



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

GILSON ANTUNES DA SILVA

FRAGMENTOS DESEJANTES EM DEVIR:
UMA LEITURA DE *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*,
DE CLARICE LISPECTOR

Salvador
2010

GILSON ANTUNES DA SILVA

**FRAGMENTOS DESEJANTES EM DEVIR:
UMA LEITURA DE *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*,
DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras e Linguística.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Antonia Torreão Herrera

Salvador
2010

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Silva, Gilson Antunes da.

Fragmentos desejanter em devir : uma leitura de Perto do coração selvagem, de Clarice Lispector / Gilson Antunes da Silva. - 2010.
123 f.

Orientadora: Profª Drª Antonia Torreão Herrera.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2010.

1. Lispector, Clarice, 1920-1977 - Crítica e interpretação. 2. Desejo. 3. Metamorfose na literatura. 4. Eterno retorno. 5. Psicanálise e filosofia. I. Herrera, Antonia Torreão. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - B869.3
CDU - 821(81)-31

GILSON ANTUNES DA SILVA

**FRAGMENTOS DESEJANTES EM DEVIR:
UMA LEITURA DE *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*,
DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Letras e Linguística, Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 09 de abril de 2010.

Banca Examinadora

Antonia Torreão Herrera – Orientadora

Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo,
Universidade Federal da Bahia

Verbena Maria Rocha Cordeiro

Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Universidade do Estado da Bahia

Lígia Guimarães Telles

Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal da Bahia

A

*Severiana Antunes e José Coimbra, meus pais,
pelo esforço incansável na manutenção de meus estudos, em tempos
de muitas adversidades*

AGRADECIMENTOS

Aos familiares, pelo apoio incansável. A gratidão especial a Manoel Antunes, pelo auxílio importante na leitura dos mitos;

À **orientadora**, professora doutora Antonia Torreão Herrera, por confiar em minhas potencialidades e por acreditar na possibilidade deste trabalho, além de toda orientação realizada;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFBA, pela preciosa formação oferecida durante esses dois anos de curso;

Aos professores do Curso de Letras Vernáculas da Universidade do Estado da Bahia, pelos fundamentos essenciais à minha formação nesta área e pelo incentivo e apoio na continuação de estudos posteriores;

Aos colegas, por tudo que construímos e desconstruímos juntos, pela amizade e pelo apoio em todos os momentos e em todas as circunstâncias. A Mariana pela versão do resumo para língua estrangeira;

Aos amigos, pelo apoio incansável e pela compreensão nos meus momentos de deserto e de total abandono. Meus agradecimentos a **Joselito Freitas** pela ajuda perene e pelo acompanhamento deste trabalho; a **André Pedreira**, pelas leituras e sugestões e, principalmente, pela correção conceitual naquilo que concerne à temática schopenhauriana;

A **CAPES**, (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior) pela bolsa de estudos.

Aos trinta anos de idade, deixou Zaratustra sua terra natal e o lago da sua terra natal e foi para a montanha. Gozou ali, durante dez anos, de seu próprio espírito e da solidão, sem deles se cansar. No fim, contudo, seu coração mudou; e, certa manhã, levantou-se ele com a aurora, foi para diante do sol e assim falou:

[...]

Eu desejaria dar e distribuir tanto, que os sábios dentre os homens voltassem a alegrar-se de sua loucura e os pobres, de sua riqueza.

Por isso, é preciso que eu baixe às profundezas, como fazes tu à noite, quando desapareces atrás do mar, levando ainda a luz ao mundo infero, ó astro opulento!

Como tu, devo ter o meu ocaso, segundo dizem os homens para junto dos quais quero descer.

Abençoa-me, pois, olho tranqüilo, que pede, sem inveja, contemplar uma aventura ainda que demasiado grande!

Abençoa a taça que quer transbordar, a fim de que sua água escorra dourada, levando por toda a parte o reflexo da tua bem-aventurança!

Vê! Esta taça quer voltar a esvaziar-se e Zaratustra quer voltar a ser homem.”

Assim começou o ocaso de Zaratustra.

Friedrich Nietzsche. Assim falou Zaratustra

Ninguém jamais teria por um segundo se defrontado com o oco de onde saem as coisas sem ficar para sempre com a indocilidade do desejo.

Clarice Lispector. A maçã no escuro

Desejava ainda mais: renascer sempre, cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde o ar fosse respirado como da primeira vez.

Clarice Lispector. Perto do coração selvagem

RESUMO

Esta análise do romance inaugural de Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*, toma como elemento central de investigação as enunciações do desejo na narrativa. Parte do pressuposto de que o desejo, como circuito ininterrupto, procura um repouso sobre o signo perdido (coração selvagem) com o advento da falta. O intuito é responder à seguinte questão: como esse movimento se manifesta na narrativa ao perseguir a Coisa perdida? Para atingir esse objetivo, o trabalho concentra-se, inicialmente, na produção crítica acerca da obra lispectoriana naquilo que concerne à temática aqui desenvolvida. Em seguida, analisa as modulações do desejo na narrativa, a partir de três eixos: o infantil, a marca diabólica e o circuito em errância. Investiga-se, desse modo, o desejo em sua potência, como vontade de mais além e afirmação da vida em sua tragicidade. Assim, articulam-se o material literário com alguns pressupostos advindos da teoria psicanalítica de orientação freudiana e da filosofia, numa pesquisa interdisciplinar de natureza bibliográfica. As conclusões apontam para a presença de um princípio corrosivo e disjuntivo agindo com o desejo, impulsionando a protagonista da narrativa para o informe, para o caos, para a repetição da diferença, enfim, para o eterno retorno. Isso ainda remete para um princípio afirmativo da vida, bem como para a impossibilidade de uma *Aufhebung*, uma síntese final.

Palavras-chave: Perto do coração selvagem. Desejo. Devir. Retorno.

ABSTRACT

This analysis of Clarice Lispector's initial novel, *Perto do coração selvagem*, takes the enunciation of the desire in the narrative as the central element of its investigation. It starts from the purpose that the desire, as an uninterrupted circuit, looks for a rest under the lost sign (wild heart) with the approach of the lack. The aim is to answer the following question: how is this movement revealed in the narrative when it pursues the lost Thing? To reach this goal, the study is concentrated, initially, in the critical production of Lispector's work when it comes to the issue developed here. Next, are analyzed the modulations of the desire in the narrative, from three axis: the childish one, the diabolical stigma and the circuit of errancy. The study, investigates, Thus, the desire in its potency, as a wish of going beyond and as an affirmation of life in its tragicity. This study also articulates literary material with some pretexts which come from the psychoanalysis based on Freud's orientation and from philosophy, in an interdisciplinary research of bibliographic nature. The conclusions point to the presence of a corrosive and disjunctive presence acting along with the desire, impelling the protagonist of the narrative to the shapeless, to the chaos, to the repetition of the difference, finally, to the eternal return. It also remits to an affirmative principle of life, as well as to the impossibility of *Aufhebung*, a final synthesis.

Keywords: Perto do coração selvagem. Desire. Becoming. Return.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 DISTANTES DO CORAÇÃO SELVAGEM: CLARICE LISPECTOR, SUA POÉTICA INAUGURAL E A CRÍTICA LITERÁRIA	17
2.1 À ESCUTA DA PALAVRA SELVAGEM: A TRAVESSIA DA CRÍTICA	24
2.2.1 Relances da Crítica Psicanalítica: Tentativas de Apreensão do verdadeiro Coração Selvagem da Ficção Clariceana.....	36
3 O DESEJO: DA TEORIA À REPRESENTAÇÃO EM <i>PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM</i>	43
3.1 FRAGMENTOS DE DESEJO, RECORTES CONCEITUAIS	44
3.1.1 A Trama do Desejo: Hegel, Freud e Lacan	46
3.2 OS AVATARES DO DESEJO EM <i>PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM</i>	54
3.2.1 O Desejo Infantil na Narrativa de Clarice Lispector	56
3.2.2 A Potência Diabólica do Desejo: O Sujo Querer de um Pequeno Demônio.....	69
3.2.3 A Desordem do Desejo.....	79
4 O MESMO IMPULSO DA MARÉ E DA GÊNESE: DESEJO E VONTADE DE MAIS ALÉM	89
4.1 VONTADE DE DISSOLUÇÃO E FUSÃO COM OS COMEÇOS DAS COISAS: TÃO PERTO DO FIM.....	90
4.2 AFIRMAÇÃO DO DESEJO A QUALQUER CUSTO: UM MAIS, AINDA	95
4.3 TRAVESSIAS DO DESEJO: ETERNO RETORNO.....	110
5 AINDA PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM	113
REFERÊNCIAS	116

1 INTRODUÇÃO

Mas como faço agora? Devo ficar com a visão toda, mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível? ou dou uma forma ao nada, e este será o meu modo de integrar em mim a minha desintegração?

Clarice Lispector (A paixão segundo G. H.)

A literatura de Clarice Lispector (1920-1977) privilegia a representação das paixões humanas em sua intensa nudez, em sua pulsação primitiva, nas fronteiras do instintual. Essa representação torna-se, muitas vezes, assustadora, porque desmascara o lado perverso da alma humana em suas vicissitudes e em suas potencialidades e expõe a face grotesca da subjetividade. Lispector põe às claras, por meio de suas personagens, um universo humano marcado por conflitos pulsionais, por desejos reprimidos e recusados, por uma força dionisíaca prestes a rebentar-se em jorro espesso de vida, vida em demasia. Sua ficção acentua a natureza humana agonizante diante da vida em sua intensidade, entre o excesso por ela exigido e a possibilidade ofertada pelas verdadeiras condições reais. Nesse entrelugar, suas personagens, como todo sujeito de desejo, encontram mecanismos para criar uma forma alternativa de satisfação, a fim de mitigar suas demandas pulsionais, de apaziguar seus instintos vitais. Quer seja por meio do devaneio ou da fantasia, quer seja através da violência/gozo sobre o outro, as criaturas clariceanas buscam vazão para os subterrâneos interiores, fazendo de suas existências uma verdadeira travessia que se configura numa aventura em direção à coisa, rumo ao objeto de gozo.

A representação dessa travessia inicia-se no primeiro romance, *Perto do coração selvagem* (1943), com sua protagonista, Joana, que tem, na procura, o sentido de sua existência. Toda a narrativa converge em torno dessa demanda da heroína rumo ao coração selvagem. Semelhante a Íxion e a Tântalo em seus suplícios, a protagonista lispectoriana move-se entre um desejo e outro, sem jamais encontrar algo definitivo capaz de aplacar sua fome ilimitada. Discípula de Dionísio, Joana é a representação da própria inquietação, é a imagem do devir, do relançar-se contínuo de uma força que se sustenta nessa própria condição, na ruptura e na descontinuidade.

Segundo Benedito Nunes (2004), nesse romance evidencia-se a peregrinação do desejo insatisfeito, convertido num movimento de errância, numa intérmina busca. Isso faz de sua personagem central um emaranhado de eus desorganizados, dispersa em si mesma, um

sujeito errante em sua falta, enfim “um esboço aberto a um preenchimento impossível” (ROSENBAUM, 2006, p. 38).

De acordo com Camille Dumoulié (2005), o desejo desde sempre foi uma questão da filosofia por excelência. Cabe aqui acrescentar também à idéia do estudioso, o fato de ser também o desejo uma questão da literatura desde seus primórdios. Ora, o que conduzia Ulisses em sua peregrinação de volta a Ítaca senão o desejo de retornar ao seio da família? O que levava Eva a comer a maçã e dá-la também a Adão senão o desejo de transgressão, de diferenciação? O que fizera Páris e Helena transgredirem as convenções, provocando a guerra de Tróia senão um desejo arrebatador? Além disso, a própria literatura nasce, segundo muitos estudiosos, do desejo insatisfeito, de uma falta, como aponta Leila Perrone-Moisés:

Na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 104).

O desejo, como todo conceito, possui várias acepções que lhe foram impressas por pensadores importantes nos mais diversos contextos. É uma palavra que eclode em múltiplos sentidos, desdobrando-se em infinitos deslizamentos conceituais. De Empédocles a Lacan, quantos semas usados para compreendê-lo! Quantos significados tomados para defini-lo! De acordo com Camille Dumoulié (2005), há duas correntes na tradição ocidental que se opõem naquilo que concerne ao conceito de desejo. De um lado, uma tradição que se estende desde Platão à Psicanálise que apresenta uma noção negativa do desejo, associado à carência, à falta, ou até ao demoníaco. De outro, pelo contrário, uma vertente que, voltando-se para a Grécia, valoriza a potência positiva do desejo, como o fazem Hobbes, Spinoza e Nietzsche.

Para Freud, o desejo está preso à noção de retorno a uma experiência mítica um dia vivida pelo sujeito, atado a uma idéia de reminiscência da primeira experiência de satisfação. Nascido da perda irreparável do objeto, o desejo se define como a busca indefinidamente repetida dessa ausência que não cessa de ser presentificada por outros objetos, sob aspectos aparentemente irreconciliáveis, num deslizar contínuo entre a satisfação e a falta, numa plenitude sempre adiada e jamais atingida. Uma vez marcado pelo desejo, o sujeito jamais cessará de repetir a busca de satisfação primeira, encontrando na realidade apenas substitutos precários de seu objeto disperso.

O desejo desliza por contigüidade numa série interminável na qual cada objeto funciona como significante para um significado que, ao ser atingido, transforma-

se em novo significante e assim sucessivamente, numa procura que nunca terá fim porque o objeto último a ser encontrado é um objeto perdido para sempre. Toda satisfação obtida coloca imediatamente uma satisfação que mantém o deslizamento constante do desejo nessa rede sem fim de significantes (GARCIA-ROZA, 2008, p. 145)

Assim, tal desejo, que se refere a este objeto mítico e que funda a dinâmica do psiquismo, é por natureza inapreensível e indestrutível, uma vez que tem a falta como motor. “É em torno deste objeto que falta que o sujeito faz gravitar seu desejo e toma sua orientação subjetiva apelando à fantasia que constitui na tentativa de responder a esta lacuna.” (MELLO, 1995, p. 22). Toda a tentativa do sujeito em reviver o momento da primeira experiência de satisfação e atingir o objeto absoluto do desejo traduz-se, em termos lacanianos, em vontade de atingir a Coisa, *das Ding*. “*Das Ding* deve, com efeito, ser identificado com o *Wiederzufinden*, a tendência a reencontrar, que, para Freud, funda a orientação do sujeito humano em direção ao objeto.” (LACAN, 1997, p. 76). E é nessa busca sempre renovada que o sujeito ativa processos inconscientes de identificação, fantasia a realidade e tece representações capazes de lhe proporcionar prazer para sua demanda de completude e de gozo. É nessa mesma tentativa que o sujeito constrói sua travessia, faz de sua existência uma interminável procura por um signo capaz de traduzir sua fome, de representar fielmente o objeto perdido. Portanto, é partindo do pressuposto de que há a representação de uma errância do desejo no romance inicial de Clarice Lispector e de que esse movimento caminha para um fim, que este trabalho delimita como objetivo central a investigação das formas de enunciação desse desejo na narrativa. Portanto, este trabalho focalizará a representação do desejo, privilegiando as suas várias manifestações na narrativa de Clarice Lispector.

Embora o *corpus* delimitado como objeto de análise seja o romance *Perto do coração selvagem*, em alguns momentos serão convocados outros trabalhos da escritora, a fim de elucidar ou ampliar/contrastar a temática desenvolvida em torno do primeiro romance. É nessa perspectiva que, no segundo capítulo, ao deter-se na compreensão do desejo infantil representado na ficção de Clarice Lispector, este trabalho perpassa rapidamente pelo conto *A legião estrangeira*, além de fazer breve referência ao *Felicidade clandestina*. Além disso, no terceiro capítulo, ao desenvolver a idéia de um possível eterno retorno do desejo em *Perto do coração selvagem*, o contraste com *A paixão segundo G.H.* tornar-se-á inevitável. De forma bem sutil, outros textos ainda da autora serão citados e retomados em outros contextos, como os contos *Amor*, *O búfalo* e o emblemático *Água viva*.

Ao estabelecer esse objetivo de investigação sobre o desejo na narrativa lispectoriana, este trabalho parte da seguinte hipótese: se o desejo, na acepção psicanalítica, aqui tomada

como referencial principal na investigação da temática, tem como intuito a busca do prazer um dia experimentado, toda a sua enunciação será em direção à consecução desse projeto. Portanto, parece haver uma tendência, um movimento que impele a protagonista a todo instante em direção ao coração selvagem, à Coisa. Desse modo, a questão central deste trabalho que se associa a essa hipótese é: como o desejo, diante de suas investidas em direção à satisfação, manifesta-se ao longo da narrativa?

É a partir dessa questão central que o trabalho será dividido em três momentos. Essa divisão parte do geral para o particular, da “periferia” para o “centro”. No primeiro capítulo a intenção é evidenciar como a crítica lispectoriana tem apontado para a temática aqui estabelecida como axial, ainda que de forma incipiente ou de maneira alusiva, deixando uma lacuna a ser trilhada ainda por muitos. O levantamento tenta privilegiar as reflexões dos principais teóricos, enfatizando os aspectos relativos ao desejo, à inquietação, à busca por uma satisfação. Ainda neste capítulo, são descritos sucintamente alguns trabalhos que, numa perspectiva interdiscursiva, tomaram textos de Clarice Lispector como objeto de investigação, adentrando na relação Literatura-Psicanálise. Este capítulo, por fim, ratifica a proposta deste trabalho, ao apontar para um traço de originalidade aqui desenvolvido perante o grande aporte crítico produzido sobre o material ficcional clariceano durante seis décadas.

O segundo capítulo, por sua vez, adentra diretamente na questão: investiga as formas como o desejo se representa no romance. Entretanto, antes de iniciar, de fato, a leitura literária da obra, abre-se um precedente a fim de desenvolver, em linhas gerais alguns aspectos conceituais a respeito da noção de desejo. Tomando a Psicanálise como suporte teórico principal, apresentam-se algumas considerações sobre o desejo desenvolvidas por Sigmund Freud e seu “discípulo” Jacques Lacan. Entre as reflexões estabelecidas pelo Pai da Psicanálise e pelo seu continuador, será necessário fazer uma breve incursão em algumas idéias desenvolvidas por Hegel, uma vez que, é a partir de suas idéias que Lacan irá introduzir a temática do desejo como ponto central no campo da teoria psicanalítica.

Feitas essas apresentações conceituais, a leitura do romance processa-se em três eixos: o desejo infantil, o desejo como marca diabólica, e o desejo sob a perspectiva da errância. No primeiro eixo, será realçada a aproximação do desejo com a fantasia ao investigar a menina Joana em suas demandas e brincadeiras infantis. Já no que diz respeito ao desejo como traço do diabólico, será investigado o caráter demoníaco e assustador que, ligado ao mal, vai sendo construído em torno da personalidade da heroína e como isso se torna seu desejo. Aqui a máxima lacaniana de que “o desejo do sujeito é o desejo do outro” se confirma, uma vez que Joana passa a viver tendo esse significante como traço que a identifica. Além disso, esse

tópico aponta para o desejo representado no romance em sua aproximação com a pulsão de morte, pulsão disjuntiva por excelência, guardiã da permanência do desejo. O diabólico aí, além de aparecer associado à idéia de uma maldade inerente ao ser humano, é tomado como princípio disfórico, desagregador, lançando o sujeito sempre numa outra vez, num devir. Por fim, o terceiro eixo detém-se na sofreguidão do desejo rumo à satisfação e suas incidências sobre o sujeito da narrativa. Desgovernada em sua procura, Joana será comparada nesse momento com as figuras míticas representantes de um desejo em eterno retorno, em perene vir-a-ser. Nesse sentido, a narrativa parece apontar para uma desordem da vontade, para um contínuo movimento sem rumo certo, definido.

O último capítulo, por fim, aprofunda essa desordem e analisa o desejo em seu contínuo relançar-se, não como procura de um fim absoluto, mas como desejo de desejo, desejo de outra coisa. Aí, após negar a morte como saída para os suplícios existenciais advindos de um desejo incessante, o que se encontra é a afirmação do desejo, afirmação dionisíaca da existência, um grande sim à vida. Por fim, acenando para um eterno recriar-se, a leitura finaliza com algumas considerações a partir das idéias de Nietzsche sobre o desejo como vontade de potência e eterno retorno.

Metodologicamente, este trabalho pauta-se na pesquisa bibliográfica, cujo procedimento fundamental encerra-se na análise literária. Numa perspectiva não reducionista, nessa análise será levada em consideração a organização do discurso lingüístico em sua configuração sintática, metafórica, metonímica e semântico-lexical. Somando-se a isso, a Psicanálise, enquanto possibilidade interpretativa do material literário, será usada como instrumento de compreensão de natureza dialética a partir dos sentidos latente e manifesto do texto. Tanto a Psicanálise quanto a Literatura configuram-se como práticas que experimentam a linguagem como material primário e radicam-se no solo das paixões humanas em suas incoerências. A crítica de base psicanalítica busca ler a profundidade e a complexidade do texto literário, evidenciando suas implicações mais complexas e as multiplicidades e contradições aí presentes. Nesse entrecruzamento discursivo, a Psicanálise pode oferecer instrumentos, princípios e meios capazes de auxiliar numa leitura mais precisa da Literatura. Nessa abordagem, é importante observar a maneira como o desejo se manifesta através dos materiais, dos contextos, dos dados culturais, obedecendo sempre às mesmas leis. Os dois campos discursivos, portanto, resguardadas as suas especificidades, imbricam-se e se aproximam, como sugere Bellemin-Noël:

Se o sentido excede o texto, existe falta de consciência em alguma parte. O fato literário só vive de receptor em si uma parte de inconsciência, ou de inconsciente. A tarefa que desde sempre a crítica literária se atribuiu consiste em revelar esta falta ou este excesso. Em suma, já que a literatura carrega nos seus flancos o não-consciente e já que a psicanálise traz uma teoria daquilo que escapa ao consciente, somos tentados a aproximá-las até confundi-las. O conjunto das obras literárias oferece um ponto de vista sobre a realidade do homem, sobre o meio onde ele existe tanto quanto sobre a maneira como ele capta ao mesmo tempo este meio e as relações que mantém com ele. Este conjunto é uma série de discursos e uma concepção do mundo: os textos e a cultura sem interrupção. A doutrina psicanalítica apresenta-se de maneira quase análoga: um aparelho de conceitos que reconstruem o psiquismo profundo, e modelos de decifração. Se o corpo dos textos e o instrumental teórico pertencem a ordens diferentes da realidade (um material contra os instrumentos de investigação), é preciso não perder de vista que a visão do mundo das belas-letas e a marcação dos efeitos do inconsciente funcionam do mesmo modo: são duas espécies de interpretação, maneiras de ler, digamos *leituras*. Literatura e psicanálise 'lêem' o homem na sua vivência quotidiana tanto quanto no seu destino histórico. Elas se assemelham mais profundamente por excluírem qualquer *metalinguagem*: não há diferença entre o discurso que se faz sobre elas e os discursos que as constituem. Sabe-se que nunca chegaremos a nos desligar verdadeiramente daquilo de que falamos, e entretanto fixamos como finalidade chegar a verdades *falando do homem que está falando* (BELLEMIN-NOËL, 1978, p.13).

Essa análise do romance, acompanhada por alguns suportes da teoria psicanalítica, por sua vez, centra-se na temática do desejo em suas metamorfoses ao longo do romance de Lispector. A temática será compreendida a partir da teoria psicanalítica de orientação freudiana, estendendo-se essa teoria às inovações criadas pelo pós-freudiano, Jacques Lacan. A proposta aqui delimitada não pretende fazer nenhum estudo elucidativo a respeito desse tema, mas compreender como ele é representado na ficção de Clarice Lispector.

Conceito filosófico em suas origens, o desejo recebeu atenção especial por parte da Psicanálise, tanto no pensamento de Freud quanto no de Lacan. Passando da Filosofia Clássica até o século XIX, como todo conceito, essa idéia ganhou significados diversos, adentrando na Psicanálise com marcas que o associa à carência e à falta, traços centrais na concepção psicanalítica. No século XX, a idéia de desejo continuará sendo tema de discussões filosóficas, tendo em Deleuze e Guatarri seus teóricos principais. Entretanto, o alvo deste trabalho estará concentrado nas concepções psicanalíticas, adentrando algumas vezes em acepções filosóficas. Nesse sentido, Hegel e Nietzsche serão dois grandes suportes auxiliares na compreensão da temática do desejo. Como já se fez alusão, o pensamento de Hegel aqui interessa naquilo que ele tem de influente sobre as idéias de Jacques Lacan em relação ao desejo. Este teórico não tem acesso direto ao pensamento do filósofo, mas entra em contato com suas idéias a partir dos seminários que assistiu na *École des Hautes Études* apresentadas pelo discípulo hegeliano, Alexandre Kojève, a respeito da *Fenomenologia do Espírito*, obra maior de Hegel.

Quanto ao pensamento de Nietzsche, o que será tomado de sua filosofia para a análise do romance diz respeito ao desejo em sua afirmação, associado à idéia de vida e de vontade de potência. Além disso, outras noções nietzscheanas serão utilizadas para dar conta da interpretação no último capítulo, tais como a noção de *amor fati*, devir e eterno retorno. Entretanto, faz-se necessário um breve esclarecimento. Resguardando todas as suas particularidades, esses conceitos não são aqui tomados em sua profundidade, pois não é objetivo deste trabalho fazer um estudo minucioso de tais aspectos, mas movimentá-los como ferramentas teóricas de leitura do texto literário. Outro referencial filosófico utilizado como instrumento da análise é a noção de Vontade, desenvolvida pelo filósofo Arthur Schopenhauer. Ao deter-se na idéia de desejo de morte, as noções schopenhauereanas de vontade e de desejo serão tomadas como referenciais para a compreensão da narrativa, embora sejam negadas mais tarde pelo próprio movimento do desejo da heroína no final do romance. Enquanto negação da vida, essas idéias serão refutadas pelo material ficcional e terão como contraponto as idéias desenvolvidas por Nietzsche em torno da afirmação da existência em toda a sua tragicidade. Desse modo, serão esses os principais teóricos que auxiliarão na leitura literária do romance com seus respectivos conceitos. Todavia, será a Psicanálise, vale reiterar, o suporte primeiro. Desse campo discursivo advirão conceitos diversos, quase todos associados ao tema do desejo: falta, metonímia, castração, falo, Lei simbólica, Nome do pai, objeto, fantasia, imaginário, real, simbólico, estádio do espelho, narcisismo, angústia, pulsão de morte, dentre outros.

Sem perder de vista o objetivo central e as particularidades do texto literário, este trabalho procura concentrar-se na escuta da narrativa a fim de analisá-la e compreendê-la sem comprometer sua unidade e sua coerência. Muito distante de apontar para uma leitura universal, esta análise resume-se numa leitura singular porque “Não sei sequer o que vou te escrever na frase seguinte. A verdade última a gente nunca diz” (AV, p. 77).

2 DISTANTES DO CORAÇÃO SELVAGEM: CLARICE LISPECTOR, SUA POÉTICA INAUGURAL E A CRÍTICA LITERÁRIA

O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas.

Clarice Lispector (Água viva)

Ao longo de seis décadas, a obra de Clarice Lispector tem despertado atenção e interesse dos estudiosos e alimentado investigações sob as mais diferentes perspectivas. Entre a euforia e a apatia, a crítica tem feito desse material ficcional um verdadeiro celeiro, campo fértil para inesgotáveis interpretações.

Clarice Lispector surge no cenário literário nacional promovendo um certo estranhamento, porque rompia com os padrões romanescos muito em voga na época. Semelhante aos escritores modernos de 22, a estreante subverte a forma de trabalhar a linguagem, adentrando com muita profundidade nos abismos da alma humana. Clarice recupera, segundo Antonio Candido (1977), a inovação estilística trazida por Mario e Oswald de Andrade para as letras brasileiras. Ela foi capaz de pensar efetivamente o material verbal, trabalhar a língua a partir do pensamento. Clarice rompe, portanto, com um modelo de ficção cristalizado na literatura brasileira (o romance de 30), introduzindo aqui o romance lírico moderno, como reconheceu o crítico Álvaro Lins (1963).

