma reação à perda real de um objeto amado, Gisela se desvencilha das mortes inerentes à sua vida, para ir à busca de um lampejo, de uma saída para si, para suas contradições e dilaceramentos pessoais.

3. CONCLUSÃO:

Quando se estuda um termo como o da melancolia, conceito empírico por excelência, dotado de referência universal (expressão dramática e efeito de sedução) e histórica, observamos que seu revestimento engendra múltiplas formas. Com relação à narrativa, este efeito, como arrolamos nos capítulos com os artigos freudianos e seus pesquisadores, se intensifica com a presença de uma ambivalência permeável pelas dobras do discurso melancólico da personagem.

Gisela é uma personagem de caráter ambivalente. Demonstra isto em vários momentos de seu narrar, seu contar. Sua fala engendra tal pensamento, principalmente quando se questiona: mão direita ou esquerda? Anjo ou morcego? Que indecisão! Gisela perfila ódio na mais simples das suas enunciações.

Gisela se deixa seduzir também pelo cemitério. O lado da morte sempre a impressionara. O cemitério passa a idéia de paz, calma, tranqüilidade. Tudo o que Gisela, em sua perturbada infância, não tinha.

Na indecisão do sexo, ou da própria sexualidade, Gisela também elabora suas interrogações intimistas. A vida e a morte representada em uma única figura: o Anjo do Jazigo.

Os sentimentos dúbios caminham lado a lado na narrativa: medo/inspiração. Prazer/dor; alegria/tristeza; morte/vida, etc. Sedução e drama perfilam a narrativa na discussão presente. Gisela teme pela revelação de seu bichinho de estimação. Teme que as pessoas venham descobrir, em sua alma, um ego ambivalente, dotado de amor e ódio, dotado de uma dupla face, mascarada por uma sombra e, simultaneamente, por uma compaixão. Teme mostrar que não conseguiu vencer o Complexo de Édipo, pois isto significa sua inadaptação ao mundo social e suas regras.

Desde os gregos tem-se estudado, refletido na influência do conceito da melancolia no homem e em sua forma de pensar o mundo. Na Idade Média, sobressaiu-se a teoria dos humores. Segundo esta teoria, a melancolia estaria vinculada à idéia de um excesso de um elemento frio e seco no organismo, a saber, a bílis negra. O primeiro poeta a falar sobre isso foi Homero. Ao pensar nas feridas subjetivas do homem, Homero cria o primeiro remédio para aliviar as dores dos que sofriam com a tristeza e o medo: Pharmakon (PERES, 2003).

A Aristóteles é atribuído o primeiro tratado sobre melancolia, ainda que sem certeza absoluta. E são suas idéias que irão configurar toda a Antigüidade. O filósofo

grego dizia que a melancolia fazia parte do próprio ethos humano (PERES, 2003).

Já no Renascimento, época de grande apogeu artístico e filosófico, interpretada sob o foco artístico, metafórico, a melancolia deixará de ser vista apenas como patologia. Para melhor exemplificar, temos o quadro *Melancolia I*, de Albrecht Dürer, que revela, principalmente, um modelo de mudança, de pensar a melancolia. Com sua obra, Dürer abre um novo caminho para se entender a melancolia (SCLIAR, 2003). Os renascentistas acreditavam que a melancolia ajudava a pôr em expectativa os pensamentos, observações e sentimentos. Neste quadro de Dürer, da alegoria usou-se toda sua potência de expressão, pois falar alegoricamente é remeter a um outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra (LINO, 2004). O alegorista detém o poder de transformar tudo. Quebra com paradigmas velhos para recriar novos matizes, novas concepções de se compreender o mundo. Para que se crie, é preciso que se mate. Matar o objeto não é ausentá-lo de vida. Pelo contrário, matar o objeto é levá-lo a significar, a funcionar como alegoria. Nas mãos do alegorista, diz Lino (2004, p. 49), a coisa se converte em algo diferente, transformando-se em chave para um saber oculto que lhe atribui o alegórico.

Na conjugação das idéias, chega-se ao século XVIII e este traz, em seu cerne discursivo, a análise da melancolia cada vez mais dirigida para a ênfase nas qualidades – solidão, inibição, amargura e tristeza. Considerada como um delírio dirigido exclusivamente sobre um objeto, ou uma série particular de objetos, a melancolia entra para o século XIX cunhada pela expressão psicose-maniaco-depressiva. Sem substrato orgânico, a melancolia é considerada uma patologia dos vínculos, pois, ao tentar estabelecer relações afetivas com seu próximo, cai nas malhas da desilusão que advém do Outro. Desiludido, separado da natureza por suas más ações, se vê a deriva do caos interno. Busca redimensionar suas atenções, direcionando-as para um outro objeto amado, mas seu desapontamento, tristeza, amarguras não encontram espaço real para fecundação. Aí, então, ocorre a retirada da libido do sujeito melancólico para o próprio ego deste. Quando isto sucede, o ego se identifica com o objeto abandonado. Ao se fazer auto-recriminações, o melancólico, na verdade, não se auto-recrimina. Recrimina, sim, o objeto amado, com o qual houve um real desapontamento. O auto-envilecimento recai sobre o ego, pois, ao se lançar na busca de um outro objeto de fixação, o indivíduo melancólico se depara com a certeza da impossibilidade de fazer tal exercício. Se a perda objetual é consistente, então, o ego também se encontrará perdido. E Freud (1980) assinala bem essa questão à medida que relaciona a melancolia ao luto. Para Freud, a

grande jogada da melancolia está ligada a esta perda objetual. Devido à complexidade das ambivalências nascidas do fracasso das relações amorosas do sujeito melancólico, a retirada da libido com o objeto não é simples. É gradual e prolongada (FREUD, 1980).

Em 1819, Phillipe Pinel conclui, após estudos advindos da observação clínica, que a melancolia é uma monomania: tristeza, abatimento ou desgosto de viver, delírio freqüente sobre idéia fixa. Mas a mudança de mentalidade com relação ao vocábulo melancolia irá sofrer modificações mesmo só no período que vai de fins do século XIX ao início do século XX. Verdaderamente o caráter sublime associado à melancolia perde, definitivamente, terreno.

E, assim, chega a melancolia à modernidade. Na leitura de Lopes, em sua obra **Nós os mortos** (1999), a melancolia vai além de um confronto de perdas, da constatação da desilusão amorosa. Ela sugere muito mais do que complexos sistemas de enquadramento psicológico ou psiquiátrico. Sua natureza é mais do que uma prostração de forças, a certeza do objeto amado perdido, fragmentado. Lopes diz que sua suave força nasce da percepção da passagem do tempo, das ruínas que se avolumam, até na história dos sentimentos. O melancólico se sabe ínfimo e a morte está sempre próxima.

Se, embora observemos a partir da análise da nossa personagem, a fala de Gisela é recheada de fragmentações, espaços vocabulares dispersos, bipartidos, isto não nos permiti dizer que a fragmentação é um retorno ao todo. E nem tampouco o contrário deste. Na verdade, o processo fragmentário se constitui mediante a escolha da deriva, fugindo da institucionalização. Como forma de ver, a melancolia é mais do que um modo subjetivo de apreender e conceitualizar, mais do que um esquematismo improdutivo, mas ao mesmo tempo algo sobre o qual só podemos falar sob ‘o signo do sujeito’. Gisela é este sujeito que está a deriva. Ao tentar estabelecer seus vínculos afetivos, perde-se, pois não vê retorno das escolhas objetais. “Sabendo-se deserdado de sua Coisa, o depressivo foge, perseguindo aventuras e amores sempre decepcionantes, ou então, se fecha, inconsolável e afásico, num *tête à tête* com a Coisa não nomeada.” (KRISTEVA, 1989, p. 20).