O romance de trinta (conjunto de obras escritas no Brasil a partir de 1928) pautava-se na representação do real, (associada à tradição realista/naturalista européia dos séculos XVIII e XIX e brasileira do século XX), centrando-se na verossimilhança e numa narrativa linear. Os romancistas dessa fase procuravam mostrar, de modo mais nítido possível, a realidade brasileira, seus problemas, as angústias do homem. Os anos trinta foram marcados por uma proliferação romanesca intensa na ficção brasileira. Influenciados pelo socialismo, pelo freudismo e pelo catolicismo existencial, os escritores desse momento apresentavam, por meio de suas obras, uma visão crítica das relações na sociedade.

A ‘politização’ dos anos trinta descobre ângulos diferentes: preocupa-se mais diretamente com os problemas sociais e produz os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate. Não se trata mais, nesse instante, de ‘ajustar’ o quadro cultural do país a uma realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade mais moderna; trata-se de reformar ou revolucionar essa realidade, de modificá-la profundamente, para além (ou para aquém...) da produção burguesa: os escritores e intelectuais esquerdistas mostram a

figura do proletário (Jubiabá, por exemplo) e do camponês (Vidas Secas) instando contra as estruturas que os mantêm em estado de sub-humanidade (LAFETÁ, 1974, p. 30).

De acordo com Antonio Candido (1988), um dos feitos mais saliente desses romancistas foi a desqualificação definitiva do tom elevado, através da valorização da fala cotidiana, tão bem evidenciada em José Lins do Rego e em Graciliano Ramos. Embora isso tenha sido alcançado com tamanha maestria, não conseguiu uma equivalência semelhante a Oswald e Mário de Andrade. É Clarice Lispector quem vai superar essa condição, trazendo uma nova posição, diferente do sólido naturalismo ainda reinante. “Clarice Lispector instaurava as aventuras do verbo, fazendo sentir com força a dignidade própria da linguagem”. (CANDIDO, 1988, p. 18). Desse modo, com a estréia de *Perto do coração selvagem*¹, a escritora trazia um tom novo para as letras brasileiras, recolocando a palavra no centro dessa ficção.

Com efeito, este romance é uma tentativa impressionante para levar a nossa língua canhesta a domínios pouco explorados, forçando-a a adaptar-se a um pensamento cheio de mistérios, para o qual sentimos que a ficção não é exercício ou uma aventura afetiva, mas um instrumento real do espírito, capaz de nos fazer penetrar em alguns dos labirintos mais retorcidos da mente. (CANDIDO, 1977, p. 126).

Além do mais, ao romper com *o romance da seca*, a autora de *O lustre* propõe uma visão temática e expressional inovadora para a ficção nacional. O gênero romance deixa seu modelo tradicional para ganhar nova dimensão, problematizando, sob o prisma estético, a linguagem e discutindo os próprios limites do gênero.

Clarice escreve quando o romance moderno, sob o impacto de Joyce, Virgínia e Proust, derrubara as fronteiras entre realidade e construção do real, entre fato e versão do fato, entre mundo interno e mundo externo. Traços psicológicos definidos ou uma situação social bem desenvolvida não eram mais uma exigência de fidelidade à verdade humana que, fugidia, escondia-se na miríade de impressões fugazes que atravessam subitamente a consciência de um personagem, vindas de algum lugar recôndito do inconsciente, impressões que vão tecendo, às vezes pelo avesso, o tecido do real. (OLIVEIRA, 1990, p. 06).

Além dessa contribuição principal, de ter tornado a língua portuguesa mais flexível, mais afinada ao questionamento metafísico em ficção, Olga de Sá (2000) aponta outros

¹ No corpo do trabalho, após a primeira citação, as indicações referentes aos livros de Clarice Lispector vêm indicadas pelas respectivas iniciais e seguidas do número de página. Para tanto, serão utilizadas as seguintes iniciais: 1. PCS (*Perto do coração selvagem*); 2. DM (*A descoberta do mundo*); 3. MQ (*Minhas queridas*); 4. C (*Correspondências*); 5. LP (*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*); 6. BF (*A bela e a fera*); 7. LE (*A legião estrangeira*); 8. OEN (*Onde estivestes de noite*); 9. FC (*Felicidade clandestina*); 10. LF (*Laços de família*); 11. AV (*Água viva*); 12. PSGH (*A paixão segundo G.H.*); 13. ME: (*A maçã no escuro*).

legados deixados por Lispector à literatura posterior. Retomando os críticos, ela destaca a diluição dos gêneros, a estranheza das personagens, a deseroização ou dissolução do herói em palavra, o desnudamento contínuo do processo narrativo e dos problemas da ficção, a rarefação do enredo e a quebra do tempo linear e do espaço físico. É preciso destacar ainda, como novidade introduzida por Clarice Lispector, a ênfase na metalinguagem, uma vez que sua obra põe em relevo a função poética e a metalingüística.

O “raiar de Clarice Lispector” no cenário literário nacional causa grande espanto na crítica, despreparada para lidar com essa estranha escritura. Sua trajetória enquanto escritora, entretanto, começa desde cedo, a partir dos sete anos, conforme ela mesma atesta na crônica de 11 de maio de 1968, intitulada *As três experiências* (LISPECTOR, 1999a). Todavia, antes mesmo de ler e escrever, a menina-escritora já fabulava. Segundo a própria ficcionista, na entrevista concedida a João Salgueiro, Afonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti para o Museu da Imagem e do Som, em 20 de outubro de 1976, compilada no volume da edição crítica de *A paixão segundo G. H.*, (1988) organizada por Benedito Nunes, ela começa a escrever contos infantis desde que aprendera a ler e a escrever e, desde cedo também, já se preocupava com a publicação de seus textos.

Depois de aprender a ler e a escrever, devorava os livros. Eu pensava que livro era como árvore, como bicho, coisa que nasce. Não sabia que era um autor por trás de tudo. Lá pelas tantas, eu descobri e disse: “Eu também quero”. Assim comecei a escrever e a mandar meus trabalhos para o Diário de Pernambuco que, na época, publicava contos infantis. Eu gostava de mandar, mas nunca publicaram. E eu sabia por quê. Os que eles recebiam começavam assim: ‘Era uma vez isso e isso...’. Os meus eram sensações. (LISPECTOR, 1988, p. 296).

É desse período uma peça infantil chamada *Pobre Menina Rica*, composta por três atos. Nesse momento, a escritora tinha apenas nove anos e, por vergonha, nunca mostrou seu texto a ninguém. Escrevera e deixara escondido atrás da estante, como ela mesma afirma na referida entrevista.

Na época da faculdade, ainda na adolescência, Clarice envia para um concurso de contos promovido pela Editora José Olympio um volume de textos desse gênero. Após o resultado, busca os originais e descobre que os contos nem sequer foram recebidos. Ela tinha uma cópia guardada e mais tarde mostra a seu amigo Fernando Sabino. Clarice os considerava de péssima qualidade. Mas afinal, quais eram esses contos? Conforme a biógrafa Nádia Batella Gotlib (1995), pairam muitas dúvidas em torno desse volume perdido.

Seriam os contos que escreveu quando tinha 14 anos? Ou seriam os contos datados de 1940-1941, alguns publicados em jornais e revistas da época, outros só postumamente, em 1979, em *A bela e a fera*? Ou seriam outros contos, que não publicou e se perderam? (GOTLIB, 1995, p. 155).

Depois de tantas indagações a pesquisadora parece admitir que tais contos são, de fato, aqueles publicados em *A bela e a fera*. Desse modo, esses textos foram escritos aos 19 ou 20 anos. Conforme nota da própria autora presente na edição do volume, este livro foi escrito em 1940-1941.

Se a peça infantil tivera como destino o anonimato atrás da estante, outros textos clariceanos logo começam a ganhar publicidade. *Triunfo* foi o primeiro texto a ser publicado no periódico *Pan*, no Rio de Janeiro, em 25 de maio de 1940. A revista semanal *Vamos Ler*, pertencente à empresa *A noite*, dirigida por Raimundo Magalhães Júnior, publica os textos subseqüentes: *Eu e Jimmy* (10/10/1940), uma entrevista com Tasso da Silveira (19/12/1940), o conto *Trecho* (09/01/1941), uma tradução de *O missionário* (06/02/1941) e a reportagem intitulada *Uma visita à casa dos expostos* (08/07/1941).

Entre março e novembro de 1942, Clarice Lispector, entre tantos projetos pessoais, dedica-se à escritura do seu primeiro romance, *Perto do coração selvagem*. O livro é escrito em meio a muita angústia, uma vez que ela não conseguia registrar, em casa, as idéias que surgiam anteriormente nos locais por onde andava. Não conseguia, no dia seguinte, pôr no papel as idéias surgidas em locais inapropriados. Enquanto isso, nada era escrito. Segundo Renard Perez (1964) a escritora inexperiente toma uma atitude que marcará seu método de trabalho:

Mas foi então que se deu um fato estranho: ao ver-se diante da folha, pronta a iniciar o trabalho, sentia-se incapaz de redigir: não conseguia registrar a idéia. Com a reincidência do caso, compreendeu enfim que idéia e forma lhe vinham juntas, e que de nada adiantava guardar aquela para registrar depois. E foi com a compreensão de seu problema que lhe veio _ nitidamente_ a descoberta de qual deveria ser o seu método de trabalho: o da anotação imediata. Passou a carregar um caderninho onde ia registrando suas idéias. (PEREZ, 1964, p. 77).

Essas idéias cristalizadas em anotações diárias constituíram o esboço do romance, embora ainda restasse uma preocupação. Isso porque essas anotações configuravam-se em grande quantidade e lhe pareciam desconexas. Recorre a seu amigo Lúcio Cardoso, perguntando-lhe se todas elas se relacionavam ao mesmo assunto. A resposta do amigo foi decisiva: tudo estava muito bem e que o livro estava ali.

Revendo as fichas, constatou que o romance estava praticamente pronto: tinha-o escrito todo, palavra por palavra, sem o perceber. A partir daí, não reescreveu mais nenhuma linha,

porque enquanto anotava, já o fazia de maneira terminante. Esse método torna-se definitivo: sem revisões. Serão poucos textos reescritos até a versão final, ou então, revistos após a primeira publicação. A autora não gostava de revisar ou reler os textos acabados. Numa carta a Elisa, respondendo sobre a sugestão das irmãs em rever algumas passagens de *O lustre*, Clarice aponta para esse método:

Você e Tânia sugerem que eu releia e desentorte o livro. Mas eu não consigo mais entrar dentro do ambiente dele. Para mim é como ler uma coisa vazia e eu tenho que parar de palavra em palavra para me concentrar, exatamente como eu encaro o primeiro livro, com o qual felizmente eu nada mais tenho a ver. (LISPECTOR, 2007, p. 79).

Clarice dedicou-se com muito afinco no preparo dos originais. Afastou-se temporariamente da casa onde morava com sua irmã, Tânia, na Rua Silveira Martins e se transferiu durante um mês para uma pensão da Rua Marquês de Abrantes, isolando-se de todos e trabalhando com muita intensidade. Concluído o livro, deu-o a Lúcio Cardoso para ler. Ainda não tinha título. A autora comunica-lhe que gostara de uma frase do livro *O retrato do artista quando jovem*, de James Joyce, e o amigo sugere-lhe, então, o título: Perto do coração selvagem, sintagmas presentes no fragmento indicado por Clarice, que aparece como epígrafe do romance na sua publicação: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida”. Nos datiloscritos², essa epígrafe aparece em inglês na parte superior da primeira página do primeiro capítulo, que, na versão definitiva, aparece como o segundo.

Indagada por Marina Colasanti sobre a gênese do romance, se ao partir para a escritura ela já ia com uma visualização da estrutura ou se trabalhou formando pedaços que depois organizaria em livro, Clarice oferece a seguinte explicação:

— Olha, eu trabalhava e tive que descobrir meu método sozinha. Não tinha conhecido ninguém ainda. Me ocorriam idéias e eu sempre me dizia: ‘Tá bem. Amanhã de manhã eu escrevo’. Sem perceber que, em mim, fundo e forma é uma coisa só. Já vem a frase feita. Enquanto eu deixava ‘para amanhã’, continuava o desespero toda manhã diante do papel branco. E a idéia? Não tinha mais. Então eu resolvi tomar nota de tudo que me ocorria. (LISPECTOR, 1988, p. 298).

Segundo Clarice, nessa mesma entrevista, ela não tivera influência direta de ninguém na confecção do romance. Seu amigo Lúcio Cardoso apenas lhe sugerira o título do livro, nada de técnica. Conforme a escritora, embora o título fosse de Joyce, ela não tinha lido nada até

² Não se teve acesso direto a esses datiloscritos. Refere-se aqui, à cópia do original oferecida por Gotlib no livro *Clarice fotobiografia* (2008, p. 155).

então do escritor irlandês. Nega qualquer influência, embora a crítica do romance tivesse estabelecido comparações e semelhanças diversas.

O romance é publicado em fins de 1943 pela editora *A noite* e os mil exemplares logo se esgotam, para a grande surpresa da estreante, que não esperava tamanha recepção do público acostumado com publicações diferentes.

O livro é constituído por duas partes. Na primeira, dividida em nove capítulos, há dois planos narrativos que se alternam: o da infância e o da vida adulta da personagem central. A história da protagonista é montada em *flashes*, em que são apresentadas suas fantasias infantis ao lado do pai, de um amigo de seu pai que resgata algumas informações acerca de Elza, mãe de Joana, já falecida; o contato conflituoso com a tia que a adotara após a morte do pai e a puberdade de Joana, em situações problemáticas. Alternando a esses, têm-se outros *flashes* da vida adulta de Joana já casada com Otávio; seu cotidiano, o passeio com o esposo, seus momentos de epifania e o diálogo com a “mulher da voz”, além de suas reflexões sobre ela. O capítulo final dessa parte associa os dois planos narrativos e retrata o sentido de seu amor. Já a segunda parte do romance desenrola-se em torno do triângulo amoroso: Joana, Otávio e Lídia. Joana vive em casa amalgamada pelo horizonte doméstico e já não conta mais com o abrigo do professor, como na infância. Otávio, por sua vez, tinha uma amante, sua ex-noiva, Lídia, que estava grávida. Ao descobrir, a protagonista não fez escândalos passionais, conversa com Lídia, e Otávio a abandona. Depois da separação, um desconhecido passa a segui-la, eles têm alguns encontros, mas, tempos depois, ele acaba partindo. A narrativa finaliza com a personagem feliz com essas partidas; ela se considera liberta e capaz de sentir o mundo em sua plenitude. Ela também embarca sozinha para uma viagem indefinida e termina o livro num grande monólogo interior em que se confundem a voz da protagonista e a do próprio narrador.

As personagens ficcionais de Clarice Lispector são figuras de difícil classificação, pois não cabem na galeria dos tipos psicológicos tradicionais. Conforme Benedito Nunes (1976), trata-se de personagens esquemáticas, cujos traços individuais apenas emolduram a inquietação que as consome. São figuras sempre iguais que, em resumo, confluem para uma só. Elas estão sempre refletindo acerca do que sentem, denotando uma incapacidade para viverem espontânea e ingenuamente. São de natureza contraditória cuja identidade é projeto, possibilidade. “Ninguém é ninguém, cada qual empenhado no fingimento de ser, que a memória estimula e a imaginação conduz, busca a si mesmo para encontrar-se”. (NUNES, 1976, p. 119). Em *Perto do coração selvagem*, Joana opõe-se aos outros: à tia, a Otávio, à

Lídia, à mulher da voz... pelo seu caráter insatisfeito e justamente pela inquietação que permeia sua experiência.

Clarice Lispector trabalhou com muita precisão a dimensão temporal em suas obras. No romance de estréia, o uso dos tempos verbais é relativamente simples, mas as visões entre 1ª, 2ª e 3ª pessoa são complexas, pois elas se alternam constantemente. Trata-se de um romance polifônico, na medida em que trabalha com o jogo simultâneo de melodias temporais. O tempo mais usado é o passado em sua diversidade e o foco narrativo predominante é o de terceira pessoa, entrecruzando-se, em alguns momentos, narrador e personagem. Essa alternância temporal, destacada por Benedito Nunes (1989), é semelhante às dispersões subjetivas experimentadas pela heroína de Clarice. Desse modo, tanto a temporalidade quanto a vida íntima da personagem recebem o mesmo tratamento: ambas são fragmentadas, ambas em oscilação flutuante. Vida sem planejamento, a protagonista está sempre à espera dos acontecimentos.

Quanto à ambiência nos romances escritos por Clarice Lispector, trata-se de um meio de inserção da existência. De acordo com Nunes (1976), o ambiente é fundamental para a exteriorização do ser-no-mundo da existência humana. Por isso, as particularidades locais, os dados sociais e os elementos objetivos da realidade sofrem profundas abstratificações. Essa condição existencial do sujeito enquanto ser lançado no mundo é lida por Benedito Nunes da seguinte forma:

Assim o homem, na novelística de Clarice Lispector, qualquer que seja a inserção que se lhe dê numa determinada ambiência, doméstica ou social, está primeiramente situado como ser-no-mundo. Lá está, por sob todas as situações particulares, a situação originária do homem, do homem que existe perante si mesmo e perante outras existências. (NUNES, 1976, p. 116).

Perto do coração selvagem é um romance de fabulação mínima, pois o foco do narrador está centrado na vida íntima da personagem. Berta Waldman em suas leituras do romance em questão (1983), além de destacar essa focalização narrativa, acrescenta outros aspectos, como se pode observar no fragmento seguinte:

[...] a ênfase recai sobre a ação interior da protagonista que vai ganhando consistência em função dos sentimentos, dos desejos que exprime e dos conflitos íntimos que a opõem aos outros, convertendo-se num processo sem limites, numa busca ansiosa da existência verdadeira e inacessível, removida a cada passo pela introspecção em que se abisma, e que é a matéria ou a substância da narrativa. (WALDMAN, 1983, p. 28-9).

Clarice Lispector utiliza no romance de estréia alguns recursos narrativo-estilísticos, tais como as antíteses, as apóstrofes, os travessões, as reticências, repetições e símiles, apontando para a inquietação e a busca incansável da personagem central. A obra rompe com a linearidade, fragmentando-se estruturalmente, espelhando a sociedade moderna, vislumbrada como uma totalidade em fragmentações. Mimetizando essa realidade, a narrativa inaugural de Clarice também apresenta esse caráter inacabado, refletindo também a existência em devir de Joana. Enfim, a poética inaugural de Clarice parece sugerir a vida estilhaçada, mas que, movida por um *élan* associativo, busca reconstituir esses cacos subjetivos, dispersos num mundo pequeno e inadequado. O livro é todo fragmento, tudo oscilando numa imagem fluida, um mosaico, um quebra-cabeça embaralhado, cujas peças se encontram perdidas, incompletas. Nada se completa, nada é fixo, a não ser a busca da protagonista. A única coisa permanente em *Perto do coração selvagem* é a mudança e a errância da personagem rumo ao coração inatingível.

2.1 À ESCUTA DA PALAVRA SELVAGEM: A TRAVESSIA DA CRÍTICA

A literatura produzida por Clarice Lispector radica-se no campo da subjetividade em que as paixões apresentam-se em sua pulsação primeira, destituídas das máscaras sociais, revelando o caótico e o informe que animam todo indivíduo. Isso é recorrente ao longo de toda a produção clariceana, desde o livro de estréia aos póstumos, em que uma galeria de personagens desfilam em sua errância rumo a uma existência autêntica, a uma reconciliação com as pulsões vitais encobertas por um cotidiano quase sempre aquém dessa vontade que anima tais figuras. Por meio de uma linguagem bastante inovadora, Lispector foi capaz de representar, através de sua ficção, o sujeito desejante numa trajetória que se encaminha sempre para um mais ainda, sempre para os infinitos dessa travessia. Isso é muito evidente no primeiro romance em que sua heroína caminha desenfreada rumo ao coração selvagem, rumo jamais alcançado, porto sem cais.

Essa estréia fulgurante causa um desconforto na crítica, acomodada com a rotina literária sem muitas inovações desde os primeiros modernistas. Daí em diante, a crítica literária voltar-se-á para a produção clariceana sob as mais variadas perspectivas. Na mesma proporção em que a ficção de Lispector foi-se desenvolvendo, a fortuna crítica também foi-se ampliando de forma muito heterogênea.

Hoje, sessenta anos decorridos da primeira publicação de Clarice Lispector, a autora tem tido grande repercussão, tanto no cenário nacional quanto no internacional. Seus livros foram traduzidos para várias línguas e sua obra tem sido objeto de estudo de pesquisadores de diversas nações. Da mesma forma, a fortuna crítica clariceana tem sido ampliada com muita intensidade, sendo adotados procedimentos de várias naturezas para se compreender o rico legado literário deixado pela escritora. Segundo Cristina Bailey (2007), essa fortuna crítica tem-se centrado em três pontos principais de análise: a dimensão filosófico-existencial da obra, a construção formal e o estilo narrativo, ambos considerados singulares e idiossincráticos e a questão do feminino, suas personagens mulheres e o caráter feminista explícito ou implícito dos textos.

O primeiro ponto a ser discutido pela crítica foi aquele que concerne ao aspecto formal e ao estilo narrativo. Desde o ensaio de estréia em finais de 1943, de Antonio Candido, esses pontos foram bastante comentados, destacando a possibilidade de aprofundamento da expressão literária a partir de um estilo original e inovador. Muitos trabalhos surgiram nessa perspectiva, explorando elementos do estilo clariceano, evidenciando como a autora promove em seus textos a transgressão da linguagem. Já a dimensão filosófico-existencialista da ficção lispectoriana foi aprofundada por Benedito Nunes em alguns livros a ela dedicados. O crítico identifica a presença de uma temática marcadamente existencial na obra de Lispector, aproximando profundamente dos aspectos da filosofia de Sartre. Por fim, a representação da vivência feminina na obra clariceana só veio ganhar enfoque com a emergência da crítica feminista nos Estados Unidos e na França, durante a década de 1970. Desse modo, segundo Cristina Bailey (2007), os primeiros ensaios sobre a mulher na obra de Lispector apareceram no exterior, tais como *Clarice Lispector: Articulating Woman's Experience* (1978) de Naomi Lindstrom, e *Freedom and Self-Realization: Feminist Characterization in the Fiction of Clarice Lispector* (1980), de Earl E. Fitz. No Brasil, merecem destaque os artigos de Maria Cristina Vianna Figueiredo, *A personagem feminina na literatura de Clarice Lispector* (1986), e estudos críticos como o de Solange Ribeiro de Oliveira, *Rumo à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector* (1989).

Conforme Benjamin Abdala Júnior e Samira Youssef Campedelli (1988), no curso de trinta anos de sucessivas leituras e de um ativo debate criativo, Clarice Lispector criou um público identificado não apenas com sua obra, mas também com os procedimentos literários que a singularizam. O distanciamento que anteriormente superava o grande público dos primeiros romances, diminuiu graças à mediação de agentes culturais como a crítica universitária que tem contribuído bastante para a aproximação da obra da escritora do grande

público. Também a crítica jornalística e, mais recentemente, o cinema e o teatro, têm colaborado para a expansão dos textos dessa grande ficcionista brasileira.

Benedito Nunes (1982) destaca três fases de recepção por que passou a obra de Clarice Lispector. A primeira começa com a publicação do seu primeiro livro e vai até o aparecimento do livro de contos, *Laços de família*. Esse livro, divisor de águas entre a primeira e a segunda fase, conquistou o público universitário e despertou interesse pelos outros romances da autora já publicados. Esse foi o momento de maior receptividade das obras da autora. A última fase dá-se a partir da morte da ficcionista em 1977, condicionada (a fase) às peculiaridades de *A hora da estrela* e de *Um sopro de vida: pulsações*.

Lígia Chiappini (2004), ao reler a fortuna crítica clariceana e propor uma perspectiva integradora, verifica o predomínio de leituras exclusivistas e excludentes que não se articulam com outras leituras, caindo no risco do empobrecimento crítico da obra, visto que se tornam cegas às outras possibilidades de significação. Já que “o exclusivismo da crítica falseia, assim, a verdade que a obra constrói por virtude do muito imaginar e do muito fingir” (CHIAPPINI, 2004, p. 237), a crítica tem caído no reducionismo, muitas vezes desvinculando forma e conteúdo e noutras, afundando no biografismo.

A ficção de Clarice Lispector surge num cenário literário marcado pelo comodismo estilístico, como afirmara Antonio Candido (1977) e num contexto histórico-social bastante conturbado. Era no tempo do Estado Novo. A sociedade brasileira estava imersa em profundas transformações, vivendo, ao longe, os horrores da Segunda Grande Guerra. Era tempo de “homens partidos”, como poetizara Carlos Drummond, tempo de censura em que a Ditadura Vargas se impunha com força e violência. A literatura brasileira estava centrada nas questões sociais, no engajamento político de crítica e de denúncia. E eis que surge nesse cenário a jovem escritora de nome estranho, como dissera Sérgio Milliet. Mais estranho que seu nome foi o livro de estréia, *Perto do coração selvagem*, que, além do impacto e da novidade trazidos para o campo literário local, desnorteou a crítica impressionista com seus métodos tradicionais de análise, acostumada com o romance mimético com início, meio e fim. A jovem estreante revoluciona o modo de narrar vigente no país, quebrando os paradigmas tão caros à época, como salienta o crítico Assis Brasil:

Poucos nomes sustentavam a nossa acadêmica ficção; e quase todos remanescentes do chamado romance do Nordeste. Nomes firmados dentro de uma perspectiva histórica, medalhões. O outro lado do romance ‘tido’ por psicológico, um tanto incharacterístico _ ou era a repetição de um certo aspecto do romance machadiano. Estrear naquela época com um livro de ficção irreverente, ou de alto nível

inventivo, seria o mesmo que quebrar as torres de uma catedral. (BRASIL, 1969, p. 22).

Com sua poética inaugural, Lispector faz desabar todas essas torres de que fala o crítico e aposta no preço a ser pago por esse desafio. A crítica literária no Brasil desse momento (1944) estava em processo de transição. Havia uma tentativa de renovação também nesse campo.

Segundo Flora Süssekind (1993), em meados da década de quarenta, havia uma tensão entre dois modelos críticos. De um lado, o modelo pautado na imagem do homem de letras, do bacharel, cuja reflexão, sob forma de resenhas, era veiculada nos jornais; de outro, um modelo ligado à especialização acadêmica, o crítico universitário, cujas formas de expressão dominantes eram o livro e a cátedra. Nesse período a crítica literária era marcada pelo triunfo da crítica de rodapé, ligada à não especialização. Conforme Süssekind (1993), três características principais marcam essa corrente crítica: a oscilação entre a crônica e o noticiário puro e simples, o cultivo da eloquência, já que se tratava de convencer rápidos leitores e antagonistas e a adaptação às exigências e ao ritmo industrial da imprensa. Seus principais representantes foram Antonio Candido, Tristão de Ataíde, Sérgio Buarque de Holanda, Sérgio Milliet, Oto Mario Carpeaux, Mário de Andrade, Álvaro Lins e Nelson Werneck Sodré. Eram defensores do impressionismo, do autodidatismo que combatiam a nova proposta que surgia, interessada na especialização, na crítica ao personalismo, na pesquisa acadêmica. Esses grupos antagônicos disputavam lado a lado na imprensa diária, consagrando e destruindo carreiras de artistas emergentes.

Clarice Lispector estréia em meio a essa querela e recebe suas primeiras críticas dos integrantes do primeiro grupo, dos críticos-cronistas, os impressionistas. Quase todos os representantes dessa vertente teceram considerações acerca do livro inicial da autora: Sérgio Milliet, Antonio Candido, Álvaro Lins, Sérgio Buarque e Mário de Andrade.

Após a publicação de *Perto do coração selvagem*, em fins de 1943, a crítica literária toma os mais diversos posicionamentos em relação ao romance inovador, ora tecendo elogios pela ousadia estilística, ora aproximando dos romances modernos europeus. Neli dos Santos (1999), em sua dissertação de mestrado, ao estudar as principais reações da crítica jornalística de 40 em relação a esse romance, divide-a em três grandes grupos distintos: a crítica laureante, a crítica fundacional e a crítica de influências.

No primeiro grupo figuram artigos que trazem apreciações sobre o romance de estréia, influenciados pelo fato da lembrança de uma imagem encantatória de Clarice Lispector. Neli dos Santos (1999) destaca como representantes dessa vertente os artigos de Adonias Filho,

Edgar Proença, João Gaspar Simões e Ary de Andrade. Tais textos evidenciam uma recepção bastante positiva do romance inaugural da escritora, o qual venceu durante os dois primeiros anos iniciais pós estréia dois concursos: o Concurso de Melhor Romance de 1943, realizado pelo Jornal Folha Carioca e o Prêmio Melhor Romance de 1944, concedido pela Fundação Graça Aranha. Levando em consideração esses fatos, pode-se afirmar que:

[...] a estréia de Clarice Lispector é um sucesso e que seu livro de capa cor-de-rosa brilha tanto quanto já brilhava a constelação de veteranos. Os valores reconhecidos e enaltecidos e as repercussões da conquista de premiações confluem para a construção do sucesso e promovem um determinado tipo de movimento em torno da escritora e romance, projetando-os na vitrine cultural e social de seu tempo. (SANTOS, 1999, p. 52).

O segundo grupo, que Neli dos Santos designou de críticas fundantes, abarca aquelas críticas que, pela criteriosa abordagem de questões nodais do romance clariceano, marcaram um dos momentos seminais da trajetória da crítica jornalística brasileira. Trata-se de textos exemplares tanto no que se refere à concepção da crítica jornalística e sua relação com a literatura e o público quanto no que diz respeito, particularmente, à fundação de parâmetros interpretativos para a compreensão do romance clariceano, validados pelos críticos seus contemporâneos e pelos críticos das gerações posteriores. Nesta categoria são incluídos os artigos de Sérgio Milliet, Álvaro Lins, Antonio Candido e Roberto Schwarz.

O último grupo é composto por críticos que abordam o tema da influência da literatura européia sobre a criação de *Perto do coração selvagem*. Utilizavam do procedimento comparativo para compreender e inserir o romance clariceano no conjunto da narrativa moderna e para abalizar o lugar que ocuparia dentro desta tradição. Destacam-se os trabalhos de Eliezer Burla, Valdemar Cavalcante e Lauro Escorel.

Um dos primeiros críticos a se posicionar acerca de *Perto do coração selvagem* foi Antonio Candido em 1944. Primeiramente seu ensaio crítico foi publicado no jornal *Folha da manhã* nos rodapés *Notas de crítica literária* sob a denominação de *Língua, pensamento e literatura* em 25 de junho de 1944. Em 18 de julho do mesmo ano foi republicado com o título *Perto do coração selvagem*. Mais tarde, aparecem refundidos como artigos nos livros *Brigada ligeira* (sob a denominação de *Uma tentativa de renovação*) e *Vários escritos (No raiar de Clarice Lispector)*. Antonio Candido destaca o caráter peculiar do romance de estréia de Clarice Lispector como uma tentativa ousada e inovadora, “performance de melhor qualidade” que tenta adentrar nos mistérios humanos, encontrar o sentido da vida. Pautado no ritmo da procura, *Perto do coração selvagem* encena a representação do suplício de Tântalo

em que a protagonista, conduzida por uma “ética da unicidade” faz de sua vida um eterno ciclo em direção ao estado de suprema felicidade.

Diante de Joana não há barreiras nem empecilhos que a façam desviar do seu destino; este, quase uma missão, consiste em procurar acercar-se cada vez mais do ‘selvagem coração da vida’. O coração selvagem pode ser um céu e pode ser um inferno. Como nunca o atingimos, é sempre um inferno especial, onde o suplício máximo fosse o de Tântalo; e com efeito este romance é uma variação sobre o suplício de Tântalo. Joana passeia pela vida e sofre, sempre obcecada por algo que não atinge. (CANDIDO, 1977, p. 129).

Clarice aguardava ansiosa por essa crítica, como comenta em carta dirigida de Berna, na Suíça, a uma de suas irmãs. “Gostaria muito de ler uma crítica de Antonio Candido. Ele escreveu? Diga sua opinião, querida”. (MQ, p. 123). Anos antes, em 05 de julho de 1944, o escritor e amigo Lêdo Ivo enviara-lhe uma carta comentando da iminência de um ensaio do crítico sobre o livro de estréia da autora. “Dizem que Antonio Candido, crítico literário de São Paulo, vai publicar um artigo sobre você que é hino de aleluia kirie eleison e outras coisas. As palavras de restrições são genial, assombrosa, invulgar etc”. (LISPECTOR, 2002, p. 47). Parece, portanto, que esses ensaios do crítico demoraram a chegar até a escritora como evidenciam os fatos acima.

Em julho de 1944, Sérgio Milliet escreve suas impressões sobre a leitura do romance inaugural de Clarice Lispector. Classifica-o como uma descoberta rara e bastante satisfatória que “expõe a trágica e rica aventura da solidão humana”. (MILLIET, 1981, p. 28). Além disso, analisa alguns aspectos da personalidade da personagem central que anima a narrativa, enfocando seu caráter instintivo, contraditório e solitário. Trata-se, portanto, de uma análise bastante positiva da ficção inaugural da romancista.

A obra de Clarice Lispector surge no nosso mundo literário como a mais séria tentativa de romance introspectivo. Pela primeira vez um autor nacional vai além, nesse campo quase virgem de nossa literatura, da simples aproximação; pela primeira vez um autor penetra até o fundo a complexidade psicológica da alma moderna, alcança em cheio o problema intelectual, vira no avesso, sem piedade nem concessões, uma vida eriçada de recalques. (MILLIET, 1981, p. 32).

Outro crítico muito expressivo no contexto do surgimento do primeiro romance de Clarice Lispector é Álvaro Lins que teceu considerações importantes sobre esse livro. Em fevereiro de 1944, num ensaio intitulado *A experiência incompleta: Clarisse (sic) Lispector*, o crítico classifica o livro como romance original do ponto de vista nacional em que se fundem lirismo com realismo, usando alguns processos técnicos próprios de James Joyce e Virgínia

Woolf. Trata-se, conforme o crítico-cronista, da “primeira experiência definida que se faz no Brasil do moderno romance lírico”. (LINS, 1963, p. 186). Entretanto, o livro apresenta alguns pontos negativos: “Li o romance duas vezes, e ao terminar só havia uma impressão, a de que ele não estava realizado, a de que estava incompleta e inacabada a sua estrutura como obra de ficção”. (LINS, 1963, p. 189). A dificuldade principal em concluir a estrutura do romance se dá naquilo que concerne à descontinuidade do espaço e do tempo. Faltou ainda, de acordo com Lins, um ambiente mais definido e estruturado quanto à existência de personagens como seres vivos. Chama a atenção, por outro lado, para o aspecto selvagem, bravio e incontrolável na figura humana que está no centro da narrativa. Por fim, destaca como aspecto positivo a audácia estilística da escritora.

Há, com efeito, na Sra. Clarisse (sic) Lispector as forças interiores que definem o escritor e o romancista: a capacidade de analisar as paixões e os sentimentos sem quaisquer preconceitos; os olhos que penetram até os cantos misteriosos do coração; o poder do pensamento e da inteligência; e sobretudo a audácia; audácia na concepção, nas imagens, nas metáforas, nas comparações, no jogo das palavras. (LINS, 1963, p. 191).

Quatro meses depois, no dia 23 de junho de 1946, de Berna, Clarice escreve para sua irmã comentando o impacto causado pela crítica feita por Álvaro Lins:

A crítica de Álvaro Lins me abateu bastante; tudo o que ele diz é verdade; causada ou não por uma inimizade que ele tem por mim, seja ou não uma crítica escrita em cima da perna. Ao lado disso que ele diz é verdade, ele não me compreendeu. Mas isso não tem importância. (MQ, p. 123).

As reações da ficcionista em relação às críticas que lhe endereçavam eram contraditórias. Se, em relação aos comentários de Álvaro Lins ela se sente abatida e desanimada, em relação à crítica feita por seu amigo Lúcio Cardoso, sente-se assustada, com uma sensação de plenitude que a angustia. “Fiquei assustada com o que você diz _ que é possível que meu livro seja o mais importante. Tenho vontade de rasgá-lo e ficar livre de novo: é horrível a gente já estar completa”. (C, p. 41).

Embora distante, pois assim que lançou o livro, casada com um diplomata, teve de acompanhá-lo em suas missões, Clarice estava atenta a tudo que era escrito sobre seu romance. Confessa para sua irmã Tânia em carta de 1944 que “as críticas, de modo geral, não me fazem bem” (C, p. 38). Comenta ainda, na mesma carta, sobre as críticas dirigidas por Álvaro Lins, Dinah Silveira, Bruno Acioli, Guilherme Figueredo e Roberto Lira o qual, embora a elogiasse, ela considerou seu texto “uma porcaria”. Por outro lado, elogiou bastante

um ensaio do Lauro Escorel publicado na *Manhã* de 2 de fevereiro de 1944. De todo modo, a escritora, como qualquer outro que teria de se submeter à tirania da crítica desse momento, evidenciava-se bastante preocupada. “Muitas vezes é uma questão de sorte de circunstâncias o que faz com que um livro seja compreendido nas suas intenções”. (MQ, p. 46).

Quinze anos após o lançamento do primeiro romance de Clarice Lispector, Roberto Schwarz escreve um artigo bastante significativo para a fortuna crítica do livro. Elogia, diferente de Álvaro Lins, o aspecto inacabado do romance. “O romance é, por isso mesmo, desprovido de estrutura definida (o que nada tem a ver com carência)” (SCHWARZ, 1981, p. 54). Conceitua o objeto de análise como romance estrelado, “uma iluminadora reflexão artística sobre a condição humana” (SCHWARZ, 1981, p. 57) que tem no centro da narrativa uma personagem marcada pela solidão, cuja personalidade é regida pela descontinuidade e pelo hiato. “Joana é a vertigem de quem, sem dominar-se, faz do acaso a sua riqueza” (SCHWARZ, 1981, p. 56). Apesar de considerar espantosa a capacidade da autora em adentrar nos meandros psicológicos, Schwarz destaca alguns pontos fracos do livro:

A falta de nexos entre os episódios torna-se um princípio positivo de composição. Experimentamos a sua existência, como espinha dorsal da narração, quando é desrespeitada; é de sua ruptura que resulta, a meu ver, a única passagem débil do romance: a explicação da viagem de Joana a partir de uma longínqua herança paterna, e a conseqüente ligação dos episódios. O apelo a uma causa exterior, plausível, impressiona como quebra e arbítrio precisamente porque um dos temas do romance é o hiato mediando as estações da vida. Reconhecemos que nada há mais razoável do que viajar depois de herdar; no caso, entretanto, a narração desmente o esforço que vinha fazendo. A pura contraposição de momentos, ainda que também arbitrária, é a cristalização formal de uma visão do homem, segundo a qual é impossível a passagem completa e coerente dos mecanismos psicológicos mais finos para o comportamento global da personagem. A ligação destes momentos por um traço simples (herança, por exemplo) resulta insatisfatória. (SCHWARZ, 1981, p. 55-6).

Embora destaque esse aspecto negativo na obra romanesca, o saldo final resulta positivo. “Para além do detalhe crítico, entretanto, estamos diante de um livro que se impõe”. (SCHWARZ, 1981, p. 57).

Em 1966, Benedito Nunes publica um estudo de maior extensão acerca da obra de Clarice Lispector denominado *O mundo de Clarice Lispector* que foi reeditado em 1969 na coletânea ensaística chamada *O dorso do tigre*. Em dezembro de 1973 surge outro estudo mais alentado, uma *Leitura de Clarice Lispector* que abrangeu todas as obras da autora publicadas até 1971. Tal análise foi incluída, por fim, em *O drama da linguagem* de 1989 em que o crítico contempla todas as obras da autora até então publicadas, passando desde o romance inicial a *Um sopro de vida: pulsações*, obra póstuma da romancista.

Benedito Nunes parte daquilo que Afonso Romano de Sant'Anna (1990) chamou de modelo extraído da série filosófica, aproximando aspectos abordados pela ficcionista com elementos da filosofia, principalmente da corrente existencialista, mais preferencialmente com as reflexões sartreanas. Elege aspectos como a angústia, o nada, o fracasso, a linguagem, a comunicação das consciências, a náusea, para evidenciar sua presença em romances e contos da escritora brasileira. Em relação a *Perto do coração selvagem*, o crítico dedica um capítulo especial, denominado *A narrativa monocêntrica* em que discute, em paralelo com *O lustre*, três aspectos fundamentais presentes no primeiro romance: “O aprofundamento introspectivo, a alternância temporal dos episódios e o caráter inacabado da narrativa” (NUNES, 1995, p. 19). Ao estudar tais aspectos, o crítico-filósofo destaca alguns elementos importantes: o conflito dramático em que vive a protagonista, a inquietação interior, o obscuro desejo e a força instintiva represada, a necessidade de transgressão e a *hybris* incontida, a individualidade dispersa, a temporalidade e a personalidade ondulantes, o inacabamento do eu e a errância interior.

Num artigo mais recente, publicado nos *Cadernos de literatura brasileira* (números 17 e 18) dedicados a Clarice Lispector, Benedito Nunes retoma rapidamente algumas considerações sobre *Perto do coração selvagem*, reitera a aproximação da autora brasileira com outros escritores, tais como Joyce, Mansfield, Woolf e pontua a relação entre desejo e insatisfação como elemento presente nessa narrativa. Para o crítico, o romance evidencia uma “inquietação sempre renovada da personagem: uma peregrinação do desejo insatisfeito, convertido num movimento de errância, numa intérmina busca”. (NUNES, 2004, p. 293).

Em 1969, Assis Brasil publicou um estudo acerca da obra de Clarice Lispector, concentrando alguns pontos em *Perto do coração selvagem*. Salienta a inovação trazida pela escritora para o campo literário brasileiro ao quebrar “todos os padrões conformistas do nosso sempre velho romance” (BRASIL, 1969, p. 21), destacando o estilo característico da autora. Enfatiza ainda alguns aspectos estruturais da narrativa, como ponto de vista, personagens, discursos e tempo. Quanto aos personagens, “são entes sem feições e se identificam num clima de angústia e inquietação especulativa” (BRASIL, 1969, p. 50) numa narrativa que representa com autenticidade a condição humana e seus valores.

A partir dessas análises iniciais, a obra de Clarice Lispector continua sendo objeto constante de estudo da crítica, tanto no âmbito nacional, como no internacional. A partir da década de 70, surgem muitos livros dedicados ao universo ficcional clariceano. Merece destaque, primeiramente, a obra inicial de Olga de Sá, publicada em 1979, *A escritura de Clarice Lispector*.

Nesse livro, Olga de Sá apresenta, em sua primeira parte, um levantamento geral da fortuna crítica que acompanhou o percurso clariceano desde o surgimento do livro de estréia, fazendo uma avaliação crítica daquilo que permaneceu e do que foi superado. Como enfoque maior, a autora estuda com muito rigor o tempo e a linguagem, além do processo epifânico, tratado como procedimento básico da escritura de Lispector. Caracteriza essa escritura como metafórico-metafísica, dilacerada pelo dilema entre existir e escrever, ser e linguagem, além de sublinhar o nível analógico de sua linguagem. Por fim, detém-se no aspecto da recepção da obra de Clarice no Brasil, tendo como suporte teórico as reflexões de Hans Robert Jauss.

Olga de Sá dedica muitas páginas a *Perto do coração selvagem* em sua análise. Destaca o tempo da experiência pessoal da protagonista associado à reconstrução de uma identidade não linear; analisa os tempos verbais e os focos narrativos a partir de cada capítulo; pontua o estilo clariceano presente desde a primeira obra, marcado pelo contraste e pela analogia, investiga o conceito de epifania, pontuando-o muitas vezes no romance inicial. Quanto à temática do desejo e da fragmentação identitária, embora não seja seu objetivo, a especialista aponta, em alguns momentos, algumas reflexões que se direcionam para tais aspectos: a personalidade fluida de Joana, “sucessão dos instantes plenos” (SÁ, 2000, p. 230), a presença do selvagem, do instintivo e da maldade, além do caráter insatisfeito e fragmentário da protagonista, sempre à procura de si mesma e do coração selvagem.

Em 1984, Olga de Sá defende sua tese de doutorado na Pontifícia Universidade de São Paulo com o título *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, que depois será publicada em livro de nome homólogo. Dando continuidade ao trabalho anterior, Sá vai enfatizar agora na produção clariceana posterior a *Perto do coração selvagem* e detém-se no segundo pólo da escritura clariceana: o paródico, “constituído pela paródia séria, não burlesca, que denuncia o ser, pelo desgaste do signo, descrevendo o que foi escrito, num perpétuo diálogo com seus próprios textos e com outros textos do universo literário” (SÁ, 2004, p. 15). Desse modo, aqui ela completa o enfoque ajustado ao primeiro pólo, já desenvolvido no livro anterior, o epifânico. A escritora destaca as duas tonalidades fundamentais que se sedimentam na escritura clariceana: o tom maior (condensado em imagens, núcleos metafóricos, signos que se iconizam) presente no romance inaugural e em *O lustre*, e o tom menor ou o contra-canto (associado à paródia), que se aprofunda a partir do terceiro livro de Lispector, *A cidade sitiada*. Apesar de o romance aqui tomando como *corpus* de pesquisa não ser objeto de análise nesse livro da crítica, não se poderia deixar de lembrá-lo pela sua importância e seriedade crítica perante as obras lispectorianas aí analisadas.

Berta Waldman lança um pequeno livro em 1983 em que perpassa por toda produção clariceana até então publicada. Em *A paixão segundo Clarice Lispector* (1983), a autora, ao comentar o primeiro romance da ficcionista, ressalta a presença do aprofundamento introspectivo, a tentativa de reconstrução de uma identidade, a violência represada, a polaridade amor-ódio, além da procura ilimitada da protagonista em meio aos conflitos íntimos experienciados a todo momento.

Atualmente, a obra clariceana tem sido objeto de análise pela crítica acadêmica sob várias perspectivas e muitos livros têm sido publicados acerca desse universo ficcional. Embora *Perto do coração selvagem* não tenha sido privilegiado como obra exclusiva dessas análises, uma vez que os críticos primam ora pela comparação, ora pela análise da totalidade das obras da autora, nesses mesmos trabalhos há reflexões dedicadas, normalmente em capítulos, ao romance inaugural da autora de *O lustre*.

Numa perspectiva biográfica, Nádya Batella Gotlib, ao construir uma obra densa e detalhada acerca da biografia da escritora brasileira, analisa alguns aspectos daquilo que ela chamou de “a poética inaugural de Clarice Lispector” (GOTLIB, 1995, p. 167). Considera o livro um romance estranho em que se constata a construção de uma biografia, a procura de uma identidade diante das relações conflituosas com a alteridade e a multiplicidade de manifestações da protagonista que anima a narrativa. A biógrafa aponta ainda a tentativa dessa personagem em fisgar a coisa, “movida pelo terrível e adocicado ‘gosto do mal’ que vai tomando formas mais definidas” (GOTLIB, 1995, p. 170).

Já Regina Pontieri em *Clarice Lispector: uma poética do olhar* (2001), procura compreender um dos aspectos centrais na ficção lispectoriana: o modo como o sujeito e o mundo se constituem um ao outro, graças a um olhar como recurso de autoconhecimento a partir do encontro com o outro. Pontua ainda outros aspectos ao se deter nessa análise, como o embate agônico travado pela protagonista, o eterno recomeço de uma experiência sempre fraturada, de um indivíduo como forma fugaz a se refazer; sinaliza a presença também de uma errância sem fim, um eterno mover-se.

Rafaela Zorzanelli, num viés deleuziano, adentra no universo ficcional clariceano em *Esboços não acabados e vacilantes: despersonalização e experiência subjetiva na obra de Clarice Lispector* (2005), para detectar ali um paradoxo: a experiência de desmanchamento e, ao mesmo tempo, através dela, do acesso a uma vitalidade superior. É o que ela denomina de dessubjetivação subjetivante. Apesar de concentrar sua análise em outras obras, elege *Perto do coração selvagem* como tópico a ser abordado naquilo que concerne ao tempo enquanto elemento de elucidação do processo de despersonalização. Dentro dessa temática, destaca o

caráter disforme da protagonista, a fluidez de sua vida como “eterno começo permanente” o caráter amorfo de sua personalidade, além da ausência de “compromisso consigo ou com qualquer traço de interioridade” (ZORZANELLI, 2005, p. 115). Joana, portanto, vive num processo contínuo de despersonalização, da perda da montagem humana.

Os instrumentos de análise usados para compreender a vasta produção clariceana têm sido os mais variados, tomados da filosofia, da religião, do estruturalismo, do pós-estruturalismo, da psicanálise, das teorias feministas, da autobiografia e de muitas outras linhas teóricas, o que evidencia a riqueza do material literário deixado por Clarice Lispector. Esses instrumentos têm-se configurado na vasta produção crítica sobre a obra da autora que se expande a cada dia, abarcando uma leitura de sua totalidade ficcional. Isso se torna mais evidente ainda quando se analisa o banco de dissertações e teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior) em que se encontram textos acadêmicos nas mais diferentes temáticas, muitos deles ainda não publicados e, conseqüentemente, ainda não conhecidos do grande público. Ao mapear as teses e dissertações sobre a obra de Clarice Lispector presentes no banco de dados dessa instituição³, verificou-se a pluralidade de temáticas discutidas em tona da ficção clariceana: aspectos do feminismo, hermetismo, mecanismos de criação literária, linguagem e retórica, presença do *kitsch*, temática social, representação da velhice, narrativas biográficas, imaginário, mitopoética, simbologia animal, papel dos leitores, mitologismo, representação da cidade e do corpo, dilaceração do eu, hermenêutica do feminino, desejo, encenação de si e outros. Ao longo de 20 anos, entre dissertações e teses, conforme registro da CAPES, foram produzidas em torno de 371 trabalhos, sendo que a maior parte se concentra nas dissertações (em torno de 280), enquanto que as teses totalizam 91. A pesquisa ainda revela que o número de dissertações e teses sobre a obra de Clarice tem aumentado bastante a partir do ano 2000. Em relação a *Perto do coração selvagem*, enquanto objeto de investigação, poucos desses trabalhos têm se detido sobre o livro. Alguns, quando o abordam, não o tomam como objeto exclusivo, mas como parte constituinte de um *corpus* mais abrangente. Entretanto, alguns poucos enveredam pela direção inversa.

³ Este mapeamento foi feito no segundo semestre de 2008, quando a pesquisa em torno deste trabalho estava em sua fase inicial.

2.2.1 Relances da Crítica Psicanalítica: Tentativas de Apreensão do Coração Selvagem da Ficção Clariceana

Dentro dessa variedade de perspectivas sob a qual a obra clariceana tem sido analisada, destaca-se aquela que se apóia na Psicanálise como instrumento de investigação. Muitas abordagens foram feitas ao longo desses anos sobre o vasto território ficcional clariceano, principalmente após a consagração da autora a partir de sua segunda fase. Tais trabalhos aparecem publicados em revistas sob a forma de artigos, em jornais ou até como capítulos de livros, muitas vezes, permanecendo distantes do grande público. A proposta aqui não é recuperar todos esses textos, uma vez que se configura como tarefa dispendiosa diante da imensa fortuna crítica sobre a ficção clariceana, além de não se tratar do objetivo primeiro deste trabalho.

As referências à literatura são uma constante ao longo da produção de Sigmund Freud, o criador da Psicanálise. O mestre de Viena encontrava, com muita frequência, na literatura e nas artes, de modo geral, uma confirmação para suas construções teóricas. Essa recorrência aos textos literários seguia duas perspectivas. Num primeiro momento, Freud inclinava-se sobre tais textos com o intuito de desvendá-los. Ele focalizava aí alguns aspectos tais como: a condição estética, a origem do gênio, a diferença criadora, a função da arte em relação ao sujeito e a reconstrução fantasmática do autor. Nesses trabalhos, o vienense, de certa forma, testava os limites da investigação psicanalítica. De outro modo, ele se aproximava da Literatura e das outras artes, tomando-as como campo de investigação capaz de dizer sobre o real, visto que sua técnica não era capaz de atingir tais aspectos, ou seja, recorria-se à Literatura, por exemplo, para dar conta daquilo que a Psicanálise não conseguia atingir. Mais tarde, fazendo uma releitura da teoria desenvolvida por Freud, Jacques Lacan, além de redimensionar a prática psicanalítica, trará também novas reflexões sobre o campo das artes e da Literatura. Uma das inovações lacanianas em relação ao seu mestre no que diz respeito à relação entre Literatura e Psicanálise, segundo Cleusa Rios Passos (1995) é a recusa de uma abordagem psicobiográfica e do tratamento dado por Freud às personagens do texto literário, vistas agora não mais como pessoas a serem psicanalisadas, mas como elementos inseridos numa cadeia simbólica, deslocando-se e alterando-se quando de posse de um significante textual.

Para Cleusa Passos (1995) a Psicanálise nessa confluência interdiscursiva pode ser tomada como teoria e método de investigação, associados a produções imaginárias e não

como método terapêutico. A autora destaca ainda a necessidade de se atentar para o não reducionismo diante de um trabalho que utilize tal metodologia. Nessa perspectiva,

elementos da teoria psicanalítica ganham maior ou menor relevo conforme sua presença na fatura da obra analisada e o empréstimo de determinada terminologia traz consigo as perdas inerentes a qualquer procedimento que desentranhe conceitos da esfera na qual tiveram origem e desenvolvimento. (PASSOS, 1995, p. 23).

Seguindo por um mesmo viés, Adélia Bezerra de Meneses (2004) afirma que as relações entre Literatura e Psicanálise se dão em mais de um nível, embora a Palavra seja o centro dessas intersecções. Isso se dá, portanto:

desde a utilização da Palavra como matéria-prima comum, até a refinada fórmula lacaniana do ‘inconsciente estruturado enquanto linguagem’, passando pelo substrato comum a sonhos, mitos, lendas, lapsos, epopéia, romance, poema _ a emersão do inconsciente. (MENESES, 2004, p. 11).

A psicanálise usa a palavra como instrumento de comunicação, compreensão dos desejos recalçados e, acima de tudo, como matéria para a interpretação. Já a literatura, enquanto expressão estética, trabalha a palavra como matéria-prima, explorando-a em todas as suas especificidades.

Para Adélia Meneses, tanto a Literatura quanto a Psicanálise, lugares do exercício da Palavra, fornecem uma leitura do indivíduo, proporcionando um conhecimento da alma e da natureza humana. Ambos os campos do saber se radicam no mesmo solo: a leitura do humano, tanto no âmbito individual como no coletivo, planos que se imbricam e se interpenetram. É aí também que as duas fracassam: “nem a crítica literária nem a investigação psicanalítica tem o poder de desvendar ou descobrir os recônditos do ser humano *in totum* por mais que se aproximem dessas profundezas” (MARTINS, 2002, p. 160). Ambas permanecem na penumbra do inalcançável. Além disso, tanto a Literatura como a Psicanálise trabalham com o campo do símbolo e da analogia, além de privilegiarem o significante.

Leyla Perrone-Moisés (1990), por sua vez, chama a atenção para os riscos de uma leitura literária reducionista ao se tomar a Psicanálise como instrumento interpretativo. A grande limitação nessa leitura é a transformação da singularidade em generalidade e, inversamente, o enquadramento forçado de um discurso plural em um esquema prévio e fechado, como se uma verdade absoluta fosse possível. Além do mais, salienta a escritora,

isso é mais agravado quando se atribui essa verdade à pessoa do autor, ou quando se reduz a interpretação a elementos de natureza sexual e a tipologias neuróticas ou psicóticas

Reconhecendo esses riscos e pautada nas contribuições lacanianas, Leyla Perrone-Moisés (1990) oferece quatro regras fundamentais para se estudar o texto literário, na confluência entre Literatura e Psicanálise:

(1) lembrar que o texto literário é, antes de mais nada, obra de linguagem; (2) abandonar a miragem de uma interpretação última e definitiva; (3) privilegiar a produção do sentido e não a troca enganosa de sentidos plenos e prévios; (4) dispensar o biografismo, que confunde indivíduo falante com enunciador. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 112).

Para a autora, uma crítica literária de inspiração laciana longe de se deter numa realidade desejada e representada por palavras, busca a realidade processual do desejo, inscrita e ocultada nas palavras e em seus interstícios, no desejo tornado letra. O crítico atém-se não na história pessoal do escritor, mas na inscrição contínua do desejo no discurso.