Apesar de saber que Kristeva (1989) aproxima melancolia e depressão, mais por suas semelhanças do que por suas diferenças, acreditamos que, sim, Gisela foge, a deriva, em busca de outros amores-objetais, pois se desiludiu com o objeto anterior. Desilusão real, fragmenta-se. Por uma lente de olhar subjetivo, sensível, Gisela visualiza o mundo e busca uma nova formação, enquanto ser pensante, a partir de fragmentos. Pela dialética melancólica, a personagem reconstrói em seu imaginário um

caminho a partir das luzes que emergem do caos de si mesma. Não para se tornar homogênea em sua totalidade. Porém para demonstrar que é um texto infinito. Sob escombros, ruínas, seu processo de significação se refaz.

Às avessas, seguimos. Na apresentação, o intuito foi buscar uma circunscrição biográfica da autora Lya Luft: suas obras, sua escrita, apogeu literário, colocações pessoais acerca da vida, do mundo, das relações humanas... De tudo isto, Lya fala com sabedoria e carinho. Expõe com profundidade e poesia os temas circundantes na esfera global e subjetiva.

Para que esta entrada fosse possível, abusamos do registro de suas obras e de algumas informações da internet. A obra **Rio do meio** (LUFT, 2003) foi uma das que mais utilizamos como ferramenta, pois é nela que Lya se mostra limpidamente ao contar a sua história em forma narrativa. E também dos textos pilares, construtores deste trabalho, que são: **Asa Esquerda do Anjo** (LUFT, 2005) e o texto específico de Freud, **Luto e Melancolia** (FREUD, 1980).

A pauta da Introdução se mostra relevante devido ao fato de se querer fazer, sucintamente, uma colocação breve acerca de todo o caminhar de nossa proposta. Neste espaço, ao leitor são dadas as primeiras linhas de nossas hipotéticas considerações.

Assim, almejamos construir no decorrer das sete laudas uma base sólida no tocante ao termo estética. Elaboramos a discussão desta forma, pois o primeiro capítulo, “A Asa Esquerda do Anjo e a Estética da Melancolia”, já aprofunda a análise que propomos desde o começo. Neste capítulo, a base teórica **Estética da Melancolia** (2000), de Lambotte, nos serviu para melhor fundamentar o tecer das considerações levantadas aqui.

Melancolia, objeto estético em foco, mascara e indica simultaneamente a proximidade de um gozo original. A personagem, por uma fala queixosa, ao mesmo tempo que sente necessidade do desvendamento subjetivo, também mascara, esconde os seus medos, seus desencantos. O objetivo desta escrita, que se faz mais como um ensaio, é justamente ponderar, refletir sobre uma estética que configure a voz narrativa da personagem Gisela. Ela é consciente de suas perdas. E isto torna seu corpo frágil, com fraturas em si. Em seu dia-a-dia, Gisela vive um paradoxo enigmático. É tanto que sua estética só se revela mesmo na última lauda no final do romance. Por mais que deseje expelir o ser não-nomeável, ao qual sempre se refere, ela o prende junto a si, acariciando, domesticando-o. Ela não tem mais nada. Sua melancolia, essa galáxia de luzes desordenadas, produz um saber transgressivo e enigmático, pois,

concomitantemente, repele e se sente atraída. Aqui, o corpo de Gisela se debate entre o pólo atração/repulsão (KRISTEVA, 1989). Ao mesmo tempo que se sente atraída por Leo, repele-o para longe de si, pois, ao presenciar uma cena de coito entre seus tios, cria repugnância e, portanto, não se vê em um mesmo ritmo sexual com o noivo.

É assim que Gisela, nossa personagem limbo, costurando seu próprio enxoval, aos poucos, tece a estética de seu próprio discurso, de sua vida: “Ainda bordo meu enxoval e uso a aliança do noivado, que só não enferruja por ser de ouro. O amor, este enferrujou. Quero ser feliz com Leo mas alegre-me que o luto adie o casamento.” (LUFT, 2005, p. 78-79).