Desse modo, ambas as práticas, quer a literária, quer a psicanalítica, derivam do mesmo sujeito preocupado com seu passado, sua tradição, seus medos e fantasmas, seus desejos e seus limites. As duas, portanto, unem-se no mesmo esforço de dar conta de um Real impossível de ser dito, circundando as bordas da coisa sem apreendê-la em sua totalidade. Distanciando ou se aproximando, tanto a Literatura quanto a Psicanálise procuram apreender uma realidade que se esvai a cada sentido estabelecido, enveredando pelo mesmo caminho: aquele onde o humano se abre em sua potencialidade, onde as paixões se expõem sem máscaras e sem adornos.

Naquilo que concerne à leitura do material ficcional clariceano, embora essa perspectiva interdiscursiva tenha surgido anos antes, é a partir da década de 90 que se torna bastante fecunda. Anterior a esse período, vale destacar o texto do psicanalista Renato Mezan, apresentado em 1986 no curso sobre *Os sentidos da paixão* promovido pelo núcleo de Estudos e Pesquisas da Fundação Nacional de Arte. Publicado no livro homônimo ao curso em 1987, sob o título de *A inveja*, o texto, embasado na corrente psicanalítica de orientação freudiana, analisa o conto *A legião estrangeira*, pertencente ao volume de contos homônimo. De forma didática, o crítico perpassa pelo campo conceitual da metapsicologia freudiana, pelo universo da mitologia e pelas contribuições lacanianas e kleinianas acerca do infantil e do narcisismo, a fim de evidenciar como a personagem infantil do conto clariceano é movida por uma inveja do impossível. Conforme Mezan (1987), esse impossível representa um estado de

coincidência com o outro, faceta do narcisismo que sustenta as fantasias de auto-suficiência e de perfeição idealizada quanto a si mesmo.

Merece destaque o estudo de Lúcia Helena Vianna (1999) que analisa o romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. No ensaio *A Pietá: a confissão de um êxtase*, a autora considera o romance clariceano como obra falha e rotulado como adepto da teoria da obra aberta divulgada por Umberto Eco. O texto toma como ponto de partida a imagem da Pietá, de Miguel Ângelo, evocada na cena representada no romance em que o casal definitivamente se entrega:

TALVEZ por uma necessidade de proteger essa alma nova demais, nele e nela, foi que ele sem humilhação, mas, com uma atitude inesperada de devoção e também pedindo clemência para não se ferirem nesse primeiro nascimento _ talvez por isso tudo é que ele se ajoelhou diante dela. E para Lori foi muito bom. Sobretudo porque sabia que estava sendo bom pra ele _ era depois de grandes jornadas que um homem enfim compreendia que precisava se ajoelhar diante da mulher como diante da mãe. E para Lori era bom porque a cabeça do homem ficava perto dos joelhos e perto de suas mãos, no seu regaço que era a sua parte mais quente. E ela pôde fazer o seu melhor gesto: nas mãos que estavam a um tempo frementes e firmes, pegar aquela cabeça cansada que era fruto dela e dele. Aquela cabeça de homem pertencia àquela mulher. (LISPECTOR, 1980, p. 160).

Segundo Lúcia Helena Viana (1999), a fantasia presente nessa cena trabalha com o desejo por meio do jogo de amor e de doação. Aí o homem suporta a ameaça de devoração que para ele se oculta no amor de uma mulher. Por outro lado, a mulher pode suportar nessa entrega o fantasma da perda do Nome, o seu triunfo sobre o pai. No instante do gozo aí evidenciado, ocorre a ilusão do preenchimento do não-lugar, da mãe acolhedora que ampara o filho no seio e o guarda na hora da morte, a Pietá. Nesse desfecho da obra, a evocação a um Édipo é inevitável. Conforme Viana (1999), a Pietá evoca o instante em que o pai morto nos braços da filha, que agora, liberta, quer gozar de sua condição de mulher. A cena acima descrita, conforme a ensaísta, autoriza ainda diversas inversões de papéis, como o clássico da mãe amorosa com o filho no regaço; o filho apaixonado nos braços da mãe desejada; o pai sustentado ao seio da filha, agora amante e protetora. Portanto, embora a proposta de Viana não seja meramente psicanalítica, a evocação a elementos da psicanálise para estabelecer a leitura do texto é inevitável e, ao mesmo tempo, enriquecedor.

A dissertação de Élcio Luís Roefero intitulada *De eros ao abismo: um estudo do desejo em Felicidade Clandestina*, de Clarice Lispector (2006), defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, elege como temática as modulações do desejo a partir de alguns contos do livro da autora. Toma como viés interpretativo a intersecção entre Literatura e Psicanálise e focaliza os diferentes movimentos do desejo na construção subjetiva a partir de

cinco contos: *O primeiro beijo*, *Tentação*, *Felicidade clandestina*, *Restos do carnaval* e *Os desastres de Sofia*. Embora a base teórica não se restrinja ao campo psicanalítico, o autor concentra sua análise em torno desse manancial, focalizando sua interpretação a partir de conceitos oriundos das teorias freudiana e lacaniana. Conclui que o desejo se constitui como propulsor dos movimentos e da ação na narrativa. Movidas pelo desejo, as personagens dos contos tomados como *corpus* transitam entre o auto-aprendizado e a frustração. Em sua maioria, tais personagens apresentam em comum a fuga da infância e o anseio pela vida adulta. Em *O primeiro beijo*, o desejo configura-se como desejo sexual (descoberta da excitação e do gozo físico) que se desabrocha para a entrada na fase adulta. Em *Felicidade clandestina* duas meninas põem seus desejos em confronto, uma exercendo seu sadismo e a outra adiando o desejo diante do objeto conquistado. Já em *Restos do carnaval*, o desejo remete para a vontade de ser outra e a fuga de si mesma, apontando para a rejeição da infância e para o anseio de ser moça. No conto *Tentação* o desejo se instaura a partir do olhar e mantém-se numa direção à unicidade, percurso frustrado em seu objetivo. Por fim, em *Os desastres de Sofia*, o desejo é nada mais que desejo de ser amada, uma demanda de amor remetida ao professor.

Resultado de dissertação de mestrado, o livro *O discurso da falta em Clarice Lispector: Laços de família*, de Gilda Plastino (2008) é bastante significativo dentro dessa abordagem interdiscursiva. A autora inaugura um estudo sob o signo da falta e da incompletude e percorre narrativas em que mulheres vivem experiências banais, solitárias, revelando-se em estado de surpresa diante da existência. Seleciona três contos do livro *Laços de família* (*Devaneio e embriaguez de uma rapariga*, *Amor* e *Os laços de família*) em que as instâncias psíquicas da falta e do desejo se impõem como *leitmotiv* nas atitudes das personagens. A estudiosa vale-se das teorias psicanalíticas de Freud e Lacan como suporte teórico para efetivar a leitura do *corpus*. De Freud ela se utiliza de conceitos como perda, desejo, pulsões, narcisismo, repetição, sexualidade. Em Lacan, por sua vez, ela recorre às noções de relação de objeto, falta, pulsão escópica, real, simbólico e o significante como posição do desejo. O trabalho realça nos contos três maneiras diferentes de vivenciar a constituição psíquica da falta, conforme a capacidade das protagonistas direcionarem suas existências segundo o maior ou menor apelo de um estado de plenitude, de perfeição. No primeiro conto, a ênfase recai sobre a representação dos dois movimentos destinados a negar a falta: querer tudo e querer ser tudo; no segundo, a análise debruça sobre a percepção da falta e o retorno ao mundo neutralizador do desejo; o último, por sua vez, evidencia como a protagonista consegue articular o discurso do desejo a partir do encontro com a falta,

conseguindo realizar a “travessia do oposto”. Desse modo, num rico encontro entre Psicanálise e Literatura, Gilda Plastino traz novas revelações do inesgotável universo ficcional clariceano, num trabalho instigante e pertinente.

Outros estudos podem ser listados dentro desse viés interdisciplinar. A dissertação de Renata de Albuquerque Machado, intitulada *Palavra do desejo: a subjetividade feminina das personagens dos contos de Clarice Lispector* (2000), o artigo *A soberania do eu em O lustre de Clarice Lispector* (1991) da escritora Judith Grosmann, o livro *A mulher escrita* (1989) de Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão, o artigo *Solidão e alteridade em A hora da estrela, de Clarice Lispector* (1998) de Mário Eduardo Costa e o texto *Clarice Lispector: os elos da tradição*, de Cleusa Rios Passos (1995). Escritos em décadas diferentes, todos eles trabalham com maestria e sensibilidade o material literário sob uma perspectiva não reducionista na confluência entre os dois campos confrontados.

Um dos últimos trabalhos de maior relevância nesse campo interdiscursivo é o de Yudit Rosenbaum, *As metamorfoses do mal* (2006). Estuda as modulações do mal, a representação literária do sadismo, na obra de Clarice Lispector, utilizando com maestria o instrumental psicanalítico. Faz uma análise minuciosa de vários contos e dois romances, buscando compreender a linguagem do sadismo, notadamente na desconstrução da sintaxe tradicional, na transgressão dos modos convenientes da narração e na expressão de um sujeito pulverizado e descentrado. Para tanto, toma como suporte teórico no campo psicanalítico as reflexões de Sigmund Freud e de Melanie Klein. Alia a essa corrente a análise estilística, a fim de vislumbrar os movimentos da linguagem e desvendar a humanidade nela representada.

O estudo de Rosenbaum (2006) dedica um capítulo para compreender a crueldade que domina a protagonista do primeiro romance de Clarice Lispector. Destaca a oscilação identitária e o caráter errático do sujeito, a dimensão dionisíaca, o esgarçamento da lei paterna e a identificação com o mal, o pacto com a negatividade, a força tanática e a dimensão fluida do desejo insatisfeito.

Depois dessa trajetória pela fortuna crítica clariceana sobre *Perto do coração selvagem*, verifica-se que a crítica ainda não tratou da representação do desejo neste viés aqui estabelecido. Alguns críticos chamaram a atenção para o aspecto fragmentário do eu, outros sugeriram a presença do devir do desejo movendo a narrativa, outros até acenaram para alguns elementos que aqui serão discutidos. Por isso se fez necessário percorrer essa trajetória, a fim de contextualizar este estudo e situar sua abordagem dentro do universo da crítica literária.

Feita essa inserção no campo da crítica, contextualizando o trabalho, a abordagem que se segue concentra-se no estabelecimento conceitual dos principais elementos necessários à análise que será feita do romance aqui tomado como *corpus* de investigação. Cabe ainda ressaltar que, embora a teoria central sobre a qual este trabalho se fundamenta seja a Psicanálise de orientação freudiana, outros instrumentos serão utilizados a fim de enriquecer e ampliar a abordagem. Tais ferramentas advirão da Filosofia, da Teoria literária, da Estilística, da Semiótica e de outras correntes quando se fizerem necessárias à abordagem do texto, material primário e fundamental nesta investigação.

3 O DESEJO: DA TEORIA À REPRESENTAÇÃO EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*

[...] o desejo satisfeito muda de figura e toma uma nova forma para nos tornar a torturar;

Arthur Schopenhauer (O mundo como vontade e representação)

Diz Clarice Lispector no conto *A fuga de A bela e a fera* (1979) que “os desejos são fantasmas que se diluem mal se acende a lâmpada do bom senso” (BF, p. 101). Disse também Aristóteles, em épocas remotas, na *Ética a Nicômaco* (1985) que o desejo é, em sua natureza, infinito e, por isso, as pessoas passam a vida inteira tentando saciá-lo. Afirma ainda Spinoza em sua *Ética* que o desejo, enquanto afeto originário, é o que constitui o homem, é a sua própria essência e se estabelece como ação e como paixão. Enquanto sua causa é imaginária (depositada no desejado) ele é paixão; já quando sua causa é real (o próprio desejante), ele se constitui como ação. Segundo esse filósofo, é do desejo que se originam vários outros estados da alma: inveja, gratidão, crueldade, temor, audácia, modéstia, consternação, orgulho, alegria.

O desejo_ salientam os psicanalistas_ é o responsável pelo nascimento do sujeito, mas é também simultâneo à instauração da falta, ao advento do simbólico. Na sua dialética entre a completude e a falta, esse movimento dinamiza as relações do indivíduo com o Outro, colocando-o em posição de objetos. “As relações entre os seres humanos se estabelecem realmente para alguém do campo da consciência. É o desejo que efetua a estruturação primitiva do mundo humano, o desejo como inconsciente.” (LACAN, 1985, p. 282).

A literatura de Clarice Lispector encena um campo das relações humanas marcado por conflitos existenciais e representa o homem em sua errância, lançado no mundo como ser de um desejo insatisfeito que se sustenta na sua própria insatisfação. *Perto do coração selvagem* evidencia essa relação entre o sujeito da falta e as demandas de completude do desejo, resultando numa travessia incansável em direção ao objeto, ao núcleo do coração selvagem. Segundo Benedito Nunes (2004), como já foi salientado anteriormente, nesse romance evidencia-se a peregrinação do desejo insatisfeito, convertido num movimento de errância, numa procura que não se completa. Porém, como o título do livro sugere, esse absoluto jamais pode ser atingido, pois implicaria a morte do desejo e, conseqüentemente, a morte do sujeito que nada mais é senão o deslizar-se entre uma insatisfação e outra, edificando e desfazendo novas formas e relançando-se em outras ininterruptamente. Como o coração selvagem está

sempre além das possibilidades subjetivas, o indivíduo que anima essa narrativa, movido por um *pathos*⁴ demasiadamente intenso, perfaz essa travessia, obstinado em sua *hybris*⁵, adentrando sempre nas profundezas de si, distanciando-se da satisfação a cada investida, jamais encontrando o objeto selvagem procurado. Levando em consideração tais aspectos, este capítulo propõe-se a uma análise da representação do desejo no livro inaugural de Clarice Lispector, evidenciando a odisséia da sua protagonista rumo ao objeto absoluto do desejo. Antes de adentrar nesta análise, faz-se necessária uma fundamentação teórica que sintetize os aspectos principais que facilitarão a compreensão da leitura. Portanto, o tópico seguinte detém-se na recuperação de alguns pontos relativos à noção de desejo e a outros elementos a ela associados. Esta investigação não tem caráter exaustivo e nem se propõe a uma elucidação minuciosa, pois, durante a própria análise, outros aspectos serão intercalados à medida que a interpretação literária exigir.

3.1 FRAGMENTOS DE DESEJO, RECORTES CONCEITUAIS

A palavra desejo, conforme Flávio di Giorgi (1990) deriva do grego *orégo*, que significa disposição, apetite, abertura corporal para obter o que se quer. Já na língua latina, podem-se encontrar as seguintes etimologias para a palavra: a. *cupio*: desejar. O verbo *cupere* deriva o substantivo *cupiditas* (cobiça, cupido): gula; no latim arcaico aparece a palavra *cupeo* associada à idéia de ferver, de soltar fumaça; b. *van, ven* (Venus): uma idéia de desejo mais geral; com Venus passa a desejo sexual; c. *aerusco*: ir atrás de; d. *desiderare*: (do latim pós clássico) vem de *sidus, sideris* (astro, estrela), inserida no campo da astrologia. *Considerare* (contemplar os astros, consultar;) *versus desiderare* (desistir dos astros). Desejar é ter a certeza da ausência, desistir de olhar os astros, desistir de especular o futuro, reconhecer que não tem o que se quer.

⁴ *Pathos*: paixão ou sentimento; emoção; aquilo que se sofre, ânimo agitado por circunstâncias exteriores; perturbação do ânimo causada por uma ação externa. Segundo o filósofo Benedito Nunes (1987), significa passividade do sujeito, experiência infligida, dominadora, irracional. É dessa palavra grega que surgiu a palavra paixão. Ainda segundo o filósofo, o *pathos* é marca muito presente na obra de Clarice Lispector. A primeira dela encontra-se na recorrência de certos sentimentos fortes, como a cólera, a ira, a raiva, o ódio, o nojo e a náusea que se alternam com o amor e a alegria. A outra marca é a sofreguidão do desejo, espécie de insaciabilidade que expõe ao risco do excesso e da desmesura, levando à transgressão da ordem estabelecida. Esse segundo traço é uma marca da obra aqui analisada.

⁵ *Hybris*: tudo aquilo que ultrapassa a medida, excesso, desmedida. Trata-se de algo impetuoso, desenfreado, violento, um ardor excessivo. Benedito Nunes (1989), aplicando tal conceito na leitura de *Perto do coração selvagem*, utiliza-o como culpa trágica, resultado de um excesso, de uma desmesura. Trata-se de uma possibilidade humana e corresponde a infinitude do desejo; é um perigo demoníaco que se acha na insaciabilidade do apetite que sempre deseja duplicar o que tem, por muito que isto seja.

Marilena Chauí (1990) seguindo a perspectiva etimológico-filosófica apresenta alguns valores semânticos para o vocábulo, mapeando uma tradição filosófica desde os antigos gregos aos filósofos modernos. Na Grécia Antiga, a palavra desejo, ligada ao vocábulo *hormê*, remetia à idéia de assalto, ataque, elã instintivo, ardor, zelo, impulso rumo a um fim, ímpeto violento das ondas e dos animais selvagens. Derivado de *hormô*, significa empurrar fortemente, exalar um sopro (suspirar), excitar, premeditar, mover com violência e ardor, iniciar uma guerra, preparar-se para se pôr em movimento. Nesse sentido, o desejo associa-se às imagens da luta, do conflito e do combate. Outro termo usado para designar o desejo era *appetitus*. Nesse caso, ele é algo que se dirige para, é uma tentativa de atingir alguma coisa, acompanhado da idéia de violência física ou psíquica, mas é também necessidade natural, fome e sede. Além disso, é avidez, agressão e paixão. O último termo é *oréxis*, que significa estender as mãos para implorar. Conforme a filósofa, em todas as três ocorrências, a palavra traz implícita em sua semântica a noção de movimento como marca principal:

Tendência, impulso, tensão, inclinação, aspiração, ardor, expansão e agitação, *oréxis*, *hormê*, *appetitus*, indissociáveis das imagens de combate, conflito, privação, carência e posse, prendem o desejo num laço que jamais será desatado: o de movimento. (CHAUÍ, 1990, p. 28).

No mundo romano, como esclarece a estudiosa ainda no mesmo texto, o vocábulo usado para designar o desejo era *cupiditas*: perda do poder de si e sobre si, perda da faculdade de julgar; doença do juízo; o desejo como uma perturbação que rouba a saúde da alma. Doença do ânimo, ele contraria a natureza do agente, rebaixa-o a mero paciente. Para o Cristianismo, o desejo aparece como doença que desnatura a natureza original do homem e contraria a vontade de Deus. É vício que se faz pecado e “habita em nós”. Surge como potência desagregadora do homem e desordenadora da Natureza, agente do Mal. É pecado original e origem do pecado. Na Modernidade, esse traço será apagado pela Filosofia. Conforme Spinoza (1979), o desejo é a própria essência do ser. O *conatus*⁶ é movimento infinitesimal de autoconservação na existência; poder para existir e persistir na existência; pulsação, ser entre os seres que o afetam e são por ele afetados; o desejo é movimento, tendência à autoconservação. Portanto, o desejo é a tendência que, partindo de uma carência, de uma falta, impulsiona o indivíduo para adiante, em direção a uma totalidade. O laço que

⁶ *Conatus*: Segundo Abbagnano (2007), no Renascimento, indicou-se com tal conceito o instinto ou a tendência de todo ser à própria conservação. Com Spinoza, esse conceito ganhou forma clássica. Recebe o nome de vontade quando se refere só à mente; quando se refere à mente e ao corpo ao mesmo tempo, chama-se apetite, que, por isso, é a própria essência do homem.

associa o desejo à ausência tornou-se gradualmente a definição própria do desejo. Essa marca será determinante principalmente no pensamento de Hegel, Freud e Lacan.

3.1.1 A Trama do Desejo: Hegel, Freud e Lacan

Em 1807, o filósofo alemão Wilhelm Hegel publica a *Fenomenologia do Espírito*, obra de grande importância na construção de seu Sistema Filosófico. O pensamento desse filósofo terá grande influência sobre os pensadores posteriores, mas apesar dessa importância, o laço entre tal pensamento e a Psicanálise não se dá via Freud, mas por meio de Jacques Lacan. Este frequentou os seminários de Alexandre Kojève, ministrados na *École des Hautes Études*, em Paris, de 1933 a 1939, sobre essa obra de Hegel. Esses estudos serão decisivos na construção conceitual lacaniana naquilo que concerne à conceituação do desejo como desejo de desejo do outro, já traçado no pensamento de Hegel. Entretanto, a grande inovação lacaniana e, conseqüentemente, diferenciação do modelo hegeliano é que o desejo agora é tomado como inconsciente, enquanto no pensamento do filósofo estava associado ao racional.

A concepção de desejo (*Begierde*) de Georg Wilhem Hegel (1770-1831) foi desenvolvida em sua grande obra, *A fenomenologia do espírito* (2008) e aparece inserido no campo semântico de falta, ausência e carência. O desejo é afirmação abstrata de si pela negação imediata do Outro, isto é, desejo de vida que passa a consumir e destruir as coisas exteriores para sua preservação, a consciência que deseja afirmar-se pela supressão da exterioridade imediata que a sustenta, enfim, luta por reconhecimento, afirmação pela negação.

A fenomenologia hegeliana é uma descrição que tem como objeto o homem tal como ele aparece a si próprio enquanto fenômeno existencial. O percurso aí delimitado é o da historicidade do homem, o caminho seguido pela Consciência até a Autoconsciência. Esse percurso é feito em três etapas. Na primeira etapa, o homem é um em-si, Consciência entendida em sentido gnosiológico, como consciência do mundo exterior. Trata-se do homem passivo, resumido na percepção do mundo. A segunda etapa é a do homem como um para-si: Autoconsciência. Ele não é somente aquilo que se opõe ao mundo, mas já é consciente dessa oposição e consciente de si mesmo e do outro como um para-si. É nessa relação entre esses dois para-si que o desejo vai se constituir como desejo não natural. Por fim, na última fase, o homem é um em-si e par-si, ou seja, Razão. Essa passagem da Consciência para a Autoconsciência é mediada pelo desejo.

A Consciência caracteriza o homem como sujeito do conhecimento, mas num sentido ainda sensualista. É o homem contemplativo que se opõe ao objeto exterior. Sua certeza é a certeza sensível, não a Verdade. Trata-se de uma certeza que não se sabe como tal, julga-se objetiva, mas é abstrata. Essa atitude não constitui um sujeito já que o homem é absorvido pelo objeto conhecido; pelo contrário, perde-se na contemplação do objeto. A contemplação revela o objeto e não o sujeito. Este vai surgir a partir do Desejo. À medida que assimila o objeto, o homem se percebe como oposto ao mundo exterior. Toda ação que nasce a partir do desejo tem o papel de negar, de destruir o objeto para que o desejo possa ser satisfeito. “O desejo é esse movimento da consciência que não respeita o ser, mas o nega, isto é, dele se apropria concretamente e o faz seu”. (HYPPOLITE, 2003, p. 173). O objeto individual do desejo, conforme leitura de Jean Hyppolite (2003), não é um objeto posto em sua independência; também não se pode afirmar que, enquanto objeto de desejo, é e não é; ele é, mas em breve deixará de ser, pois sua verdade é a de ser consumido, negado, para que, por meio dessa negação do outro, a consciência de si se assemelhe a si mesma. O desejo refere-se aos objetos do mundo; depois, a um objeto mais próximo de si mesmo, a vida e, por fim, a uma outra consciência de si. “É o próprio desejo que se procura no outro, o desejo do reconhecimento do homem pelo homem”. (HYPPOLITE, 2003, p. 175). No lugar da realidade objetiva (destruída ou transformada pelo desejo), surge uma realidade subjetiva pela assimilação ou interiorização do objeto. O Eu do desejo não possui um conteúdo próprio, é um vazio que precisa ser preenchido pela assimilação do não-Eu negado. Isso implica que a natureza do Eu é em função do objeto desejado. Caso o desejo se volte para um objeto natural, o Eu que daí resulta será também da mesma natureza. Portanto, enquanto o desejo se voltar para um objeto natural, o Eu jamais se constituirá como autoconsciência. Para tanto, precisa dirigir-se a um objeto não-natural, para outro desejo. Assim, desejando o desejo do outro, o Eu é capaz de se tornar humano, porque “a consciência-de-si só alcança sua satisfação em uma outra consciência-de-si”. (HEGEL, 2008, p. 141).

Quando o desejo deixa o desejo animal e passa a desejar o desejo humano, a ação negadora não desaparece. A tensão entre dois desejos permanecerá: o desejo humano só se afirma na medida em que nega o outro, impondo-se como valor sobre o outro. Nessa luta, um dos dois tem de ser destruído. Embora seja uma luta de morte, ambos os adversários têm de continuar vivos, porque a morte de um dos membros tornaria o reconhecimento impossível. Isso se dá quando o vencido reconhece-se como tal e aceita ser submetido, reconhecendo o vencedor como seu senhor e a si mesmo como escravo.

As reflexões hegelianas acerca do desejo evidenciam o fato de que o humano só se constitui em função de um desejo que busca outro desejo, ou seja, um desejo de reconhecimento. Esse desejo é o impulso que põe o indivíduo em devir.

Ao contrário do conhecimento que mantém o homem em quietude passiva, o desejo torna-o in-quieto e leva-o à ação. Oriunda do desejo, a ação tende a satisfazê-lo, e ela só pode fazer isso pela negação, pela destruição ou, ao menos, pela transformação do objeto desejado: para satisfazer a fome, por exemplo, é preciso destruir ou, em todo caso, transformar o alimento. (KOJÈVE, 2002, p. 12).

Experiência que permite o acesso à consciência de si mesmo, o desejo é, portanto, necessidade de reconhecimento, e desejo do desejo do outro, como retomará Lacan tempos depois, conforme explicita Elisabeth Roudinesco (2008) na biografia dedicada a Lacan⁷.

As reflexões freudianas, por sua vez, acerca do desejo atravessam toda a sua obra, mas se concentram em alguns momentos especiais de sua produção. Em textos como *Projeto para uma psicologia científica* (1996a) e *A interpretação dos sonhos* (1996b), a noção de desejo é trabalhada e desenvolvida com mais afinco, ganhando dimensões que nortearão toda a teoria psicanalítica posterior. Esse conceito aparece nesses dois textos associado a outra teorização importante feita pelo Pai da Psicanálise: a noção de experiência de satisfação. Desse modo, para melhor compreender o conceito de desejo, faz-se necessária uma reflexão acerca da *Befriedigungserlebnis*, já que ambos estão intrinsecamente associados.

Essa noção é desenvolvida no *Projeto para uma psicologia científica*, por meio de uma linguagem fortemente impregnada pelo cientificismo do século XIX da qual Freud não pôde escapar. Está associada ao estado de desamparo original do ser humano, à sua dependência em relação ao Outro. Diferentemente dos outros animais, o ser humano possui uma vida ultra-uterina reduzida, sendo despreparado para o mundo que o espera. Sua capacidade para lidar com essa nova realidade e sua impossibilidade de eliminar as tensões provocadas pelos estímulos internos, colocam-no numa total dependência para com o outro, responsável por seus cuidados e por sua sobrevivência. Nesse momento, Freud concebe o aparelho psíquico como um aparelho reflexo que se destina a manter-se livre de toda excitação, mas há estímulos que não podem ser descarregados sem o auxílio de outro

⁷ Segundo a autora, a influência hegeliana sobre o pensamento de Lacan é muito incisiva. Entretanto, é por meio do discípulo hegeliano, Alexandre Kojève, através de seus seminários, que o psicanalista tem acesso mais direto ao pensamento de Hegel, como fica explícito no fragmento seguinte: “Levará quatro anos para iniciar-se, num mesmo movimento, na *Fenomenologia do espírito* e no pensamento heideggeriano, por meio do ensino de Kojève e de Koyré” (ROUDINESCO, 2008, p. 91). Essa imersão lacaniana na filosofia de modo geral é discutida no ponto três do capítulo III do referido livro: A escola da filosofia: em torno de Alexandre Koyré (p. 123-51).

indivíduo, como aqueles ligados às necessidades corporais. Para tanto, há a necessidade de um outro que efetive aquilo a que Freud chamou de ação específica, suprimindo a tensão aí presente. Portanto, é a eliminação dessa tensão decorrente dos estímulos internos que dá lugar à vivência de satisfação.