Na seqüência da enumeração articulada, temos como segundo e terceiro capítulos, respectivamente, “A perda do ego em A Asa Esquerda do Anjo” e “Gisela/Guísela: as várias faces da personagem”.

Nestes dois últimos capítulos, demos preferência à análise da personagem em questão dentro de duas perspectivas. No segundo capítulo, priorizamos por tentar descobrir a(s) perda(s) que Gisela padece. Optamos pela tessitura da perda do próprio ego da personagem. Para tanto, servimo-nos de Freud, em seu **Luto e Melancolia**, mais uma vez referido aqui. Até porque este texto é o nosso texto base, teoricamente falando.

A perda do ego em Gisela se perfilará graças a várias perdas consubstanciadas. Ao fazer escolhas objetais, descobre-lhes as falhas, impossibilidades de auto-realização junto a eles. São perdas paralelas e todas elas são a entrada para uma perda maior no ínterim da própria personagem: a perda do ego. Sua fala, de viés melancólico, é carregada de auto-punições e auto-repreensões constantes.

Percebemos, pelos estudos levantados, que Freud abre a chave clínica da melancolia. Ao citar Viana, em **O evangelho da podridão** (1994), coloca-se que esta chave está justamente na identificação do ego com o objeto perdido. E sua análise foi bem elaborada nas primeiras linhas desta conclusão. Não conseguindo, após a perda, ligar sua libido a outros objetos, o ego incorpora o objeto perdido a si. Passa então a tratar a si mesmo como esse objeto, e suas auto-recriminações são na verdade dirigidas a ele, que o abandonou. Freud resume o processo na seguinte imagem: “... A sombra do objeto caiu sobre o ego...”. A seguir lembra que, por efeito da identificação”... este (o ego) pôde, daí por diante, ser julgado por um agente especial, como se fosse um objeto, um objeto abandonado.”.

Ao estabelecer máscaras para si, Gisela nos revela as várias faces da qual é dona. Cria. À procura de si mesma, foge para as faces do luto em forma de exílio e outra em

forma de morte. Exilando-se, encontra-se com a solidão, principalmente no que diz respeito à inadaptação escolar. É inibida socialmente. A inibição é pautada por Freud como a característica principal do ser melancólico. É vista também como não superação do Complexo de Édipo, passagem primordial na vida da menina/menino. O analista a chama de inibição melancólica, pois, ao contrário do sujeito lutuoso, em que no luto sabe-se realmente que a inibição e a perda de interesse são explicadas pelo trabalho interno pelo qual o ego é absorvido (FREUD, 1980), na melancolia, a inibição será adjetiva, chamando-se inibição enigmática. Freud a chama assim, pois não consegue visualizar o que está absorvendo tão completamente este sujeito. No luto é o mundo que se torna vazio. Na melancolia, é o próprio ego.

Já pelo discurso do luto, Gisela constrói uma face na qual possa se reconhecer enquanto sujeito. Esta face lutuosa se pautará mediante os objetos caixão, chave preta, gavetas no cemitério, jazigos, corpos mortos. É Gisela quem enterra seus objetos eleitos: sua mãe, Anemarie, Leo, sua avó... Agora, eles estão apenas em fotografias sépias.

Gisela – sujeito da frase, perfila, assim, mais uma de suas faces, como tentativa de reconhecimento próprio. Seu corpo frágil, em fragmentos, é atravessado pelas mortes subseqüentes em sua família. São essas mortes que ajudarão Gisela a tentar reconstruir sua identidade.

Entre tantos questionamentos, acreditamos ter alcançado êxito ao refletir sobre o narrador e o delineamento de sua voz narrativa. Acompanhamos, pela divisão da obra, os sentimentos de Gisela, as mortes, as perdas ocorridas em seu clã, a incerteza constante de não saber quem é, qual o seu lugar, em que língua deve se expressar: alemão ou português?