O organismo humano é, a princípio, incapaz de promover essa ação específica. Ela se efetua por ajuda alheia, quando a atenção de uma pessoa experiente é voltada para um estado infantil por descarga através da via de alteração interna. Essa via de descarga adquire, assim, a importantíssima função secundária da comunicação, e o desamparo inicial dos seres humanos é a fonte primordial de todos os motivos morais.

Quando a pessoa que ajuda executa o trabalho da ação específica no mundo externo para o desamparado, este último fica em posição, por meio de dispositivos reflexos, de executar imediatamente no interior de seu corpo a atividade necessária para remover o estímulo endógeno. A totalidade do evento constitui então a experiência de satisfação, que tem as conseqüências mais radicais no desenvolvimento das funções do indivíduo. (FREUD, 1996a p. 370).

A partir dessa vivência, uma facilitação⁸ é estabelecida de forma que, quando se repetir um estado de urgência (de necessidade), aparecerá uma tendência que tentará reinvestir a imagem mnêmica do objeto, a fim de reproduzir a satisfação original. A vivência de satisfação produz uma facilitação entre duas imagens-lembranças (a do objeto de satisfação e a da descarga pela ação específica). Quando reaparece o impulso, o investimento passa para essas duas imagens e as reativa. Nesse caso, o que acontece é muito semelhante à percepção original, mas agora o objeto real não está mais aí. Ocorre, portanto, uma alucinação, uma vez que, sem o objeto real, não pode haver satisfação.

Tal descrição é retomada por Freud anos depois no capítulo sete de *A interpretação dos sonhos*. Nesse texto, o autor é mais incisivo naquilo que concerne à definição de desejo. Na vivência de satisfação é estabelecida uma ligação entre a imagem do objeto que favoreceu a satisfação e a imagem do movimento que permitiu a descarga. Ao se repetir o estado de necessidade, surge imediatamente um impulso que busca reinvestir a imagem-lembrança da percepção do objeto, reproduzindo a situação da primeira vivência de satisfação.

O bebê faminto grita ou dá pontapés, inerte. Mas a situação permanece inalterada, pois a excitação proveniente de uma necessidade interna não se deve a uma força que produza um impacto momentâneo, mas a uma força que está continuamente em ação. Só pode haver mudança quando, de uma maneira ou de outra (a da nutrição, em nosso exemplo) cuja imagem mnêmica fica associada, daí por diante, ao traço

⁸ Facilitação: segundo Laplanche e Pontalis (2004), trata-se de um termo usado por Freud ao apresentar o modelo de funcionamento do aparelho psíquico. A excitação, na sua passagem de um neurônio a outro, precisa vencer uma certa resistência; quando essa passagem acarreta uma diminuição permanente dessa resistência, diz-se que há uma facilitação. A excitação escolherá então o caminho facilitado.

mnêmico da excitação produzida pela necessidade. Em decorrência do vínculo assim estabelecido, na próxima vez em que essa necessidade for despertada, surgirá de imediato uma moção psíquica que procurará recatexizar a imagem mnêmica da percepção e reevocar a própria percepção, isto é, restabelecer a situação da satisfação original. Uma moção dessa espécie é o que chamamos desejo; o reaparecimento da percepção é a realização do desejo, e o caminho mais curto para essa realização é a via que conduz diretamente da excitação produzida pelo desejo para uma completa catexia da percepção. Nada nos impede de presumir que tenha havido um estado primitivo do aparelho psíquico em que esse caminho era realmente percorrido, isto é, em que o desejo terminava em alucinação. (FREUD, 1996b, p. 595).

Desse modo, o ato de desejar aparece indissociável ao ato de alucinar, visto que a atividade desejanse visava a uma identidade perceptiva, isto é, repetir a percepção à qual estava ligada a satisfação da necessidade.

A concepção freudiana de desejo como retorno a um traço mnêmico, associado à recordação, portanto, à memória, possui, nesse aspecto, forte relação com a noção de desejo desenvolvida por Baruch Spinoza (1632-1677) em sua *Ética* (1979). O desejo é saudade, recordação de alguma experiência prazerosa: é movimento que procura revivê-la.

Quem se recorda de uma coisa em que se deleitou uma vez, deseja possuí-la com as mesmas circunstâncias da primeira vez em que com ela se deleitou.
Demonstração _ tudo o que o homem viu, ao mesmo tempo que a coisa que o deleitou será, por acidente, causa de alegria; desejará, pois, possuir tudo isso ao mesmo tempo que a coisa que o deleitou, isto é, desejará possuir a coisa com as mesmas circunstâncias que a primeira vez em que se deleitou com ela. (SPINOSA, 1979, p. 198).

O desejo, para Freud, é caracterizado como impulso para a reprodução alucinatória de uma satisfação original. Há uma tentativa de retorno a algo que já não é mais, uma tentativa de atingir um objeto perdido cuja presença é falta, é a presença de uma ausência. O desejo nada mais é que a nostalgia de um objeto perdido. Nessas investidas em direção ao objeto, “de traço em traço, de sinal em sinal, redige-se uma história que inscreve o tempo e o impulso das pulsões em outra temporalidade, a do sujeito”. (DUMOULIÉ, 2005, p. 119). Conforme Renato Mezan (1990), o desejo freudiano não é um movimento psíquico que visa a um objeto exterior, pois este é visado pela necessidade e depois pela pulsão. Mas o desejo visa a algo que está no interior da psique, isto é, a imagem mnêmica da percepção que acompanhou a satisfação da necessidade. O desejo, afirma o crítico de Freud, depende de uma associação entre traços e imagens, entre representações psíquicas. Nesse sentido, ele visa reproduzir um estado de satisfação que é sempre anterior e aquilo que aparece na cena da realidade só cumpre essa função (de objeto do desejo) caso haja uma correspondência à imagem mnêmica cuja reprodução é procurada. Para que o objeto externo seja investido e tenha alguma

significação psíquica para o sujeito, ele tem que estar em conformidade com essa imagem inaugural. É essa conformidade com a imagem, essa repetição do mesmo que o sujeito desejante vai buscar no Outro como possibilidade de satisfação, como demanda de felicidade; mas, como essa experiência não pode ser repetida, ele tece representações contínuas que deslizam em torno desse traço de memória sem jamais atingir a similaridade absoluta.

A pregnância do passado atua sobre as nossas experiências, fazendo que elas se apoiem umas nas outras e introduzam ao mesmo tempo novas figuras do desejável. Estas mantêm com as primeiras uma relação que poderíamos dizer determinada por um normógrafo, aquele instrumento que permite desenhar em escala maior ou menor uma figura já dada. Essa comparação não é exata, porém: pois nessas ‘novas figuras do desejável’ entra sempre um elemento novo, algo que provém da experiência, e que de uma maneira ou de outra entra em ressonância com os protótipos infantis. (MEZAN, 1990, p. 357).

Isso aponta para a realidade como lugar dos objetos do desejo, como o campo das representações e dos objetos ditos reais. É nesse campo que se pode falar do desejo desviado de seus fins primários, obscuros para o sujeito, em direção a objetos secundários que aparecem para a consciência como objetos possíveis cujo alcance depende da sua ação consciente e voluntária. Como não se pode alcançar o fim primário, o desejo, via realidade, engendra o sujeito num processo infundável pela busca de satisfação, pela procura do objeto absoluto. Contudo, essa travessia se faz perene, porque:

Não existe objeto que satisfaça plenamente o desejo e é justamente por isso que ele não pára de renascer de cada pequena satisfação, de cada pequeno repouso; é justamente por isso que a vida é tensão permanente, é movimento permanente: o que não encontro aqui, vou buscar noutro lugar; se não encontro o absoluto, sigo perseguindo tudo o que se aproxima das minhas representações da perfeição. (KEHL, 1987, p. 477).

O desejo almeja o absoluto, procura repouso total, mas isso é impossível. A realidade, oposição a essa onipotência do desejo, obriga o sujeito a barganhar esse absoluto em troca de infinitas outras satisfações menores ao longo da existência.

O absoluto do desejo é nomeado por Freud no *Projeto para uma psicologia científica* sob o título de *das Ding* (a coisa). A coisa é o inapreensível, o resíduo que escapa ao juízo e é também aquilo em torno do qual se organizam as representações e que orienta todo o encaminhamento do sujeito. “*Das Ding* não pertence, portanto, ao espaço da representação, não habita propriamente aquilo que Freud designou de aparelho psíquico, mas nem por isso deixa de fazer presença embora ausente”. (GARCIA-ROZA, 2004, p. 163). É Lacan quem vai reintroduzir na Psicanálise esse conceito há muito tempo esquecido. Isso é feito no Seminário

sete: *A ética da psicanálise*, em que, privilegiando o *Projeto* de Freud, ele vai buscar inspiração em Kant e Heidegger. De Kant, Lacan retoma a noção de coisa-em-si, a realidade absoluta, o verdadeiro ser que não pode ser conhecido. Já do autor de *Ser e tempo*, retoma a noção de *das Ding* não como uma coisa em seu sentido de objetividade, mas como uma reunião sem o que não haveria a existência. É algo que se sustenta por si só, por seu vazio em torno do qual tudo se faz. Ao passo que a coisa heideggeriana mantém uma semelhança com o mundo, a coisa lacaniana, concebida como objeto absoluto, permanece mítica, tal como a *Recherche* proustiana. É o Outro absoluto do sujeito, o objeto perdido que se trata de reencontrar.

O *Ding* como *Fremde*, estranho e podendo mesmo ser hostil num dado momento, em todo caso como o primeiro exterior, é em torno do que se orienta todo o encaminhamento do sujeito. É sem dúvida alguma um encaminhamento de controle, de referência, em relação a que? _ ao mundo de seus desejos. Ele faz a prova de que alguma coisa, afinal, encontra-se justamente aí, que, até certo ponto, pode servir. Servir a que? _ a nada mais do que a referenciar, em relação a esse mundo de anseios e de espera orientado em direção ao que servirá, quando for o caso, para atingir *das Ding*. Esse objeto estará aí quando todas as condições forem preenchidas, no final das contas _evidentemente, é claro que o que se trata de encontrar não pode ser reencontrado. É por sua natureza que o objeto é perdido como tal. Jamais ele será reencontrado. Alguma coisa está aí esperando algo melhor, ou esperando algo pior, mas esperando. (LACAN, 1997, p. 69).

Lacan ainda afirma que *das Ding* é reencontrado em suas coordenadas de prazer, não enquanto objeto absoluto. Na direção a esse objeto, as representações atraem-se umas às outras segundo as leis de uma organização da memória, de um complexo de memória cujo funcionamento é regulado pelo princípio do prazer. É esse princípio quem governa a busca do objeto e lhe impõe esses rodeios que conservam sua distância em relação ao seu fim. “A busca encontra assim, pelo caminho, uma série de satisfações vinculadas à relação com o objeto, polarizadas por ela, e que, a cada instante, modelam, temperam, embasam seus procedimentos segundo a lei própria ao princípio do prazer”. (LACAN, 1997, p. 77). Dessa forma, o desejo desliza por contigüidade numa série interminável em que cada objeto funciona como significante para um significado que, ao ser atingido, transforma-se sempre em um novo significante e assim sucessivamente. Lacan procurou recentralizar a descoberta freudiana na noção de desejo, recolocando-a no primeiro plano da teoria analítica. O desejo se localiza na estrutura do humano, é o fator constituinte do sujeito, o sujeito que é a partir de um desejo.

Influenciado pela teoria hegeliana desenvolvida na *Fenomenologia do espírito*, Lacan concebe a noção de desejo a partir da emergência de um sujeito, primeiramente sem consciência de si, totalmente assujeitado ao Outro. O bebê precisa de alguém que lhe forneça

os meios para sua sobrevivência e, com esse Outro, ele mantém uma relação de plenitude, ainda não diferenciado. Nesse momento, o recém-nascido ainda não consegue distinguir-se a si mesmo, nem perceber a presença do Outro com um outro ser; ele se confunde com o mundo no qual se encontram os outros que o circunda. Aos poucos, com a evolução de seu sistema nervoso, ele começa a distinguir o outro que o satisfaz, diferenciando-o do resto do mundo. Toma, então, consciência da presença desse objeto e passa a se imaginar também como um objeto, semelhante ao que o protege. Nesse momento, o bebê toma consciência de si, embora não se possa falar ainda de individualidade psíquica, já que o si não passa da imagem do outro com o qual ele mantém uma relação complementar. Nessa fase, há uma relação de dupla complementaridade: tanto o bebê é completado por esse outro, quanto esse outro é também completado pelo desamparado. Aí se constitui o desejo do bebê vinculado ao desejo da mãe. Quem deseja é a mãe e, numa reciprocidade direta, sendo a mãe objeto que lhe proporciona a satisfação, será ele, o bebê, o objeto que garante a satisfação dela. É essa reciprocidade que permite a relação de completude que não seria considerada como tal se não fosse mútua. Portanto, o bebê será o objeto de desejo da mãe. Ele não deseja, ele é desejado pelo Outro; seu desejo é ser desejo da mãe. À medida que o grau de compreensão vai aumentando, o bebê começa a desvencilhar-se dessa completude imaginada. Percebe que não é exclusivo do interesse da mãe e não é mais aquele que a completa. Percebe-se, portanto, como incompleto, faltoso. A partir daí, o bebê já é capaz de enunciar seus desejos pela linguagem, já não mais depende da linguagem da mãe para expressar seu desejo. Aí o sujeito se constitui, na medida em que adentra no campo da falta. Enquanto estava preso na relação de completude, assujeitado ao desejo do outro, o bebê estava inserido naquilo que Lacan chamou de Imaginário⁹. A partir do momento em que ele consegue expressar seu desejo, o sujeito passa para o campo do simbólico e essa ruptura com a ordem natural das coisas é o momento também do nascimento da falta. A falta é fundante do sujeito, pois só existe sujeito na medida em que, pela linguagem, ele enuncie seu próprio desejo.

A relação imaginária mãe-filho é desfeita a partir da emergência de um terceiro membro: a figura do pai (símbolo do falo e representante do simbólico). Essa figura será, inicialmente, rival do bebê, pois irá competir com ele a atenção da mãe. Como ele não

⁹ Imaginário: é um dos três registros essenciais (o real, o imaginário e o simbólico) do campo psicanalítico. Este registro é caracterizado pela preponderância da relação com a imagem do semelhante. Nesse registro, falta ao indivíduo um centro definido do eu, no qual o “eu” que ela possui parece se transferir para os objetos, e os objetos para ele, numa incessante troca. Trata-se do reino das imagens, no qual o sujeito estabelece suas identificações, mas que, no próprio ato de fazê-las, é levado a ver e a reconhecer mal a si mesmo. Nesse momento, a criança forma um todo com a mãe, através de uma relação narcísica. Numa unidade alienada, seu desejo ainda não pode ser enunciado, correspondendo ao desejo do outro, o desejo da mãe. A elaboração desse registro por Lacan traz fortemente a influência hegeliana sobre seu pensamento.

consegue vencê-lo, o bebê incorpora-o como aquele que sabe o que deve ser feito para se conseguir o que lhe falta, garantindo-lhe a completude desfeita. Essa incorporação da figura do pai não é semelhante à relação alienada anterior: antes, tinha-se uma relação imaginária; agora, a introjeção implica a incorporação do conjunto de atitudes que esse pai realiza para conseguir o objeto perdido para o bebê, isto é, o código cultural que o permeia.

O desejo gira em torno da falta advinda com o surgimento da linguagem e com a perda da completude imaginada. Como essa totalidade sempre foi imaginada, não existe nenhum objeto perdido. Desse modo, as séries substitutivas são intermináveis, já que não existe um substituto real, efetivo. Constituem séries nas quais os substitutos se revezam de forma deslizando, segundo uma relação de similaridade, de contigüidade, de coincidência temporal. Todavia, nenhuma delas é capaz de tocar a falta.

O desejo, função central em toda experiência humana, é desejo de nada que possa ser nomeado. É, ao mesmo tempo, este desejo que se acha na origem de qualquer espécie de animação. Se o ser fosse apenas o que é, não haveria nem sequer lugar para se falar dele. O ser se põe a existir em função mesmo desta falta. É em função desta falta, na experiência de desejo, que o ser chega a um sentimento de si em relação ao ser. É do encaço deste para-além, que não é nada, que ele volta ao sentimento de um ser consciente de si, que é apenas seu próprio reflexo no mundo das coisas. Pois, ele é o companheiro dos seres que estão aí diante dele, e que, com efeito, não sabem que são. (LACAN, 1985, p. 281).

O desejo constitui, então, na acepção lacaniana, como desejo de desejo, desejo cujo objeto é sempre um outro desejo. Trata-se, desse modo, de um vazio que se volta para outro vazio, embora o eu sempre produza a ilusão da falta de objeto.

3.2 OS AVATARES DO DESEJO EM *PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM*

No romance inaugural de Clarice Lispector, o desejo enuncia-se sob várias perspectivas, assumindo uma dimensão assustadora e cruel em alguns momentos da narrativa. Desejo de destruição e dissolução das formas, em algumas circunstâncias; desejo de totalidade, em outras, essas investidas evidenciam a constante contradição que assoma o sujeito representado na narrativa, apontando para a quebra do paradigma da dicotomia em que se pauta a tradição ocidental. Na obra de Lispector, parece que a oposição perde os contornos para se fundir num todo, embora essas contradições continuem manifestando-se na consciência/inconsciência das personagens, muitas vezes, incapacitadas para entender essa dicotomia em fusão. Ao mesmo tempo em que as personagens caminham em direção a uma

totalidade, deparam-se com a dissolução, com o caótico e aí se fixam como ponto de gozo. Parece que o desejo que aí se enuncia está em permanente contradição, em investida de completude ao mesmo tempo em que seu percurso acena para um recuo, para uma postergação do encontro jamais realizado. Segundo Maria Rita Kehl (1990), estar diante da possibilidade de realização de um desejo é motivo de maior alegria do que tê-lo já realizado. Isso é bastante evidente no conto *Felicidade clandestina*, presente no livro homônimo (1998), em que a menina, ao obter o objeto almejado, protela o encontro com o gozo proporcionado por esse ato:

Como contar o que se seguiu? Eu estava estonteada, e assim recebi o livro na mão. Acho que eu não disse nada. Peguei o livro. Não, não saí pulando como sempre. Saí andando bem devagar. Sei que segurava o livro grosso com as duas mãos, comprimindo-o contra o peito. Quanto tempo levei até chegar em casa, também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração pensativo. (FC, p. 12).

Esse retardamento é mais acentuado no parágrafo seguinte, que aponta para aquilo a que Kehl (1990) chamou angústia de prazer.

Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter. Horas depois abri-o, li algumas linhas maravilhosas, fechei-o de novo, fui passear pela casa, adiei ainda mais indo comer pão com manteiga, fingi que não sabia onde guardara o livro, achava-o, abria-o por alguns instantes. Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade. (FC, p. 12).

Essa angústia de prazer dá-se diante da iminência da realização de um desejo pelo sujeito. Trata-se do medo do vazio que representaria a plena realização de alguma coisa pela qual muito se lutou. Além disso, evidencia o medo do sujeito de se deparar com o vazio da falta, de encarar a castração. Diante dessa possibilidade, o retardamento pode ser tomado como uma saída, ou, pelo menos, como uma situação intermediária, até que outro novo desejo seja eleito pelo indivíduo. É, portanto, uma estratégia encontrada pelo sujeito para manter um significativo para a falta e, no limite, para o próprio ser.

Em *Perto do coração selvagem*, Joana parece também protelar esse encontro com o grande objeto, ao mesmo tempo em que percorre sua travessia em errância, sem saber, de fato, onde repousar sua procura. Dona de uma inquietação permanente, a heroína é joguete do desejo e das pulsões que engendram a natureza humana. Para melhor acompanhar essa nau do desejo, recortar-se-á essa trajetória em três momentos: o desejo infantil, o desejo desordenado e, por fim, o desejo de mais além que se impõe no final do romance. Este momento,

entretanto, será analisado separadamente, num capítulo à parte, pois constitui um segundo desdobramento da temática aqui eleita.

3.2.1 O Desejo Infantil na Narrativa de Clarice Lispector

O infantil, ao longo da ficção de Clarice Lispector, aparece representado sob as mais variadas perspectivas: lugar da transgressão e da liberdade, ambiente da criatividade e do devaneio, recinto da alegria e da dor, mas, acima de tudo, espaço do exercício das pulsões tanáticas, cenário para o desabrochar das paixões em sua potência. Joana, de *Perto do coração selvagem*, e Ofélia, de *A legião estrangeira* (1999b), por exemplo, são representantes de uma concepção de infância que se opõe ao pensamento cristão naquilo que concerne à imagem da criança como sinônimo de pureza e inocência¹⁰. Longe de reafirmar essa tese, Lispector acena para uma infância marcada pela agressividade, pela inveja e pelo desejo de posse e de destruição, campos privilegiados da encenação da pulsão de morte, metáfora do diabólico muito presente na ficção clariceana. Segundo Yudith Rosenbaum (2006), o mundo infantil de Clarice Lispector privilegia a infância como o nascedouro das emoções mais ínfimas e estruturantes do psiquismo humano. Nelas, aquilo que o adulto resguarda, esconde, mascara, altera, desvia e simula, a fim de melhor ajustar-se à vida pacificada, à vida social, ganha corpo e expressão, dominando o enredo. Lispector evidencia o mundo infantil repleto de aberrações ainda não camufladas pela cultura, expõe o desejo em suas perversões, ainda não tolhido pela civilização.

Segundo José Américo Mota Pessanha (1989), as crianças na obra de Lispector convidam à desintelectualização: caminho de retorno à realidade viva e autêntica do homem. São seres ainda não adestrados pelos instrumentos racionais de defesa, por isso, dotados de grande espontaneidade.

Porque não treinaram a razão discursiva, as crianças olham o mundo mais de perto. Pois a razão discursiva tem isto próprio: distancia o dado presente e, situando-o logo num tecido de relações, amortece-lhe o impacto e cria um estado psicológico de neutralidade e indiferença. Indiferença das generalizações _ nas quais objetos e acontecimentos resultam apenas em casos particulares de uma lei geral, em unidades indiferenciadas de um conjunto homogêneo. Neutralidade que decorre do destacamento intelectual _ artifício indispensável à sobrevivência, que

¹⁰ Jesus chega a exortar seus seguidores a tomarem o exemplo das criancinhas. “Deixai vir a mim estas criancinhas e não as impeçais. Porque o reino dos céus é para aqueles que se lhes assemelham”. (BÍBLIA SAGRADA, 1989, p. 1307).

dilacera a unidade primitiva do homem, embora o conduza à teorização. (PESSANHA, 1989, p. 187).

Em *A legião estrangeira*, conto figurado no livro homônimo, tem-se a representação da inveja incorporada na personalidade de uma criança de cabelos cacheados que, num ato polarizado pela fusão de amor-crueldade, priva a narradora-personagem de um objeto de desejo. A narrativa registra, em primeira pessoa, a história de uma dona de casa que recorda, diante da mesa da cozinha, o contato com uma menina incômoda e estranha que, num ímpeto de inveja e de ódio, assassinara um pinto comprado de presente para os filhos. O conto torna-se denso à medida que o contato com Ofélia vai-se acentuando. As tonalidades descritivas também são intensificadas quando a narradora começa a evidenciar as transformações por que passa a pequena diante da iminência do ato perverso.

O conto inicia denunciando a incapacidade humana de conhecer os estados afetivos e contraditórios que movem cada ser. Chama atenção também para o próprio título que remete para os obscuros sentimentos que comandam ou povoam a alma humana. A legião estrangeira que habita o sujeito apresenta-se como o estranho freudiano, como aquilo que, embora seja o mais desconhecido, é o mais íntimo que habita todo sujeito.

Se me perguntassem sobre Ofélia e seus pais, teria respondido com o decoro da honestidade: mal os conheci. Diante do mesmo júri ao qual responderia: mal me conheço _ e para cada cara de jurado diria com o mesmo olhar de quem se hipnotizou para a obediência: mal vos conheço. Mas às vezes acordo do longo sono e volto-me com docilidade para o delicado abismo da desordem. (LE, p. 86).

Essa desordem, que é a própria natureza humana, habitada por sentimentos estranhos e antagônicos, é acentuada no terceiro parágrafo quando, retomando a clássica idéia heracliteana, a narradora a considera como em puro devir, em constante metamorfose e transmutações:

Mas sentimentos são águas de um instante. Em breve _ como a mesma água já é outra quando o sol a deixa muito leve, e já outra quando se enerva tentando morder uma pedra, e outra ainda no pé que mergulha _ em breve já não tínhamos no rosto apenas aura e iluminação. (LE, p. 86-7).

Decorridas essas considerações iniciais acerca da chagada do presente às vésperas do Natal no seio da família, no momento em que a narradora-personagem pega em suas mãos o pinto, é tomada pela memória de um outro filhote, cuja história tem Ofélia como vilã. A menina, a contragosto da narradora, era freqüentadora da casa desta e passava horas a corrigi-

la e a importuná-la. Trava-se uma relação de passividade/atividade entre ambas. Enquanto a menina exercia sua dominação, mesmo insatisfeita, a outra permitia essa atividade, gozando nessa posição paciente, pois “tinha defeitos bastantes para seus conselhos, era terreno para o desenvolvimento de sua severidade”. (LE, p. 93). Até o dia em que a dona de casa vê diante de si a transformação repentina dos estados passionais como sugere no trecho supracitado. Vale citar o fragmento na íntegra, pois a riqueza de imagens é muito intensa naquilo que aqui interessa como objeto de estudo:

E a sombra se fizera. Uma sombra profunda cobrindo a terra. Do instante em que involuntariamente sua boca estremeceu quase pensara ‘eu também quero’, desse instante a escuridão se adensara no fundo dos olhos num desejo retrátil que, se tocassem, mais se fecharia como folha de dormideira. E que recuava diante do impossível, o impossível que se aproximara e, em tentação, fora quase dela: o escuro dos olhos vacilou como um ouro. Uma astúcia passou-lhe então pelo rosto _ se eu não estivesse ali, por astúcia, ela roubaria qualquer coisa. Nos olhos que pestanejavam à dissimulada sagacidade, nos olhos a grande tendência à rapina. Olhou-me rápida, e era a inveja, você tem tudo, e a censura, porque não somos a mesma e eu terei um pinto, e a cobiça _ ela me queria para ela. (LE, p. 94-5).

Aí se tem o momento da metamorfose daquilo que já se anunciara desde o início: a legião estrangeira que governa a menina de olheiras e gengivas roxas (imagens que remetem para a figura mítica da Inveja, descrita por Ovídio em suas *Metamorfoses* (2003). Diante do piar da pequena ave domesticada, Ofélia vai-se transformando, “engrossando toda, a deformar-se com lentidão” (LE, p. 95), movida pelo desejo de apossar-se do objeto alheio, objeto recoberto por uma forte dose de idealização, conforme Renato Mezan (1987), representante do objeto ideal, aquele capaz de suprir a falta.

A paixão representada no conto em grande evidência está indissociavelmente ligada ao desejo. A inveja _ conceitua Mezan _ (1987) é o desejo de se apropriar de algo indefinido. Além disso, o psicanalista destaca outros aspectos importantes dessa paixão: além do parentesco com o desejo, ela se aproxima da agressividade, da astúcia e da sagacidade, do roubo e da rapina; não é um sentimento simples, mas envolve algo como a oscilação entre a distância e a coincidência, bem como fatores ligados à intensidade, à rapidez, ao involuntário. O essencial na inveja é, de fato, arrebatado do outro a coisa invejada, uma vez que isso importa mais do que se apoderar de um objeto semelhante. Trata-se de satisfazer-se na destruição da alegria alheia. Entretanto, esse objeto da inveja não é a coisa palpável, mas o fantasma que gira em torno dessa coisa, a idealização que se faz desse suporte, tornando-o com valor de perfeição. Ofélia não quer o pinto, simplesmente, mas o deseja na medida em que ele representa um objeto para além dessa materialidade em que se apresenta. Ainda segundo

Renato Mezan (1987), o que ela almeja com tal atitude é simplesmente sufocar a falta estrutural que a sustenta, que a constitui. Tarefa, portanto, impossível para a pobre Ofélia.

Diante da irrupção dessas paixões inconstantes, a narrativa de Lispector, por meio de Ofélia, desmascara o lado sombrio da personalidade humana, ocultado por uma tradição moralista e racional. Através da personagem infantil, a escritora põe às claras as vicissitudes desse universo, des-vela a miséria humana, mergulhando o sujeito no seu próprio pântano, no mundo tenebroso e demasiado humano que o sustenta. Enquanto miniatura de adulto, como analisa José Américo Mota Pessanha (1989), Ofélia é categórica, proverbial, serena diante de um mundo fictício feito só de soluções definitivas, mundo sem surpresas, já dado, resolvido, sem mistério, mundo morto, portanto. Esse é o mundo adulto no qual vive Ofélia, antes de sua metamorfose em criança. Entretanto, ela recobra a infância de seu ser, tornando-se, aos poucos, ela mesma, num ato de profunda dor como evidencia o próprio texto nos fragmentos abaixo:

[...] Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança.

Não sem dor. Em silêncio eu via a dor de sua alegria difícil. A lenta cólica de um caracol. Ela passou devagar a língua pelos lábios finos. (Me ajuda, disse seu corpo em bipartição penosa. Estou ajudando, respondeu minha imobilidade.) A agonia lenta.

[...]

Já há alguns minutos eu me achava diante de uma criança. Fizera-se a metamorfose. (LE, p. 95-6).

Portanto, é a partir do momento em que se transforma em criança, deixando no “chão o corpo antigo”, que Ofélia pode exercer seu desejo em liberdade, longe dos padrões morais que a delimitavam. A harmonia apolínea cede lugar à inconstância dionisíaca e aí afloram os sentimentos mais primitivos¹¹, a loucura do desejo, como afirma Rosenbaum (2006), cintila em lenta agonia.

O infantil na ficção de Clarice Lispector, quando ainda não está sobreposto pela crosta social, adentra na existência com mais profundidade e parece se debater menos que o adulto, vivendo sua trajetória com menos insatisfação. Pode-se dizer, à luz da psicanálise, que a criança ainda não internalizou as imposições sociais, ainda não segue à risca os padrões morais e os interditos da cultura, uma vez que seu superego ainda não foi desenvolvido

¹¹ Essa idéia de primitivismo está muito acentuada no ato da divisão da menina em duas. A imagem condensada na expressão “seu corpo em bipartição penosa” aponta para o processo de reprodução (bipartição ou cissiparidade), típico de seres primitivos e unicelulares, como as amebas e os paramécios. Lispector não estaria comparando o universo infantil com o mundo primitivo, fonte das pulsões primárias em pura potência? Não seria Ofélia a imagem de Dionísio em seu despedaçamento, em sua metamorfose?

completamente. Dessa maneira, ela tem acesso ao prazer de modo mais natural, mais original, longe das interdições e das normas que o delimitam, que o tolhem.

Na segunda topologia do aparelho psíquico, Freud (1996c) apresenta uma terceira estrutura que vem se somar ao ego e ao id: o superego. De acordo com ele, um componente do ego mantém-se à parte, vigiando o resto. Com isso, o ego pode separar-se em circunstâncias temporais ao assumir uma função observadora ou autocrítica. Desta forma, esta parte domina o ego e age com severidade e opressão, isso porque ele corresponde às solicitações da moralidade e da sociedade sobre a natureza agressiva do homem insatisfeito. Inicialmente, as crianças não apresentam nenhuma restrição interna na busca de prazer, mas os pais ou substitutos instalam gradualmente nelas tais inibições. Portanto, são os pais os representantes da função do superego. Quando a criança adota as restrições, sanções morais e o código moral dos pais, ou de seus substitutos, como se fossem seus princípios, ou, quando os introjeta, pode-se afirmar que elaborou o superego. Assim, essa proibição imposta à criança pelos pais de realizar seu desejo incestuoso acaba por se tornar, dentro do ego, um conjunto de exigências morais e proibições impostas pelo sujeito sobre si mesmo. Dessa maneira, o superego é considerado como uma parte do eu que se diferencia e que, ao mesmo tempo em que se protege, tenta se aniquilar. Pode-se considerar essa estrutura como algo que vai sofrendo um desenvolvimento à medida que a criança cresce e aumenta seu conhecimento a respeito dos pais. Outros que vão tomando o lugar dos progenitores, como os professores, as governantas, os tutores, também influenciam nesse desenvolvimento.

Outra via para compreender essa diferença entre o mundo adulto e o mundo infantil em Clarice Lispector pode ser a do viés civilizatório, da imersão do sujeito na cultura. É em *O mal-estar na civilização* (1996d) que Freud levará a termo a idéia de que o homem civilizado encontra-se sob o peso de grandes sofrimentos, por conta de suas próprias construções. O homem civilizado é, portanto, homem doente, animal neurótico. O processo civilizatório traz consigo um germe profundo de mal-estar, transformando as pulsões em aspirações sociais, culturais e intelectuais, acarretando um sentimento de frustração, decepção e desajuste comum a todos os homens. O sujeito torna-se um animal descontente, cujos desejos não podem ser satisfeitos pela cultura. Pode-se dizer que, antes de Freud, Nietzsche já tematizara como inevitável o mal-estar na civilização. Assim como Freud, Nietzsche também afirma na segunda dissertação de *a Genealogia da Moral* (1998), que o estabelecimento e a consolidação das instituições sociais como base do processo de civilização exigem, como medida de defesa, a repressão dos instintos hostis da humanidade primitiva. Sem isso, a cultura estaria permanentemente ameaçada pela eclosão da violência selvagem, pelo retorno

da guerra de todos contra todos. Nesse sentido, o preço a ser pago pela civilização é o sofrimento permanente, causado pela inevitável renúncia à satisfação direta dos impulsos.

Esse peso da civilização é evidenciado ao longo da obra clariceana em que os sujeitos, encurralados, anseiam por romper esses laços que os aprisionam, que os entediam. Isso é flagrante nos contos de *Laços de Família* (1997) em que as personagens são sempre surpreendidas no momento em que, a partir do cotidiano banal, alcançam o lado misterioso, inusitado, diferente da existência humana, mesmo quando não conseguem entendê-lo. Os laços aí se configuram como os modelos sociais que fixam a mulher em papéis estabelecidos, força opressiva que a desencoraja de articular, de modo claro, sua própria vida. É também, na tentativa de romper com esses ditames que Joana procura adentrar no coração selvagem, longe dessa atmosfera opressiva e inibidora, em que a vida se exprime em sua potência, em sua espontaneidade. “O mundo pré-vegetal, anterior aos símbolos e à cultura: eis a busca de Clarice”. (CAMPEDELLI; ABDALA JR., 1981, p. 103). Inadaptadas a esse mundo repetitivo e inautêntico, as personagens clariceanas, enfatizam os críticos supracitados, aventuram-se através da imaginação, buscando romper com a barreira da palavra, com o rotineiro mundo lógico, tentando recuperar o selvagem coração, perdido quando o homem historicamente perdeu sua liberdade instintiva, mundo pleno de vitalidade.

A infância de Joana é representada em quatro capítulos da primeira parte do romance em que são alternados com outros que focalizam a fase adulta da heroína. Nessa etapa, a sofreguidão do desejo já se evidencia desde as primeiras páginas do livro. Inquieta e incompreendida pelo pai em suas curiosidades infantis, Joana está sempre à procura de algo a criar (“_Papai, que é que eu faço?” (PCS, p.11)), a fim de contornar o furo que desde cedo se impunha com muita incisão. Como o oleiro que dá forma ao vazio, Joana tenta dar conta dessa falta por meio de suas fantasias, quando os objetos da realidade não mais servem a essa função. Vale lembrar aqui que a poesia remete à linguagem primeira, ao universo próximo do natural, anterior ao lógico. Segundo Olga de Sá (2004), a poesia é uma linguagem própria da idade fantástica e como tal, existiu primeiro, antes da prosa. Todo o falar humano, portanto, foi figurado, alegórico. É essa alegoria que Joana tenta resgatar, embora sua poesia, em parte, seja configurada por meio da prosa. Fracasso do desejo? Fracasso da fantasia? Ou ela se realiza, quando acredita em sua verdade, ao contar ao pai que fizera uma poesia, não um texto em prosa?

_ Papai, inventei uma poesia.

_ Como é o nome?

_ Eu e o sol. _ Sem esperar muito recitou: _ ‘As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi’.

_ Sim? Que é que você e o sol têm a ver com a poesia?

Ela olhou-o um segundo. Ele não compreendera...

_ O sol está em cima das minhocas, papai, e eu fiz a poesia e não vi as minhocas... _ Pausa. _ Posso inventar outra agora mesmo: ‘Ó sol, vem brincar comigo’. Outra maior:

‘Vi uma nuvem pequena

coitada da minhoca

acho que ela não viu’. (PCS, p. 10)

O sol, para Joana, é o outro necessário ao brincar, capaz de entrar no próprio universo fantástico e aí burlar a frustração imposta pela realidade. O apelo ao pai, como o grande astro, é feito nas entrelinhas e “ele não compreendera...”, não adentrara no seu mundo de fantasias. Sozinha, como marca a epígrafe do romance¹², a menina recorre à criação, própria do seu universo infantil. As brincadeiras são o lugar de encenação de um prazer negado pela realidade. Elas encenam as posições assumidas pela menina em seu imaginário: ora é a fada que tudo pode, ora é a professora ou a princesa com seu servo ou ainda, a dona de casa com seus filhos. Freud, em *Além do princípio do prazer* (1996e), ao comentar sobre as brincadeiras infantis, deixa claro que as crianças repetem no ato de brincar tudo aquilo que lhes causou grande impressão na vida real. Além disso, destaca o psicanalista, todas as suas brincadeiras são influenciadas por um desejo que as domina o tempo todo: o desejo de crescer e poder fazer o que as pessoas crescidas fazem. Nas suas brincadeiras, a protagonista de *Lispector* encena também esses papéis adultos e se põe na posição de senhora da situação. Aí Joana, além de tentar reconciliar-se com a frustração estrutural, exerce com sadismo e gozo, o mais além do prazer:

Inventou um homenzinho do tamanho do fura-bolos, de calça comprida e laço de gravata. Ele usava-o no bolso da farda de colégio. O homenzinho era uma pérola de bom, uma pérola de gravata, tinha a voz grossa e dizia de dentro do bolso: ‘Majestade Joana, podeis me escutardes um minuto, só um minuto podereis interromperdes vossa sempre ocupação?’ E declarava depois: ‘Sou vosso servo, princesa. É só mandar que eu faço’. (PCS, p. 11).

Joana aqui, envolta em seus fantasmas, confirma a assertiva lacaniana de que o desejo se “satisfaz” para além de um objeto real em que a fantasia se ancora:

¹² A epígrafe “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do selvagem coração da vida” é retirada do livro de James Joyce, *O retrato do artista quando jovem*.

O que é o desejo a partir do momento em que ele é mola da alucinação, da ilusão, de uma satisfação que é, portanto, o contrário de uma satisfação? [...] O desejo se satisfaz alhures e não numa satisfação efetiva. Ele é a fonte, a introdução fundamental da fantasia como tal. Existe aí uma ordem outra que não vai dar em nenhuma objetividade, mas que define por si mesma as questões colocadas pelo registro do imaginário. (LACAN, 1985, p. 267).

De acordo com o pensamento de Freud, a fantasia, mesmo depois do surgimento do princípio de realidade, permanece em atividade no aparelho psíquico do sujeito, possuindo ainda um elevado grau de liberdade:

[...] Com a introdução do princípio de realidade, uma das espécies de atividade de pensamento foi separada; ela foi liberada do teste de realidade e permaneceu subordinada somente ao princípio de prazer. Esta atividade é o fantasiar, que começa já nas brincadeiras infantis, e posteriormente, conservada como devaneio, abandona a dependência de objetos reais (FREUD, 1969d, p. 282).

A função da fantasia é ligar as mais profundas camadas do inconsciente aos mais elevados produtos da consciência, o sonho com a realidade. Ela continua falando a linguagem do princípio de prazer, da liberdade de repressão e do desejo. Ela retém a estrutura e as tendências da psique anteriores à sua organização pela realidade, anteriores à sua conversão num indivíduo, em contraste com outros indivíduos. Assim, “[...] tal como o id a que se mantém vinculada, a imaginação preserva a ‘memória’ do passado sub-histórico, quando a vida do indivíduo era a vida do gênero, a imagem da unidade imediata entre o universal e o particular, sob o domínio do princípio de prazer”. (MARCUSE, 1975, p. 134).

Na condição de um processo mental independente e fundamental, a fantasia tem um valor próprio e autêntico, equivalendo a uma experiência específica que corresponde à superação da paradoxal realidade humana. A fantasia, desse modo, visa à reconciliação do indivíduo com o todo, do desejo com a realização, da felicidade com a razão. “[...] Um dia virá em que todo o meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nós que existem dentro de mim...”. (PCS, p. 178).

A fantasia, no pensamento freudiano, está essencialmente relacionada com o desejo. Segundo Násio (2007) têm-se fantasias porque há desejos que agitam o sujeito, porque esses desejos agressivos e sexuais querem satisfazer-se imediatamente sem levar em consideração a realidade. Outro fato importante destacado pelo psicanalista refere-se aos papéis assumidos pelo sujeito na fantasia:

[...] toda cena fantasiada é uma cena edipiana, uma vez que um protagonista busca possuir o outro ou ser possuído por ele. Entretanto, na ação fantasiada, o sujeito pode desempenhar todos os papéis: ora ele é o dominador, ora ele é dominado; ora ele é adulto molestatador, ora a criança vítima; ora é um homem poderoso, ora uma mulher frágil etc. (NÁSIO, 2007, p. 14).

Essa variedade de papéis é assumida por Joana diante de suas brincadeiras solitárias, em que ela recria cenas, colocando-se em posições variadas. Importante salientar que, embora exista essa diversidade, Joana impõe-se como sujeito ativo, dona do papel principal, detentora do poder, dona do falo, diria a psicanálise.

Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura. (PCS, p. 10).

Essa brincadeira revela, além do desejo se satisfazendo alhures, como diz Lacan, o lado sádico que se ilumina diante dessa encenação. O desejo aí se mistura a outra coisa mais intensa, mais bravia e destruidora: vontade de destruição, de dissolução das formas, de repetição. Ao mesmo tempo em que destrói, tal qual um pequeno demiurgo, Joana restaura a vida. As máscaras de Dionísio em suas metamorfoses se evidenciam nessa cena, nesse recriar-se e nessa oscilação entre a forma e o caos, rompendo as barreiras do recalque, do inconsciente.

Essa aproximação entre a criança que brinca e o deus trágico é feita por Nietzsche em algumas passagens de *O nascimento da tragédia* (1992) e se associa também à idéia do eterno retorno, desenvolvida em obras posteriores. Semelhante ao artista, a criança se revela incansável em seu jogo de construção e destruição, de ajuntamento e dispersão, de retomada e interrupção, de acabamento e de recomeço, de morte e ressurreição como faz a pequena Joana com Arlete. O fragmento seguinte de *Vontade de potência* (2008) explicita esse caráter repetitivo associado à divindade grega: “Dionisos: sensibilidade e pavor. A transitoriedade poderia ser interpretada como gozo da força engendradora e destruidora, como criação constante”. (NIETZSCHE, 2008, p. 502). Segundo Rogério Miranda de Almeida (2005), tanto a criança quanto Dionísio representam as forças formadoras e plasmadoras do cosmos, “ambos não cessam de edificar e demolir, de romper e irromper limites, de ordenar o mundo e, de novo, fazê-lo voltar ao caos” (ALMEIDA, 2005, p. 136). É assim que Joana se comporta movida por um desejo em devir, às voltas com a repetição contínua, tentando encontrar um significante que acolha sua demanda.

Joana, nessa cena em que desenvolve seu processo de fantasia por meio das brincadeiras infantis, é a representação do artista/escritor em seu processo criativo, dando forma à própria criação literária. Como um demiurgo, Joana é uma espécie de duplo do artista que dá forma e consistência ao caos. Nessa tarefa ela toca nas “zonas perigosas e fronteiriças, nas zonas ambíguas da criação: violência, harmonia, ordem, desordem, transgressão, poder, *Eros e Thanatos*, inércia e movimento [...]” (HERRERA, 1999, p. 193).

Parece que Joana, em suas brincadeiras infantis, impõe-se como detentora do falo, mascarando um sintoma que remete ao abandono, à completa carência que a sustenta. Colocar-se nessa posição pode ser uma forma encontrada pela fantasia para burlar a falta, preencher o impreenchível, satisfazer o impossível. O falo, na acepção lacaniana, denomina o objeto imaginário com que o sujeito se identifica, marcando a perfeição narcisista onipotente da fase do espelho¹³ para a criança. É, portanto, tudo aquilo que representa essa idéia de completude para o sujeito desejante. É nessa perspectiva que Joana se insere, ao se pôr em cena como heroína, dona da capacidade de tudo realizar. Em outra cena esse desejo é confirmado, quando o pai enuncia o sonho da filha:

_ Guria, guria, muria, leria, seria... , cantava o homem voltado para Joana. Que é que tu vais ser quando cresceres e fores moça e tudo?
_ Quanto ao tudo ela não tem a menor idéia, meu caro _declarava o pai_, mas se ela não se zangar te conto seus projetos. Me disse que quando crescer vai ser herói... (PCS, p. 21).

Segundo Yudith Rosenbaum (2006), Joana se configura como um sujeito errante que não encontra no pai a face do Outro procurada. Ela não reconhece na figura paterna a referência fálica e, conseqüentemente, a precariedade desse centro torna-se nuclear em sua constituição subjetiva. A Lei do Pai não se instaura com precisão e isso é crucial para o sujeito da narrativa: ele torna-se flutuante, pulverizado, inconsistente, esgarçado e tênue,

¹³ Fase ou estágio do espelho: a primeira formulação dessa teoria foi feita em 1936 por ocasião do Congresso de Marienbad. Segundo Garcia-Roza (2008), esse trabalho é retomado 13 anos depois e apresentado no Congresso Internacional de Psicanálise em Zurique. É o texto da exposição feita em 1949 que se encontra publicado em *Escritos* sob a denominação *O estágio do espelho como formador da função do eu* (1998). O estágio do espelho é um momento na história do indivíduo na qual a criança forma uma representação de sua unidade corporal por identificação com a imagem do outro. Caracteriza-se pela experiência que a criança tem ao perceber sua própria imagem num espelho. Segundo Joël Dor (1989), a experiência da criança na fase do espelho organiza-se em torno de três tempos fundamentais, que pontuam a conquista progressiva da imagem de seu corpo. 1. a criança percebe primeiro a imagem que o espelho reflete como a de um ser real de que ela tenta se aproximar e tocar; é o tempo da confusão entre o si e o outro 2. compreende que o outro no espelho é apenas uma imagem e não uma realidade; ela agora sabe distinguir a imagem do outro da realidade do outro 3. reconhece que o outro no espelho é apenas uma imagem e identifica esse reflexo com a imagem de seu corpo. A fase do espelho constitui, portanto, uma etapa na formação do eu.

como a própria estrutura do romance, pois “Continuo sempre me inaugurando, abrindo e fechando círculos de vida, jogando-os de lado, murchos, cheios de passado”. (PCS, p. 90).

Segundo a leitura lacaniana da constituição do sujeito, levando em consideração os três registros (o real, o simbólico e o imaginário), a criança, inicialmente, forma um só ser com a mãe¹⁴. O pai configura nessa relação como aquele que desfaz essa unidade. A criança, totalmente dependente da mãe, considera o corpo dela como extensão do seu. A mãe, por sua vez, totalmente dedicada ao bebê, aliena-se nessa relação. Desse modo, o pai ou outro qualquer que intervém nessa unidade, roubando a atenção da mãe para si, vai criar uma lacuna nessa totalidade. A interferência da Lei Paterna, ou Lei da Cultura, interdita o incesto e possibilita que a criança, desvinculada da unidade, enuncie seus próprios desejos, uma vez que antes era a mãe que os enunciava para o bebê. Essa metáfora da Lei Paterna introduz a linguagem, o circuito de intercâmbio social e, portanto, insere o ser no campo da falta, na dissociação entre as palavras e as coisas. A Lei do Pai determina a castração simbólica e viabiliza a entrada do sujeito no campo da linguagem, no âmbito das representações.

Segundo o psicanalista Hélio Pelegrino (1987), a castração simbólica significa o trânsito do imaginário, fálico e onipotente, para o mundo da realidade externa. O desejo precisa desinvestir seus fantasmas inconscientes para dirigir-se aos objetos externos. Nesse caso, a completude fálica foi perdida. A castração simbólica, enfatiza o teórico, marca a possibilidade de simbolizar o mundo externo e interno, mas implica, portanto, a perda de ambos: “Ao proferir o mundo, transformando-o em discurso, torno-o metabolizável para a minha mente, mas o perco na sua opacidade densa_ e impenetrável” (PELEGRINO, 1987, p. 321-2). Na passagem do mundo fálico e onipotente para o mundo da linguagem, alguma coisa resta, sobra, escapa à simbolização. É esse resto que constitui o real e que, posteriormente vai se constituir como o cerne da nostalgia humana, síndrome incurável, como enfatiza Pelegrino.

A Lei do Pai é imprescindível no desenvolvimento da criança, pois se estabelece como processo necessário à identificação e internalização das proibições sociais. Quando há ausência desse referencial na vida da criança, a estruturação psíquica apresenta-se vacilante em virtude de não haver uma sustentação super-egóica consistente. O sujeito fica com muitos resquícios do princípio de prazer, imerso no mundo narcísico, metáfora daquela relação fusional com a mãe.

Seguindo a tese de Rosenbaum (2006), a de que a castração simbólica em Joana é falha e de que há uma precariedade do centro paterno que direciona o sujeito perante os

¹⁴ Trata-se aqui de um momento lógico, isto é, estrutural, se não um momento temporal.

interditos e barra o gozo fálico com a mãe, pode-se pensar na idéia de que Joana nada nesse mar narcísico por toda vida. Ora, se a castração simbólica não se efetiva em sua plenitude, o sujeito tende a permanecer nessa zona próxima ao real, anterior ao simbólico em que o prazer é imediato. Desse modo, o seu percurso rumo ao coração selvagem se dá continuamente, pois ele representa essa fusão com o todo, com o anterior às palavras, com o real, o resto da simbolização que sempre escapa. Por isso, o infantil se preserva eternamente no sujeito da narrativa: “Ter tido uma infância não é o máximo? Ninguém conseguiria tirá-la de mim...” (PCS, p. 40). A nostalgia do mundo infantil é recorrente nas lembranças de Joana. Em algumas vezes, a referência a alguém que realize o papel de mãe é flagrante, como no trecho que segue, quando Joana, diante da conversa com Lídia, deixa vir à tona em seus fluxos de consciência o desejo de proteção, reconhecendo-se frágil e desprotegida:

Eu sei o que quero: uma mulher feia e limpa com seios grandes, que me diga: que história é essa de inventar coisas? Nada de dramas, venha cá imediatamente! _ E me dê um banho morno, me vista uma camisola branca de linho, trance meus cabelos e me meta na cama, bem zangada, dizendo: o que então? Fica aí solta, comendo fora de hora, capaz de pegar uma doença, deixe de inventar tragédias, pensa que é grande coisa na vida, tome essa xícara de caldo quente. Me levanta a cabeça com a mão, me cobre com um lençol grande, afasta alguns fios de cabelo de minha testa, já branca de fresca, e me diz antes de eu adormecer mornamente: vai ver como em pouco tempo engorda esse rosto, esquece as maluquices e fica uma boa menina. Alguém que me recolha como a um cão humilde, que me abra a porta, me escove, me alimente, me queira severamente como a um cão, só isso eu quero, como a um cão, a um filho. (PCS, p. 131).

Em outro momento, já casada, é a recordação da infância na casa da tia que a assalta, numa noite em que ela confessa ao marido o desejo de também ter um filho, como Lídia. Enquanto Otávio lia em seu quarto, Joana recorda, na sala, seus encontros com a noite, seus tropeços nos objetos, aproximando num desejo insistente (a repetição da condicional “se fosse uma criança”) o momento presente com o já vivido:

Teria que andar às apalpadelas mal atravessasse a porta. E sobretudo se fosse uma criança, na casa da tia, acordando de noite, a boca seca, indo à procura de água. Sabendo as pessoas isoladas cada uma dentro do sono intransponível e secreto. Sobretudo se fosse aquela criança e como naquela noite ou naquelas noites, ao atravessar a copa surpreendesse o luar parado no quintal como num cemitério, aquele vento livre e indeciso... Sobretudo se fosse a criança amedrontada esbarraria no escuro em objetos imprecisos e a cada toque eles se condensariam subitamente em cadeiras e mesas, em barreiras, de olhos abertos, frios, inapeláveis. (PCS, p. 155).

O desejo de Joana às vezes manifesta-se permeado por uma forte libido narcísica de natureza regressiva. E esse traço será definitivo na travessia da pequena heroína. O

narcisismo, ao longo da obra de Freud, recebeu algumas conotações, muitas vezes, contraditórias. Cabe destacar aqui alguns traços daquilo que Freud chamou de narcisismo primário, que está associado à idéia de castração simbólica¹⁵. Essa etapa (narcisismo primário) designa um estado em que a criança investe toda a sua libido em si mesma, ou seja, a criança toma a si mesma como objeto de amor, como objeto de gozo. Ainda não existe a imagem do outro como estranho, diferente; o bebê ainda não possui um eu. Essa completude se dissolve, como já foi comentado, com a castração, em que o sujeito opera o reconhecimento de uma incompletude, despertando o desejo de recuperar essa perfeição narcísica. Segundo Hélio Pellegrino (1987), pelo narcisismo primário (fusão imaginária ao organismo materno) a criança atualiza e dá consciência ao fantasma da vida intra-uterina. Em alguns momentos da narrativa clariceana, esse desejo regressivo se impõe perante os fluxos de consciência da protagonista. A fantasia de retornar ao útero materno, a vontade de recuperar essa metáfora do paraíso perdido se afirma em trecho como este:

Deus, como ela afundava docemente na incompreensão de si própria. E como podia, muito mais ainda, abandonar-se ao refluxo firme e macio. E voltar. Haveria de reunir-se a si mesma um dia, sem as palavras duras e solitárias... Haveria de se fundir e ser de novo o mar mudo brusco forte largo imóvel cego vivo. A morte a ligaria à infância (PCS, p. 169).

A imagem do mar vital e profundo remete para a imagem do útero, metonímia da completude narcísica, anterior ao advento da clivagem egóica contra a qual a protagonista parece se debater. Além disso, esse anseio insistente (observar a ausência de vírgulas separando os adjetivos mudo, brusco, forte, largo, imóvel, cego e vivo, acentuando essa idéia de urgência e fusão, ao mesmo tempo) por se reunir a si mesma está também associado ao desejo de romper o campo das representações e transpor a falta. O desejo de se reunir a si mesma anterior às palavras solitárias remete para a opacidade da linguagem, para o distanciamento que elas estabelecem em relação àquilo que elas representam, pois, segundo ela mesma, “as palavras são mentirosas” (PCS, p. 176), como “seixos rolando no rio”. Tem-se, portanto, uma nostalgia do paraíso perdido, uma saudade do pré-humano e do vital e instintivo, vontade de retornar à casa selvagem. Essa tentativa de romper o véu da linguagem ganha forma no momento em que ela tenta criar uma palavra originária, ainda não pensada, próxima do indizível: Lalande. Segundo a própria Joana, essa palavra é “Uma espécie de narcisinho, [...] é também mar de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu” (PCS, p. 150). Por meio dessa pré-linguagem, Joana tenta aproximar-se do

¹⁵ Esta leitura é feita a partir das idéias desenvolvidas por Lacan acerca desse conceito elaborado por Freud.

coração selvagem de sua infância. Segundo Claire Varin (2002), Lalande, espécie de palavra mágica, o abracadabra de Joana, significa terra em várias línguas: “*land* alemã e inglesa, *lande* francesa onde só crescem certas plantas selvagens e *dos land*, o país nomeado na própria língua materna de Clarice, o ídiche”. (VARIN, 2002, p. 53).