Gisela, com sua fala de viés melancólico, nos revela a estratégia de aprendizado e sobrevivência de si mesma em meio à dispersão. O espaço da melancolia é o teatro dos sobreviventes, da fragilidade temporal, da quase-morte, quase-catástrofe, das máscaras mutantes, cambiantes (LOPES, 1999). A melancolia, por meio de Gisela, transfere, desloca, no sentido da constante luta, a dissolução do individual. Portadora de um discurso fragmentário, contra toda e qualquer racionalização vigente, a melancolia em Gisela elabora, na e para a modernidade, o germe da lucidez na catástrofe, compondo um pensar de uma subjetividade em fuga, disjunta e plural, consagrada ao ocultamento. Por mais que eleja máscaras em sua existência – exílio, luto, erotismo às avessas, o subterrâneo em Gisela se desvenda no espaço da ambivalência. Ambivalência

em que não cabe mais a famosa expressão ser ou não ser, extremidades filosóficas. No entanto, que se coloca como lugar de crítica-escritura, não anulando uma ou outra, mas flertando com miríades possibilidades, em que possa se colocar como contraponto a um esquematismo improdutivo, insalubre, e exercer a tal sonhada liberdade requerida pelo sujeito melancólico.

REFERÊNCIAS

- ABRAHAM, Karl. **Teoria psicanalítica da libido**: sobre o caráter e desenvolvimento da libido. 6. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1970.
- ALEXANDER, Franz. **Fundamentos da Psicanálise**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- ANDRÉ, Serge. **O que quer uma mulher?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.
- ANZIEU, Didier. **A auto-análise de Freud e a descoberta da psicanálise**. Trad. Francisco Frank Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- _____. **O sujeito na filosofia e na psicanálise** – Revista do programa da psicanálise na UFBA.
- _____. **Psicanálise e Universidade**, nº 01, Salvador/1998.
- _____. A dor da existência – **Revista Insight**, n. 101, nov., 1999.
- _____. **Lo que los clásicos nos enseñan sobre la melancolia** – Nueva Biblioteca Psicoanalítica, Eólia: Paidós, 1997.
- _____. **La mélancolies selon lês classiques** – Collection Cliniques – Dês Mélancolies, paús, dez., 2001.
- AUERBACH, E. A meia marron. IN: MIMESIS. A REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE NA LITERATURA OCIDENTAL. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- _____. **O narrador**: observações sobre a obra de Nikolai Leskow. Trad. M. Carone. In: BENJAMIN, W. et al. **Textos escolhidos**. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo, o proibido e a transgressão**. 2 ed. Coleção Manuais Universitários. Portugal: Moraes Editores, 1980.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ECO, Humberto. **Como se faz uma tese**. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Estudos)
- ESTEVAM, Carlos. **Freud**: vida e obra. Rio de Janeiro: Fon-Fon e Seleta, 1965.
- _____. **O pensamento vivo de Freud**. São Paulo: Martin Claret, 1986.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Rio de Janeiro, Imago; Ed. Standard Brasileira,

v. XIV: 270 - 291, 1980.

_____. **Mais além do princípio do prazer.** Rio de Janeiro: Delta, S.A., v. VIII: 255 – 320, 1981.

_____. **O Futuro de uma Ilusão, O Mal-Estar na Civilização e Outros Trabalhos.** Obras Completas. Rio de Janeiro, Imago; Ed. Standard Brasileira, v. XXI, 1996.

_____. **Rascunho K** - As neuroses de defesa, ESB: Ed. Imago, 1969

_____. **Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade.** Rio de Janeiro: Imago, 2002.

JONES, Ernest. **Vida e obra de Sigmund Freud.** 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1961.

KLEIN, Melanie. **O Sentimento de solidão, nosso mundo e outros ensaios.** Rio de Janeiro: Imago, 1971.