Embora esse desejo de regressar ao indefinido, ao uno, essa vontade de individuação, seja uma constante no percurso da personagem de *Perto do coração selvagem*, o que se impõe no final do romance parece negar toda essa trajetória. Ao invés de buscar uma fusão, um retorno do mesmo, o que o desejo aponta é para um mais além, para uma dissolução das formas, para sua dimensão essencial: desejo de desejo, como será explicitado no último capítulo deste trabalho.

3.2.2 A Potência Diabólica do Desejo: O Sujo Querer de um Pequeno Demônio

Outro elemento importante que se presentifica no caráter da pequena órfã de Lispector é a marca diabólica do desejo. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2006), o Diabo (aqui tomado em seu adjetivo, diabólico) simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar para o indeterminado e para o ambivalente. É o centro da noite que arde no mundo subterrâneo e representa a própria maldade. É ainda o Tentador e o Carrasco e imagem das forças desintegradoras da personalidade. Freud, em *O mal-estar na civilização* (1996d), numa nota de rodapé, sugere explicitamente Mefistófeles (o Diabo) como um nome para a pulsão destrutiva e cita o próprio Goethe, comparando a pulsão de morte como inimiga não do que é santo e bom, mas do poder que a Natureza tem de criar, de multiplicar a vida, do próprio Eros.

É na infância que esse caráter diabólico começa a se impor sobre Joana, confirmando a tese do poeta de que a criança é o pai do homem, e a do psicanalista de que o infantil é a matriz da estrutura do sujeito¹⁶. Esse traço é construído pelos Outros que a rodeiam ao imprimirem um significante de profunda importância na vida da protagonista. É o pai quem inicia essa nomeação, que será uma das marcas do desejo da heroína. Sabe-se que, antes mesmo de nascer, o bebê já é alienado ao desejo do outro, já é dito e enunciado pela vontade dos pais que escolhem e delimitam os futuros desejos da criança. E, muitas vezes, esses desejos constituem a própria identidade do sujeito, de forma que ele jamais consegue se

¹⁶ Trata-se do poeta inglês Wordsworth, comentado por Lacan no *Seminário 7: a ética da psicanálise* (1997).

desvencilhar desse jugo alheio e estranho, passando a vida inteira a defender essas escolhas como suas. A figura central de *Perto do coração selvagem* não escapa a isso, na medida em que enuncia os desejos do outro como seus.

Uma dessas marcas que Joana carrega é aquela que lhe associa ao diabólico, à víbora e, por extensão, a Eva. A primeira tentativa de plasmar esse significante é feita pelo pai. Depois que Joana lhe importunara com o fato de não mais encontrar o que fazer, esgotadas todas as suas fantasias, o pai, ao encontrá-la sentada e chorando, pega-a nos braços e, após meditar um pouco, acena para o futuro da filha: “Anda tão solta a criança, tão magrinha e precoce... Respira apressado, balança a cabeça. Um ovinho, é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana?” (PCS, p. 13). Essa mesma pergunta, ainda na infância, é feita por Alfredo, amigo do pai da menina: “_ Guria, guria, muria, leria, seria... _ cantava o homem voltando para Joana. _ Que é que tu vai ser quando cresceres e fores moça e tudo? ” (PCS, p. 21). É o pai quem responde a essa indagação, afirmando que ela seria heroína. Essa característica caminha paralela com a da víbora, mas é submersa por esta. Nesse mesmo período, a mesma pergunta é feita pela professora: “_ Que é que você vai ser quando for grande?” (PCS, p. 24). Joana ainda não sabe, embora já assuma os traços da heroína malvada em suas brincadeiras sádicas. Depois da morte dos pais, é a tia quem questiona: “_ Mas você não diz nada? _ não se conteve a tia, a voz chorosa. _ Meu Deus, mas o que vai ser de você?” (PCS, p. 42). Mas essa pergunta já vinha com resposta. Se o pai já presumira em Joana o ovo da serpente, a tia, por sua vez, imprime-lhe o determinante maior: “É uma víbora fria, Alberto, nela não há amor nem gratidão” (PCS, p. 44). Nesse instante, ao ouvir tal significante, Joana vacila e começa a se questionar acerca desse traço. Começa a haver o processo de identificação mais sólido com a víbora.

Quem era ela? A víbora. Sim, sim, para onde fugir? Não se sentia fraca, mas pelo contrário, possuída de um ardor pouco comum, misturado a certa alegria, sombria e violenta. Estou sofrendo, pensou de repente e surpreendeu-se. Estou sofrendo, dizia-lhe uma consciência à parte. E subitamente esse outro ser agigantou-se e tomou o lugar do que sofria. (PCS, p. 44).

Depois disso, procurou abrigo no professor, que ainda não sabia que ela era víbora. Portanto, nesse momento, ela ainda não admitia totalmente esse determinante como parte de si. Agora o significante não vem mais de fora. É a própria Joana quem pergunta ao professor, ainda vacilante entre ser ou não ser a víbora: “_ O que vai acontecer comigo?” (PCS, p. 48).

No mar, símbolo de renovação e de imersão numa nova identidade, depois de uma epifania¹⁷, na qual o mundo lhe é revelado a partir de uma nova perspectiva, Joana traveste-se dessa nova personalidade e assume o desejo do outro como seu.

Na areia seus pés afundavam e emergiam de novo pesados. Já era noite, o mar rolava escuro, nervoso, as ondas mordiam-se na praia. O vento aninhara-se nos seus cabelos, fazia esvoaçar como louca a franja curta. Joana não sentia mais tontura, agora um braço bruto pesava sobre seu peito, um peso bom. Alguma coisa virá em breve, pensou depressa. Era a segunda vertigem num só dia! De manhã, ao saltar da cama, e agora... Estou cada vez mais viva, soube vagamente. Começou a correr. Estava subitamente mais livre, com mais raiva de tudo, sentiu triunfante. No entanto, não era raiva, mas amor. Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio. Agora sou uma víbora sozinha. (PCS, p. 53).

Após assumir esse traço para si, Joana ainda precisa de uma confirmação do outro para se sustentar como tal. Nesse caso, a identidade se constitui a partir do reconhecimento do outro; trata-se de uma necessidade essencial para a constituição do sujeito. É Otávio, marido de Joana, quem exerce essa tarefa: “_ Foi tua tia quem te chamou de víbora. Víbora, sim. Víbora! Víbora! Víbora!” (p. 163). Portanto, numa relação gradativa, Joana aos poucos vai se travestindo com esses desejos alheios até assumir de fato esse enunciado como seu.

Esse traço parece estar associado àquilo que a psicanálise chama de fantasia fundamental do sujeito. Essa fantasia é a interpretação que o sujeito atribui ao desejo do outro; trata-se de uma tentativa de responder ao desejo que move a vida do sujeito. “O que sou para o outro?” “O que o outro quer de mim?” Enfim, é aquilo que o indivíduo interpreta sobre o que o outro quer dele. Embora não se possa identificar literalmente o momento da instalação dessa fantasia em Joana, sabe-se, entretanto, que ela se cristaliza na infância e que, é a partir dela que a menina passa a compreender o mundo e com ele se relacionar: a víbora solitária, imagem do diabólico, da disjunção.

A certeza de que dou para o mal, pensava Joana.
O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade. (PCS, p. 14).

¹⁷ Epifania: segundo Afonso Romano de Sant’Anna (1988), esse termo significa uma súbita revelação, o relato de uma experiência que a princípio se mostra simples e rotineira, mas que acaba por mostrar a força de uma inusitada revelação. É a percepção de uma realidade quando os objetos mais simples, os gestos mais banais e as situações mais cotidianas comportam iluminação súbita na consciência dos figurantes, e a grandiosidade dos êxtases pouco tem a ver com o elemento prosaico em que se inscreve a personagem.

Essa certeza, embora confirmada pelo outro, não se externaliza em ações quase nunca. São poucas vezes que Joana põe em prática esse caráter. Primeiramente, negando toda ética maniqueísta cristã, ela rouba o livro e sustenta seu desejo acima de tudo:

_ Sim, roubei porque quis. Só roubarei quando quiser. Não faz mal nenhum.
 _ Deus me ajude, quando faz mal, Joana?
 _ Quando a gente rouba e tem medo. Eu não estou contente nem triste.
 [...]
 Joana olhou-a com curiosidade:
 _ Mas se eu estou dizendo que posso tudo, que... _ Eram inúteis as explicações. _
 Sim, prometo. Em nome de meu pai. (PCS, p. 42-3).

Nesse fragmento, além da imagem narcísica e poderosa (do pequeno herói) que Joana evidencia, aparece acima de tudo a afirmação de seu desejo transgressor. Joana não sente remorso algum diante do ato, nem medo de punição. Segundo a perspectiva de Lacan, “em última instância, aquilo de que o sujeito se sente efetivamente culpado quando apresenta culpa, de maneira aceitável ou não pelo diretor de consciência, é sempre, na raiz, na medida em que ele cedeu de seu desejo”. (LACAN, 1997, p. 382). Isso não acontece com a heroína clariceana, nem nessa cena nem nas outras em que ela exerce com vitalidade a afirmação dionisíaca do desejo.

Outra situação em que a víbora exerce o mal e o poder do desejo em sua afirmação é quando acerta um velho com um livro grosso e nada sente, além de satisfação da pulsão:

Ele riu, considerou finda a brincadeira e voltou as costas para a porta. Joana acompanhou-o com o olhar, inclinou-se um pouco para alcançá-lo todo com a vista, mal ele se afastou da mesa. Encarava-o erecta e fria, os olhos abertos, claros. Olhou para a mesa, procurou um instante, pegou um livro pequeno e grosso. No momento em que ele punha a mão no trinco, recebeu-o na nuca, com toda a força. Voltou-se instantaneamente, a mão na cabeça, com os olhos arregalados de dor e de espanto. Joana continuava na mesma posição. Bem, pensava ela, agora já perdeu aquele ar repugnante. Um velho só deveria sofrer. Disse a voz alta e simpática:
 _ Perdoe. Uma pequena lagartixa ali, em cima da porta. _ Pequena pausa. _ Errei na pontaria.
 O velho continuou a olhá-la, sem compreender. Depois um vago terror apossou-se dele diante daquele rosto sorridente:
 _ Até logo... Não foi nada... _ Meu Deus! _ Até logo...
 Quando a porta fechou-se, ela ficou ainda um tempo com o sorriso no rosto. Alçou os ombros ligeiramente. Foi à janela, o olhar cansado e vazio:
 _ Talvez eu deva ouvir música. (PCS, p. 82).

Nessa passagem, a imagem fria da víbora começa a ser traçada logo no início, a partir da descrição da postura de Joana: “Encarava-o erecta e fria, os olhos abertos, claros”. A posição ereta lembra a serpente prestes a atacar, além da frieza e dos olhos abertos, traços

característicos do réptil. Outros elementos que confirmam a perversidade da heroína é o traço dissimulador, além do terror que ela imprime no velho, que, ao perceber em seu rosto a imagem irônica do Demônio, sai às pressas. O sorriso sarcástico que permanece no rosto do sujeito após o ato é também outra marca típica desse diabólico.

É a tia também quem associa as atitudes estranhas da menina aos traços do Demônio. Depois que Joana rouba o livro, a tia, comunicando a Alberto sua decisão de enviar a órfã para o internato, faz referência a essas marcas, dando ênfase ao olhar assustador, olhar de Medusa, potência do mal:

_Como um pequeno demônio... Eu, com minha idade e minha experiência, depois de ter criado uma filha já casada, fico fria ao lado de Joana... Eu nunca tive esse trabalho com nossa Armanda, que Deus a conserve para o seu marido. Não posso cuidar mais da menina, Alberto, juro... Eu posso tudo, me disse ela depois de roubar... Imagine... fiquei branca. Conteí a padre Felício, pedi conselho... Ele tremeu comigo... Ah, impossível continuar! Mesmo aqui em casa, ela é sempre calada, como se não precisasse de ninguém... E quando olha é bem nos olhos, pisando a gente. (PCS, p. 43) (Grifo nosso).

Desprovida de quaisquer sentimentos associados ao bem (“Um velho só deveria sofrer”), Joana é identificada com o que há de mais negativo, com a frieza e o ódio, com o obscuro que habita as profundezas do humano. A víbora aí é símbolo das pulsões misteriosas e inferiores, arquétipo do primordial e do mais subterrâneo que domina a alma humana. No mundo grego, a víbora (serpente) estava associada ao deus Dionísio no seu aspecto de vitalidade transbordante. Por outro lado, a víbora para o Cristianismo, representa o que há de mais oposto ao bem, ao bom. Ela aparece como a tentadora de Eva no livro do *Gênesis* e como o grande Dragão no *Apocalipse* de São João. Associada ao aspecto maldito e perigoso, a víbora é o próprio Demônio, representação da essência do Mal: “Foi então precipitado o grande Dragão, a primitiva Serpente, chamada Demônio e Satanás, o redutor do mundo inteiro”. (BÍBLIA SAGRADA, 1989, p. 1567). Associada à serpente do mal, Joana é imagem da víbora esmagada pela Virgem Maria, a mulher do Apocalipse, representação da mãe/madonna ideal. Clarice não estaria aí desconstruindo o estereótipo feminino arraigado na tradição ocidental? Longe de se incorporarem os traços da maternidade, por sua severidade e frieza, as heroínas lispectorianas estão em rumo contrário: galopando qual centuara¹⁸, em

¹⁸ Centaura: Segundo Solange Ribeiro de Oliveira (1989), há em várias obras de Lispector uma associação das protagonistas com a figura do cavalo, como se formassem uma espécie de centaura, sedentas por liberdade. Segundo Mário da Gama Kury (2003), os centauros são seres monstruosos, homens de cintura para cima e cavalos da cintura para baixo, com quatro pernas de cavalo. Comportavam-se geralmente como selvagens, alimentando-se de carne crua, viviam nas florestas e nas montanhas.

direção a uma intangível liberdade, como aquilo que “ilumina sua matéria”, fonte de onde vem “a vida e os momentos de glória e a criação de cada instante futuro”.

Joana, após assumir esses determinantes como seus, faz uma opção pela negatividade, pactuando com o mal, a fim de experimentar a vida em suas fontes primitivas, uma vez que “O Mal, mesmo [...] aparece como fonte de vitalidade”. (ROSENBAUM, 2006, 46). Essa opção pelo vital vem quase sempre relacionada com a metáfora do animal. “Alisei meus braços, onde ainda escorria a água. Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo. Ambos respirávamos palpitantes e novos”. (PCS, p. 62). Nesse excerto aparece uma imagem muito utilizada por Clarice em sua obra: a figura do cavalo solto e livre, símbolo do desejo que só encontra expressão desenfreada para além dos ditames da civilização. Nesse sentido, Joana é fera prestes a escapar do cerco, seja ele a família adotiva, seja a coerção escolar, ou o casamento.

Conforme Olga de Sá (1979), os dois ícones que se impõem no romance inaugural de Clarice Lispector são a víbora e os cavalos. Neles, está a representação da vida que se afirma pela maldade e pela liberdade. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), a imagem do cavalo, dentre as várias representações, remete também para a impetuosidade dos desejos, para a “juventude do homem com tudo que ele contém de ardor, de fecundidade, de generosidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2006, p. 209). De acordo com a própria Lispector (1999c), o cavalo:

É liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem: deixa-se domesticar mas com um simples movimento de safanão rebelde de cabeça _ sacudindo a crina como a uma solta cabeleira _ mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre. (OEN, p. 36).

Grande símbolo da vida livre, os cavalos são o perigo que “à noite [...] liberados das cargas e conduzidos à ervagem galopavam finos e soltos no escuro” (OEN, p. 39). Desenfreados, relinham dentro de cada um e, “Quando de noite ele me chamar para a atração do inferno, irei” [...] Obediente à Besta (OEN, p. 42). Nas práticas dionisíacas, a figura do cavalo é recorrente quer seja na figura de Silenos e Sátiros (companheiros das Mênades ou Bacantes no cortejo dionisíaco) quer seja na figura dos Centauros, embriagados por Dionísio. Aí eles simbolizam o instinto vital, a violenta erupção da pulsão e da potência transgressora do desejo que se impõe sobre a existência da heroína clariceana. “Tenho um cavalo dentro de mim que raramente se exprime. Mas quando vejo outro cavalo então o meu se expressa. Sua forma fala” (OEN, p. 36).

Embora “o cavalo demoníaco” adormeça no interior de Joana, poucas vezes ela se entrega ao impulso de exercer a “maldade fria e intensa como um banho de gelo”. Joana se debatia com a potência criativa, com a vontade de transgressão, cedendo algumas vezes e externalizando o mal represado, como já se comentou. Essa liberdade em ser má exercida com tamanha naturalidade é, conforme Yudith Rosenbaum (2006), a expressão privilegiada na busca da paixão pela existência, pelo desejo de ser. Esse desejo está associado àquilo que Benedito Nunes (1976) destacou como uma constante na obra clariceana: a inquietação.

Movidos pelo desejo de ser, fonte profunda de onde brotam os seus desejos mundanos, desnudados em sua existência individual, o que neles transparece e se afirma é uma inquietação insondável. Participando da impulsividade do orgânico e das aspirações de caráter espiritual, essa inquietação que corresponde à necessidade de ser, é mantida e desenvolvida pelo sentimento da existência, no qual todos os outros sentimentos desembocam. (NUNES, 1976, p. 121-2).

A concepção de vida figurada no romance é indissociável da violência. Joana, às vezes, recusa a vertente apolínea da existência e, conseqüentemente, opta pelo dionisíaco.

Eu toda nado, flutuo, atravesso o que existe com os nervos, nada sou senão um desejo, a raiva, a vaguidão, impalpável como a energia. Energia? Mas onde está minha força? Na imprecisão, na imprecisão, na imprecisão... e vivificando-a, não a realidade, mas apenas o vago impulso para diante. (PCS, p. 135).

Guiada por essa vontade de acumular-se e de se diluir no caos, na indiferenciação, rejeitando toda e qualquer determinação, a vida de Joana é conduzida pela pulsão de morte, pelo princípio de indeterminação, que se encontra para além do desejo. A pulsão de morte, na concepção freudiana, é o que se encontra para além da vida e da lei “além do inconsciente e da rede de significantes, além do princípio de prazer e do princípio de realidade; além da linguagem: é o lugar do acaso”. (GARCIA-ROZA, 2004b, p. 127). Para Lacan (1997), trata-se de uma vontade de destruição direta, vontade de recomeçar com novos custos, vontade de Outra-coisa. Não se trata da repetição do mesmo, mas da repetição que produz a diferença constante por meio da ruptura e do princípio de disjunção, pela força bruta em recusar o mesmo e em irromper no caos do acaso e produzir sempre o novo.

Justamente sempre acontecia uma pequena coisa que a desviava da torrente principal. Era tão vulnerável. Odiava-se por isso? Não, odiar-se-ia mais se já fosse um tronco imutável até a morte, apenas capaz de dar frutos mas não de crescer dentro de si mesma. Desejava ainda mais: renascer sempre, cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo pequeno ato tivesse um significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez. Tinha a

sensação de que a vida corria espessa e vagarosa dentro dela, borbulhando como um quente lençol de lavas. (PCS, p. 71).

A personagem clariceana tem sua existência conduzida por esse princípio disjuntivo em que a vida parece se diluir no informe e se desdobra sempre em novas possibilidades. Avessa a toda determinação e a qualquer “instinto de rebanho” (NIETZSCHE, 2005), Joana resvala de um ponto a outro a fim de atingir seu coração selvagem, conduzida por essa força cega, bruta e violenta, sempre desviando o desejo do retorno ao inanimado, da “torrente principal”, atingir o gozo, eliminar o estado de tensão.

A pulsão de morte, o princípio tanático freudiano, é essencialmente destrutiva e desagregadora e, acima de tudo, agressiva e violenta. Ao concebê-la sob este prisma, Freud admite a maldade como inerente à natureza humana, aponta para a existência, no humano, de um mal radical, anteriormente recusado por Kant.

O elemento de verdade por trás disso tudo, elemento que as pessoas estão dispostas a repudiar, é que os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. Em resultado disso, o seu próximo é, para eles, não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar sua capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo e matá-lo. _ *Homo homini lupus* _ . Quem, em face de toda sua experiência da vida e da história, terá coragem de discutir essa asserção? Via de regra, essa cruel agressividade espera por alguma provocação, ou se coloca a serviço de algum outro intuito, cujo objetivo também lhe são favoráveis, quando as forças mentais contrárias que normalmente a inibem se encontram fora de ação, ela também se manifesta espontaneamente e revela o homem como uma besta selvagem, a quem a consideração para com a sua própria espécie é algo estranho. (FREUD, 1996d, p. 116).

A idéia de uma maldade originária para Freud não significa que ela seja simplesmente uma inclinação ou uma tendência, mas que ela seja um princípio, algo que está presente a cada momento, regendo cada começo e criando sempre novas formas, como “movimentos erguendo-se sempre em transição”. (PCS, p. 191). É essa força cega que leva Martim, personagem de *A maçã no escuro* (1998b) a se questionar em perplexidade:

Que coisa escura é essa de que precisamos, que coisa ávida é esse existir que faz com que a mão arranhe como garra? e no entanto esse ávido querer é a nossa força, e nossas crianças astutas e desamparadas nascem de nossa escuridão e herdada-na, e a beleza está nesse **sujo querer, querer, querer** [...]. (ME, p. 206) (grifos nossos).

Em *Perto do coração selvagem*, essa maldade originária está associada ao lado perverso e demoníaco, ao diabólico enquanto princípio de disjunção e também enquanto agressividade, sadismo e violência. O capítulo segundo privilegia essa representação, pondo em primeiro plano uma imagem assustadora dessa maldade inerente ao humano. O mal aparece associado ao vermelho e ao sangue na lembrança da heroína de forma muito intensa, muito palpante:

Um dia, antes de casar, quando sua tia ainda vivia, vira um homem guloso comendo. Espiara seus olhos arregalados, brilhantes e estúpidos, tentando não perder o menor gosto do alimento. E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta _ não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imortal _, a outra crispando-se na toalha, arranhando-a nervosa na ânsia de já comer novo bocado. As pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo, de pura e incontida violência. A ferocidade, a riqueza de sua cor... Avermelhada nos lábios e na base do nariz, pálida e azulada sob os olhos miúdos. (PCS, p. 15).

Embora essas forças tanáticas emirjam assustadoramente na consciência da personagem, elas não encontram vazão nas relações com a alteridade. Joana parece, em alguns momentos, carregar essa maldade originária, além de internalizar essa violência represada que se encontra na iminência de uma explosão. Quando ela explode, vem mascarada com um certo sadismo, muitas vezes, assustador. É o que se constata na passagem em que Joana manipula as colegas no reformatório, evidenciando seu poder, a fim de ser admirada por elas. Então representava “friamente, inventando, brilhando como numa vingança” (PCS, p. 128). Aparentemente não passavam de meras brincadeiras em que Joana, olhando para as pessoas, começava a adivinhar o que elas faziam e narravam para as colegas, que descobrindo a veracidade dos fatos narrados, riam intensamente do que ouviam. Joana, portanto, atraía as colegas para si, muitas delas nem lhe dirigiam a palavra e, depois de realizado seu desejo, abandonava-as.

As colegas riam, mas aos poucos nascia alguma coisa de inquieto, doloroso e incômodo na cena. Elas terminavam por rir demais, nervosas e insatisfeitas. Joana, animada, subia sobre si mesma, prendia as moças à sua vontade e à sua palavra, cheia de uma graça ardente e cortante como ligeiras chicotadas. Até que, finalmente envoltas, elas aspiravam o seu brilhante e sufocante ar. Numa súbita saciedade, Joana parava então, os olhos secos, e corpo trêmulo sobre a vitória. Desamparadas, sentindo o rápido afastamento de Joana e seu desprezo, também elas tombavam murchas, como envergonhadas. (PCS, p. 129).

Moldada desde a infância a assumir esse traço perverso, Joana é a amaldiçoada, é a víbora condenada ao suplício eterno. Herege, ela ressoa a imagem de Joana D’Arc, a mulher forte e independente, como assinala Régine Pernoud (2004). A Joana de Clarice carrega em si

os dois aspectos herdados por essa personalidade marcante da história ocidental: a santa e a amaldiçoada, a excomungada. “Joana. Joana, pensava o homem aguardando sua vinda. Joana, nome nu, santa Joana, tão virgem. Como era inocente e pura”. (PCS, p.144). Além disso, a personagem de Lispector é também a condenada, da mesma forma que Adrian de Thomas Mann¹⁹. Joana, diante de sua danação, tenta uma reconciliação com as forças “positivas”, com a dimensão sagrada. Cansada de girar sobre a roda de Ixión, insatisfeita com a sua própria insatisfação, ela hesita em seguir desejando o coração selvagem e alude a uma ruptura do pacto travado com as forças demoníacas e primitivas. No capítulo final, a filha das profundezas abissais invoca por meio do salmo penitencial, o *De profundis*, uma súplica carregada de lamentos e dores, “revelando a consciência de quem suspende o poder diabólico e se reconhece abandonada e só, para humildemente buscar o sagrado fugidio”. (ROSENBAUM, 2006, p. 49). E, de maneira exaustiva, lança, qual Jó em seu desespero, seu grito de súplica e dor:

Deus vinde a mim e não tenho alegria e minha vida é escura como a noite sem estrelas e Deus por que não existes dentro de mim? Por que me fizeste separada de ti? Deus vinde a mim, eu não sou nada, eu sou menos que o pó e eu te espero todos os dias e todas as noites, ajudai-me, eu só tenho uma vida e essa vida escorre pelos meus dedos e encaminha-se para a morte serenamente e eu nada posso fazer e apenas assisto ao meu esgotamento em cada minuto que passa, sou só no mundo, quem me quer não me conhece, quem me conhece me teme e eu sou pequena e pobre, não saberei que existi daqui a poucos anos, o que me resta para viver é pouco e o que me resta para viver no entanto continuará intocado e inútil, por que não te apiedas de mim? Que não sou nada, dai-me o que preciso. Deus, dai-me o que preciso e não sei o que seja, minha desolação é funda como um poço e eu não me engano diante de mim e das pessoas, vinde a mim na desgraça e a desgraça é hoje, a desgraça é sempre, beijo teus pés e o pó dos teus pés, quero me dissolver em lágrimas, das profundezas chamo por vós, vinde em meu auxílio que eu não tenho pecados, das profundezas chamo por vós e nada responde e meu desespero é seco como as areias do deserto e minha perplexidade me sufoca, humilha-me, Deus, esse orgulho de viver me amordaça, eu não sou nada, das profundezas chamo por vós, das profundezas chamo por vós das profundezas chamo por vós, das profundezas chamo por vós... (PCS, p. 176).

No início do trecho Joana reconhece-se como a desprovida de Deus desde sempre, ou seja, reconhece-se inserida na negatividade, como se fosse marcada desde a eternidade a viver afastada das forças do bem, desde sempre predestinada a se associar ao Mal. Seu clamor final por uma redenção não encontra uma resposta do lado da positividade, mas encontra uma acolhida final na dimensão demoníaca, nos meandros abissais de sua própria natureza. Joana renega esse momento de fraqueza e sustenta definitivamente o pacto com as forças desagregadoras e maléficas:

¹⁹ Trata-se do músico, personagem condenado por conta de um pacto, protagonista do romance *Doutor Fausto*.

Agora os pensamentos já se solidificavam e ela respirava como um doente que tivesse passado pelo grande perigo. Alguma coisa ainda balbuciava dentro dela, porém seu cansaço era grande, tranqüilizava seu rosto em máscara lisa e de olhos vazios. Das profundezas a entrega final. O fim... (PCS, p. 176-7).

E o fim era a entrega plena e total, o pacto definitivo com o diabólico e selvagem, com o princípio disjuntivo e inovador:

Das profundezas sombrias o impulso inclemente ardendo, a vida de novo se levantando informe, audaz, miserável. Um soluço seco como se a tivessem sacudido, alegria rutilando em seu peito intensa, insuportável, oh, o turbilhão. Sobretudo aclarava-se aquele movimento constante no final do seu ser _ agora crescia e vibrava. Aquele movimento de alguma coisa viva procurando libertar-se da água e respirar. (PCS, p. 197).