KRISTEVA, Julia. **Sol negro: depressão e melancolia.** Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. **A psicanálise e suas conexões,** 1990.

LAGES, Susana Kampf. **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da melancolia.** Trad. Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LINO, Joselita Bezerra da Silva. **Dialegoria: a alegoria em Grande Sertão: Veredas e em Paradiso.** João Pessoa: Idéia, 2004.

Littérature et Mélancolie (dossier). In: _____. **Magazine Littéraire.** Paris, n.244, juillet – août, 1977.

LOPES, Denilson. **Nós, os Mortos: Melancolia e Neo-barroco.** Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

LUDWIG, Emil. **Freud desmascarado.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.

LUFT, Lya. **Mulher no palco.** São Paulo: Siciliano, 1984.

_____. **Exílio.** São Paulo: Siciliano, 1988a.

_____. **O Lado fatal.** São Paulo: Siciliano, 1988b.

- _____ . **A sentinela**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- _____ . **Secreta mirada**. São Paulo: Siciliano, 1997.
- _____ . **Histórias do tempo**. São Paulo: Siciliano, 2000.
- _____ . **Mar de dentro**. São Paulo: Record, 2002.
- _____ . **A asa esquerda do anjo**. 13 ed. Rio de Janeiro: Record, 2005a.
- _____ . **As parceiras**. São Paulo: Record, 2003a.
- _____ . **O ponto cego**. São Paulo: Record, 2003b.
- _____ . **O rio do meio**. São Paulo: Record, 2004a.
- _____ . **Para não dizer adeus**. São Paulo: Record, 2003c.
- _____ . **Perdas e ganhos**. São Paulo: Record, 2005b.
- _____ . **Pensar é transgredir**. São Paulo: Record, 2005c.
- _____ . **Reunião de família**. São Paulo: Record, 2004b.
- _____ . **O quarto fechado**. São Paulo: Record, 2004c.
- _____ . **Histórias de bruxa boa**. São Paulo: Record, 2004d.

MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. Cultrix: São Paulo, 1974.

MOSCOVICI, Marie. **A sombra do objeto: a inatualidade da psicanálise**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

OLIVEIRA, Walderedo Ismael de. **Sobre os sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1973.

PERES, Urânia Tourinho. **Depressão e melancolia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2003.

_____ . **Melancolia**. São Paulo: Escuta, 1996. (Biblioteca de Psicopatologia Fundamental).

QUINET, Antonio. **O eu e o outro no espelho – Latusa**, O eu, nº 01, RJ, agosto/1997.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. et al. **Pós- modernidade**. 5.ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1995.

SALOMÃO, Jayme. **Sigmund Freud: publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Col.

Primeiros Passos ; 165).

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos Trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

EDIÇÕES ESTRANGEIRAS:

Alemanha/**Perdas e Ganhos.** (no prelo, Ulstein)

Catalúnia/ **Perdas e Ganhos** (_____, grup 62).

Coréia/ **Perdas e Ganhos.** (Grup 62, Book21).

Espanha/ **Perdas e Ganhos.** (_____, El Pair/ Aguilar).

França/ **Perdas e Ganhos.** (_____, Editions Metallie).

Holanda / **Perdas e Ganhos.** (_____, De Boekerij).

Itália/ **Perdas e Ganhos.** (_____, RCS Libri/ Bompiani).

Portugal/ **Perdas e Ganhos.** (2004, Editorial Presença).

_____/ **Pensar é Transgredir.** (no prelo, Ed. Presença).

OBS.: Alguns dados concernentes à referência foram encontrados com a ajuda da internet. Principalmente, os de edição estrangeira. O site de busca é <http://capitu.uol.com.br> / <http://www.bmsr.com.br/autores/lya%20luft/texto.htm/>
<http://imprimis.arteblog.com.br/4502/MELANCOLIA-I-de-DURER/>