Conduzida para as profundezas na busca radical por uma existência autêntica, Joana encontra-se e pactua com as forças diabólicas que engendram a alma de todo ser humano e aí constrói uma maneira peculiar de viver sua falta e sua maneira de conviver com seu desejo sempre próximo do coração selvagem. Joana não “cede de seus desejos”, vai até o fim, mesmo quando sente medo e a necessidade de retornar. Segundo Lacan (1997), o ato praticado por um sujeito de ceder de seu desejo é sempre acompanhado de alguma traição e, conseqüentemente, de uma culpa. “Ou o sujeito trai sua via, se trai a si mesmo, e é sensível para si mesmo” (LACAN, 1997, p. 384). Segundo a leitura de Nestor Braunstein (2007), não se cede o desejo sem culpa porque:

ceder o desejo é adormecê-lo, anulá-lo como força (pro)pulsora, admitir em seu lugar a conveniência, o conforto, o prazer, o serviço dos bens, o mal menor, o risco calculado, a submissão à demanda manifesta ou suposta do Outro, a conformidade com o fantasma que realiza o desejo no imaginário ao mesmo tempo que o resigna, a detenção do movimento de inscrição do nome próprio, a obediência à proibição edípica de não ir além do pai. (BRAUNSTEIN, 2007, p. 322).

Joana não nega sua obstinação, não renega seus propósitos, mas aceita o desconhecido, adentra na dimensão da noite e aí se lança no abismo do mais além. Como Nietzsche, ela “sabia que o homem é uma força”. (PCS, p. 15).

3.2.3 A Desordem do Desejo

Em *Perto do coração selvagem*, um dos princípios que determina a errância do sujeito da narrativa é a sofreguidão do desejo que se intensifica a cada capítulo, tendo seu ápice no

último, em que, após o pacto, Joana entrega-se ao princípio disjuntivo e parte numa viagem indefinida rumo ao coração selvagem, abandonando o prazer e almejando o gozo, marca privilegiada da pulsão de morte. De certa forma, toda a vida de Joana se configura numa viagem de regresso, de retorno ao real, para além de toda representação, retorno ao indissolúvel, em que o prazer é permanente. Todavia, esse retorno não se faz em sua completude, ele não se efetiva de fato. Há uma força que impede essa cristalização, há um princípio que luta contra o desejo de regressão, jogando-o no devir ininterrupto, lançando-o sempre para a busca de uma outra vez, de uma outra coisa, de uma outra metonímia de objeto.

Joana é representada, em alguns momentos da narrativa, como uma verdadeira nau desgovernada, uma vez que o desejo age inconscientemente, embora o sujeito tenha a ilusão de que suas escolhas são feitas de forma consciente. Tal imagem vai-se afirmando ao longo da travessia de Joana, pois, ela é “um brinquedo a quem dão corda e que terminada esta não encontrará vida própria, mais profunda”. (PCS, p. 61). De fato, a vida errante da protagonista se processa na inconstância, na insustentabilidade do próprio movimento. A vida de Joana parece se aproximar da idéia do devir²⁰, do vir-a-ser enquanto transição permanente. O trecho seguinte, com ressonâncias heraclitianas, remete para essa metamorfose:

Então Joana compreendia subitamente que na sucessão encontrava-se o máximo de beleza, que o movimento explicava a forma _ era tão alto e puro gritar: o movimento explica a forma! _ e na sucessão também se encontrava a dor porque o corpo era mais lento que o movimento de continuidade ininterrupta. (PCS, p. 37).

A idéia do devir, tema central na filosofia de Heráclito, aparece no pensamento de Nietzsche associado ao deus Dionísio e à idéia do eterno retorno. Na acepção nietzscheana, o devir se traduz como o contínuo criar de um insatisfeito, de um infinitamente tenso e oprimido, de um deus que não superaria o tormento de ser senão pela metamorfose e mudança contínuas.

Nessa sofreguidão, Joana resvala entre o tédio e a satisfação, sempre esperando algo além do que encontra, denotando a força de um desejo que não se sustenta em nenhum objeto. Após cada investida, a certeza do tédio e uma força requerendo uma outra vez, um mais além do prazer encontrado, tal como na infância em que ela reconhece a impossibilidade de possuir a coisa: “Entre ela e os objetos havia alguma coisa, mas quando agarrava essa coisa na mão,

²⁰ Devir: esse termo, como quase todo conceito filosófico, adquiriu várias conotações ao longo da história do pensamento ocidental. Segundo Abbagnano (2007), representa um dos conceitos-chave do pensamento do século XIX. É entendido em sentido lato como sinônimo de mudança e transformação incessante das coisas e teve em Nietzsche uma das máximas expressões. Ao longo deste trabalho, o termo será usado tanto nesse sentido geral, como também no sentido nietzscheano, associado ao retorno.

como a uma mosca, e depois espiava _ mesmo tomando cuidado para que nada escapasse _ só encontrava a própria mão, rósea e desapontada”. (PCS, p.11).

A reflexão de Joana em torno dessa vacilação de objeto confirma a idéia de que nada é capaz de deter esse impulso. Nas poucas vezes em que experimenta essa satisfação, como no trecho abaixo, a efemeridade da sensação é imediata e se impõe com vigor:

O cavalo de onde eu caíra esperava-me junto ao rio. Montei-o e voei pelas encostas que a sombra já invadia e refrescava. Freei as rédeas, passei a mão pelo pescoço latejante e quente do animal. Continuei a passo lento, escutando dentro de mim a felicidade, alta e pura como um céu de verão. Alisei o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo. Ambos respirávamos palpitantes e novos. Uma cor maciamente sombria deitara-se sobre as campinas mornas do último sol e a brisa leve voava devagar. É preciso que eu não esqueça, pensei, que fui feliz, que estou sendo feliz mais do que se pode ser. Mas esqueci, sempre esqueci. (PCS, p. 62).

A própria paisagem sugere o estado de satisfação, de amolecimento e de exaustão (cor sombria, campinas mornas, brisa leve) que se tem após uma procura incansável por algo que possibilite prazer. Entretanto, esse momento de gozo é sempre transitório, portanto, passível de esquecimento. Segundo Freud (1996d), a felicidade nada mais é que a realização do desejo que se sustenta na busca de prazer.

O que chamamos de felicidade no sentido mais restrito provém da satisfação (de preferência, repentina) de necessidade represadas em alto grau, sendo, por sua natureza, possível apenas como uma manifestação episódica. Quando qualquer situação desejada pelo princípio do prazer se prolonga, ela produz tão-somente um sentimento de contentamento muito tênue. Somos feitos de modo a só podermos derivar prazer intenso de um contraste, e muito pouco de um determinado estado de coisas. (FREUD, 1996d, p. 84).

Essa angústia pós-satisfação é sentida por Joana em alguns momentos da narrativa. Sabe-se que a saciedade está mais próxima do tédio, de uma certa tristeza, de uma espécie de morte do desejo, do que a fome _ e, portanto, a saciedade é sempre também uma decepção. E Clarice captou muito bem isso ao descrever tal processo neste trecho:

Depois cessou a felicidade.
A plenitude tornou-se dolorosa e pesada e Joana era uma nuvem prestes a chover. Respirava mal como se dentro dela não houvesse lugar para o ar. Caminhou de um lado para outro, perplexa com a mudança. Como? _ perguntava-se e sentia que estava sendo ingênua, aquilo tinha dois lados? Sofrer pelo mesmo motivo que a tornara terrivelmente feliz? (PCS, p. 87).

A vida aí aparece sustentada nos dois pilares: satisfação e insatisfação ao mesmo tempo, de forma que um se incompleta na ausência do outro. A idéia schopenhauriana de que a vida oscila entre a dor e o tédio ganha eco na citação acima. Conforme o filósofo, a essência do ser é vontade. Esta, portanto, é conflito e dilaceração e, conseqüentemente, dor. Ela é tensão contínua e a vida se pauta na necessidade e na dor. Se a necessidade é satisfeita, então mergulha na saciedade e no tédio. Com a posse do objeto, desvanece todo o atrativo que lhe permeava; o desejo, porém, renasce sob nova forma e, com ele, a necessidade. Caso isso não aconteça, instala-se a tristeza, o vazio, o tédio, inimigos mais poderosos que a própria vontade. Segundo Schopenhauer, todo querer procede de uma necessidade, de uma privação, isto é, de um sofrimento. A satisfação elimina esse sofrimento, mas outros desejos nascem logo em seguida, pondo o sujeito no turbilhão da vontade, e, por conseguinte, no permanente sofrimento:

A satisfação de nenhum desejo pode conseguir contentamento durável e inalterável. É como a esmola que se lança a um mendigo: ela salva-lhe hoje a vida para prolongar a sua miséria amanhã. _ Enquanto a nossa consciência está preenchida pela nossa vontade, enquanto estamos subjugados pelo impulso do desejo, pelas esperanças e pelos temores contínuos que ele faz nascer, enquanto somos súditos do querer, não existe para nós nem felicidade duradoura, nem repouso. Continuar ou fugir, temer a infelicidade ou procurar o gozo são, na realidade, a mesma coisa: a inquietude de uma vontade sempre exigente, sob qualquer forma que se manifeste, enche e perturba sem cessar a consciência; ora, sem repouso a verdadeira felicidade é impossível. Assim o súdito do querer assemelha-se a Ixião amarrado a uma roda que não deixa de rodar, às Danaides que tiram sempre água do poço para encherem o seu tonel, a Tântalo eternamente sequioso. (SCHOPENHAUER, 2001, p. 205-6).

Essas três figuras míticas citadas pelo filósofo para comparar ao súdito da vontade têm ressonâncias na construção da personagem clariceana. Joana apresenta semelhanças com elas, mas se distancia na medida em que não instala seu sofrimento na procura incansável. É verdade que a heroína de Clarice sofre com a repetição do desejo, mas é verdade também que seu ponto de gozo se efetiva na medida em que há a possibilidade de um relançar, de se lançar no turbilhão da vontade e aí permanecer, sempre a esvaziar-se, a se preencher para, mais uma vez, esvaziar-se novamente. De acordo com Kehl (1990), o que mais se deseja é seguir sendo sujeito de um desejo que possa se enunciar, ter a falta, mas também o significativo, já que o terrível é a falta sem um significativo que pareça lhe corresponder _ e assim sucumbir a ela. Por isso, Joana se relança para além da forma, do cristalizado:

[...] odiar-se-ia mais se já fosse um tronco imutável até a morte, apenas capaz de dar frutos mas não de crescer dentro de si mesma. Desejava ainda mais: renascer sempre, cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo pequeno ato tivesse um significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez. (PCS, p. 71).

O crítico Antonio Candido já chamara a atenção para essa diferença em relação às figuras míticas. Ao comparar Joana a Tântalo em seu suplício (Lacan (1999) associa Tântalo ao obsessivo), o autor também os distancia nos seguintes termos:

O seu drama é o de Tântalo, sempre pensando tocar o alvo e sentindo-o sempre fugitivo. Com a diferença que para Tântalo isso era condição de desespero, enquanto que para ela nisto residia a própria razão de ser da vida e, portanto, a sua glória, a sua esplêndida unicidade. (CANDIDO, 1977, p. 130).

Embora a errância insatisfeita seja a escolha assumida por Joana, a compreensão dessa condição não se dá de forma decisiva e segura. Muitas vezes, ela não se compreende como tal e em outras, custa a admitir-se como descontínua:

Era sempre inútil ter sido feliz ou infeliz. E mesmo ter amado. Nenhuma felicidade ou infelicidade tinha sido tão forte que tivesse transformado os elementos de sua matéria, dando-lhe um caminho único, como deve ser o verdadeiro caminho. Continuo sempre me inaugurando, abrindo e fechando círculos de vida, jogando-os de lado, murchos, cheios de passado. Por que tão independentes, por que não se fundem num só bloco, servindo-me de lastro? É que eram demasiado integrais. (PCS, p. 89-90).

O desejo de absoluto ainda ecoa forte nesse trecho, a vontade de fusão total num único objeto. De acordo com Maria Rita Kehl (1990), as tentativas que se faz durante a vida para apreender a totalidade do real devem ser interpretadas como manifestações do próprio desejo recalcado que volta e meia insiste em suas demandas de unidade, completude, totalidade.

Em outras situações, entretanto, é a vontade de dissolução que se manifesta mais forte em Joana, o desejo de se lançar no caos e construir a diferença, manter sempre um novo significante para a falta, mesmo quando isso implica a dor: “Os dias foram correndo e ela desejava achar-se mais. Chamava-se agora fortemente e não lhe bastava respirar. A felicidade apagava-a, apagava-a... Já queria sentir-se de novo, mesmo com dor”. (PCS, p. 89).

À medida que Joana pauta sua vida nessa insustentabilidade da forma, suas identidades vão-se diluindo e ganhando novos contornos. Joana é a própria descontinuidade que se dispersa em momentos distintos, incapazes de abarcar uma totalidade. Ela “é a vertigem de quem, sem dominar-se, faz do acaso a sua riqueza” (SCHWARZ, 1981, p. 56). É

sujeito errante a se construir num círculo que nunca se fecha, permanecendo “esboço aberto a um preenchimento impossível” (ROSENBAUM, 2006, p. 38).

Esse preenchimento será o fundamento essencial nas relações da protagonista, funcionará como a mola-mestra de suas identificações e, portanto, de suas identidades vacilantes. Movida por essa hiância, Joana buscará no outro uma resposta para sua falta, um apoio que nunca vem, porque esse vazio é estruturante. “Mas ninguém pode fazer alguma coisa pelos outros, ajuda-se”. (PCS, p. 13).

A vida errante de Joana é toda essa tentativa de encontrar no outro algo que aplacasse sua fome, algo que lhe transbordasse. E, nesse devir do desejo, ela constrói identificações, quase todas frágeis e debilitadas. Nada e ninguém a definem, porque ela não admite contornos. Joana é cavalo solto, livre e destemido, a pastar em águas infindas. “Exposta aos intemperismos, ela está à espera dos acontecimentos. Sem diretriz, despossuída, resvalando de instante e instante, à mercê do tempo. A força de Joana estava, exatamente, na imprecisão”. (ZORZANELLI, 2005, p. 115).

Parece que em *Perto do coração selvagem* tudo possui essa natureza dinâmica, tudo está em processo, em movimento. Tudo se dissolve no ar e retoma ao ponto inicial, denotando a impossibilidade de atingir a coisa a que tanto Joana procura. Enredo, tempo, linguagem, estrutura, personagens, tudo parece diluir-se, tudo parece esvaziar-se a todo momento, sem que haja a possibilidade de uma essência; tudo, portanto, parece seguir a direção de um desejo em dispersão. E com as identidades da protagonista não poderia ser diferente. Joana resvala entre um significante e outro e, como nuvem, satura-se e se desmancha, jamais consegue ser algo definido. Sua natureza é ser devir, é “ser” que se faz e se desfaz a todo instante.

É também nesse deslizar contínuo entre um significante e outro que o desejo amoroso de Joana se constitui sobre as paixões de sua vida. Substitutos do pai, os homens de quem Joana se aproxima também não possuem consistência e vacilam em suas idealizações. O primeiro homem por quem Joana se apaixona, ainda na adolescência, é o professor com quem ela mantém uma relação de transferência e o toma como ideal, uma vez que se trata de um sujeito experimentado e hábil nas questões humanas, capaz de conduzi-la diante da problemática existencial. Joana o procura justamente em duas situações cruciais em sua vida: primeiramente, quando da nomeação pela tia como a víbora e, depois, quando resolvera se casar com Otávio. Duas imagens opostas irão aparecer nessas duas visitas. Se, num primeiro momento, a adolescente confusa via no mestre a imagem do poder/saber, do amante ideal, na outra vez em que ela o procura, essa idealização é totalmente desfigurada, emergindo uma imagem da decadência e de um homem totalmente impotente, embora feliz. Conforme Judith

Grossmann (1980), o professor, uma das figuras paradigmáticas na obra de Clarice Lispector, representa a tradição e os valores do sistema social. Portanto, o que Lispector denuncia por meio da percepção de Joana é o próprio sistema de valores incompatíveis com uma vida que se projeta para além do bem e do mal.

Esse amor da adolescente pelo professor era nutrido por uma certa idealização (“Os cabelos dele ainda negros, seu corpo enorme como o de um animal maior que o homem” (PCS, p. 49)), mas, acima de tudo, pela erotização dessa figura (“E amava aquele homem como se ela mesma fosse uma erva frágil e o vento a dobrasse, a fustigasse” (PCS, p. 48)). Joana sofria com o fato de ainda ser pequena e de corpo ainda não formado e, por conta disso, não poder estar no lugar da mulher do professor, com quem rivalizava e a quem desejava substituir.

A esposa do professor entrou no aposento, alta, quase bonita com aquele cabelo cobreado, curto e liso. E sobretudo as coxas altas e serenas movendo-se cegamente, mas cheias de uma segurança que assustava. [...] Ah, aquela mulher. Olhou-a fugitivamente, abaixou os olhos cheia de raiva. (PCS, p. 48).

Se na adolescência essa mulher é vista como rival e possuidora de seu objeto de desejo, na fase adulta, depois que Joana desfaz essa idealização com que se relacionava com o mestre e já travestida com o significante da víbora, essa mesma mulher é representada como alguém a quem ela mesma (Joana) se assemelha.

Ela continuava sem atentar às próprias palavras, observando-o. Nenhum traço no rosto do homem marcava o abandono de sua mulher. Fugitivamente revia aquela figura quase sempre muda, de rosto impassível e soberano, que ela temera e odiara. E, apesar da repulsa que a outra ainda lhe inspirava, numa reminiscência. Joana descobrira surpresa que não só então, mas talvez sempre, se sentira unida a ela, como se ambas tivessem algo secreto e mau em comum. (PCS, p. 102).

O traço que as une nesse momento é o da incapacidade para “as águas mornas e tranqüilas”, para o repouso do desejo. O professor agora não mais nutria o vigor de outrora, “parecia um grande gato castrado reinando num porão” (PCS, p. 101), sobrevivendo à base de remédios e sob os cuidados de um simples criado. Nesse último encontro, Joana fora lhe falar de seu casamento com Otávio, mas não conseguira.

Em outra passagem, Joana é novamente comparada à mulher do professor e a outra mulher, a de seu amante, com as três graças diabólicas. Pela forma como Clarice representa essas figuras, na verdade, não se trata das Graças, mas das três Parcas. Lê-se no fragmento em que a mulher do amante é comparada às graças:

Então Joana descobrira que ela era alguém vivo e negro. Orelhas grossas, tristes e pesadas, com um fundo escuro de caverna. O olhar terno, fugitivo e risonho de prostituta sem glória. Os lábios úmidos, emurchecidos, grandes, tão pintados. Como ela devia amar o homem. Os cabelos fofos eram ralos e avermelhados pelas pinturas sucessivas. E o quarto onde o homem dormia e recebia Joana, aquele quarto com as cortinas, quase sem poeira, ela o arranjara certamente. Como quem cose a mortalha do filho. Joana, aquela mulher e a esposa do professor. O que as ligava afinal? As três graças diabólicas. (PCS, p. 147)

Na página seguinte aparece a assertiva: “As três graças amargas, venenosas e puras” (p. 148). A imagem “Como quem cose a mortalha do filho” remete imediatamente para a figura das Parcas e não das Graças mitológicas. Lê-se em Mário da Gama Kury (2003) que as Parcas eram divindades do destino em Roma, identificadas com as Moiras dos gregos. Apareciam como fiandeiras, fixando a duração da vida humana. Eram três irmãs que determinavam o nascimento, o casamento e a morte das criaturas humanas. Eram elas: Nona, Décuma e Morta. Já as Graças ou Cárites, eram divindades da beleza, que adornavam a natureza e alegravam os deuses e os homens. Moravam no Olimpo com as Musas e passavam o tempo cantando e dançando em coros com elas e participando do séquito de Apolo. Também eram três: Aglaia, Eufrosine e Talia.

Se o professor não chega a concretizar-se como sujeito capaz de atender a suas demandas de amor/prazer, é com Otávio que Joana tenta aplacar um desejo que não se apóia no significante pelo homem ofertado. Fadado ao fracasso desde o início, esse casamento se sustenta no distanciamento. Joana almejava o novo, a diferença, a vida em sua potencialidade; Otávio, por sua vez, fixado no ponto imutável, desejava o mesmo, o repetitivo, a cotidianidade das coisas. Otávio era marcado por um forte sentimento de culpa por não se livrar do amor edipiano pela mãe que se atualizava nas suas relações amorosas de forma muito intensa. O rapaz vê em Joana uma possibilidade de interrupção desse sentimento, embora o fantasma materno ainda persista, quando reconhece nela a sua redentora, não como a santa, mas como a Lilith acolhedora.

Ele nada era, nada era e nada precisava pois fazer, repetia-se, os olhos mentalmente fechados. _ Como se tivesse contado a Joana o que não sentia senão no escuro. E o mais surpreendente de tudo: como se ela tivesse escutado e risse depois, perdoadando _ não como deus, mas como o diabo _, abrindo-lhe portas largas para a passagem. (PCS, p. 84-5).

Essa absolvição é recorrente no capítulo denominado *Otávio* em que são narrados aspectos da relação do casal. “No momento em que finalmente a beijara sentira-se ele próprio de repente livre, perdoado além do que sabia de si mesmo, perdoado no que estava sob tudo o

que ele era...” (PCS, p. 85). Lídia, a que fora sempre apaixonada por Otávio e com quem terá um filho, perde seus encantos. Otávio agora encontra em Joana, além do perdão para sua culpa edípica, uma nova projeção para seus fantasmas infantis, como confirma o trecho abaixo em que o adulto ainda permanece fixado em cenas da infância:

Poderia amá-la, poderia tomar a nova e incompreensível aventura que ela lhe oferecia. Mas continuava agarrado ao primeiro impulso que o jogara contra ela. Não era como mulher, não era assim, cedida, que ele a queria... Precisava-a fria e segura. **Para que ele pudesse dizer como em pequeno, refugiado e quase vitorioso: a culpa não é minha...** (PCS, p. 85). (grifo nosso)

A fixação pode ser o limite de um desejo e representa justamente um ponto em que o sujeito esbarra no seu gozo, deixando a dinâmica em retardo. Enquanto Joana não cede de seu desejo e nem o paralisa em nenhum ponto de gozo, Otávio, por sua vez, fixado em um gozo infantil, torna-se sujeito paciente, num estado de submissão e angústia. A imagem de Otávio como sujeito castrado acena para uma concepção do masculino na literatura de Clarice Lispector. Dominado por Joana, Otávio é a representação desse masculino frágil, como sugere o trecho seguinte:

[...] Mas, como se adivinhasse seu exame, Joana se voltava para ele no momento preciso, sorridente, fria, pouco passiva. E tolamente ele agia, falava, confuso e apressado em obedecer-lhe. Em vez de obrigá-la a revelar-se e assim destruir-se no seu poder. E apesar daquele ar de quem ignorava as coisas mais comuns, como logo no primeiro encontro ela o precipitara em si mesmo! (PCS, p. 81).

Enquanto Otávio se atém em sua culpa, Joana trava uma batalha com o desejo sexual que a atormenta e se intensifica a partir do primeiro beijo. A natureza, com toda sua força, jorrava impetuosamente sobre seu corpo, suscitando sentimentos até então adormecidos. O casamento veio para saciar essa sede estranha.

O amor veio afirmar todas as coisas velhas de cuja existência apenas sabia sem nunca ter aceito e sentido. O mundo rodava sob seus pés, havia dois sexos entre os humanos, um traço ligava a fome à saciedade, o amor dos animais, as águas das chuvas encaminhavam-se para o mar, crianças eram seres a crescer, na terra o broto se tornaria planta. Não poderia mais negar... o quê? _ perguntava-se suspensa. (PCS, p. 87).

O amor aqui buscado pela personagem central não é matizado com sentimentos sublimes e idealizados sob uma perspectiva romântica. A personagem pauta sua relação sob um viés narcisista e egóico. Isso fica claro quando se constata a presença de um sujeito que busca no amor, na relação com o outro, apenas a satisfação para sua vontade, não

explicitando, em momento algum, uma preocupação com os sentimentos do parceiro. “Amo mais o que quero do que a mim mesma”. Oh, sabia igualmente que a verdade poderia estar no contrário do que pensara”. (PCS, p. 99). Parece que a noção de amor vivenciada por Joana está totalmente desvinculada de afetos sublimes, tendo no outro apenas um objeto de satisfação, meio de expansão de sua vontade de vida, de dominação, nada mais.

Joana vive intensamente esse amor sexual por um curto período, porque sua natureza logo exigira o novo. “Aos poucos foi envelhecendo dentro de si, abriu os olhos e novamente era uma estátua, não mais plástica, porém definida. Bem longe renascia a inquietação” (PCS, p. 89). Imersa nessa inquietação, ela tem mais um relacionamento com um sujeito que, em seu anonimato, nem o nome é conhecido. Com ele, ela tem alguns momentos de gozo, de prazer associado ao desprazer, de vida misturada à morte: “Fitaram-se um segundo. E ela não teve medo, mas sentiu uma alegria compacta, mais intensa que o terror, possui-la e encher-lhe todo o corpo” (PCS, p. 143). Semelhante a Cupido e Psiquê, que, por um momento se olham, mas, a partir e por causa desse mesmo olhar a relação é fragmentada, Joana e o homem também estão fadados à quebra do encanto.

Ele encarou-a subitamente apavorado, sem respirar. Por um instante ela esperou que ele gritasse ou inventasse um movimento louco de que ela nem podia adivinhar o começo. Os lábios do homem tremeram um segundo. E mal se libertando do olhar de Joana, dele fugindo como doido, escondeu bruscamente o rosto nas mãos longas e magras. (PCS, p. 143).

A cena do encontro do olhar mítico entre Cupido e Psiquê se repete com os mortais de Clarice. É o mesmo pavor que acomete o homem do qual também padecera Cupido em seu segredo desvelado. Mas o amor entre os dois casais está separado por uma profunda diferença: enquanto as figuras míticas conseguem reatar e eternizar o encontro, as personagens ficcionais clariceanas estão fadadas ao desencontro. O homem parte e Joana também, em seu percurso rumo ao selvagem coração que a conduz para a aventura de um mais além, porque o que nela habita é “alguma coisa mais forte que o amor que se dá” e que “exige mais do que o amor que se recebe”. (PCS, p. 152).

4 O MESMO IMPULSO DA MARÉ E DA GÊNESE: DESEJO E VONTADE DE MAIS ALÉM

Olha! Este cálice quer novamente ficar vazio, e Zaratustra quer novamente ser homem'. _ Assim começou o declínio de Zaratustra.

Friedrich Nietzsche (A gaia ciência)

O desejo, na narrativa inaugural de Clarice Lispector, modula-se em perspectivas diversas e se representa sob várias maneiras como ficou exposto no capítulo anterior. Longe de se submeter à satisfação total, o que se traduziria na sua própria morte, o desejo representado no romance aponta para um mais ainda, para um querer de novo que implica no desejo de desejo, na sustentação no próprio movimento, na sua própria errância. Acometida por essa potência criadora, a personagem ficcional de Clarice Lispector, longe de se direcionar para o todo, caminha rumo a uma outra vez e faz da repetição do desejo sua tortura e glória, seu ponto de gozo²¹. O desejo se desdobra incansavelmente sem que haja a possibilidade de um fechamento, sem que aponte para uma completude, uma vez que o percurso do desejo é infinito, pois a sua conclusão, seu fim, “é sempre um falso fim, que é sempre resultado de um equívoco”. (LACAN, 2005, p. 194). É isso que se impõe no percurso da heroína, representado no capítulo final do romance. Cansada de trilhar o caminho que pudesse conduzi-la ao coração selvagem, Joana hesita em seguir sua procura, mas adentra na dimensão caótica e se entrega numa viagem rumo ao insondável, lançando-se no eterno devir, lugar onde o desejo é sempre desejo de outra coisa.

²¹ Nietzsche em *A vontade de poder* (2008) defende a idéia de que essa tensão inconclusa é o próprio estímulo para a vida, e não o seu ponto de dor. Para o filósofo, o sentimento de prazer jaz justamente no não-apaziguamento da vontade, no fato de que ela, sem os limites e resistências, ainda não está satisfeita o bastante. No aforismo 697 do livro citado ele expressa tais idéias da seguinte maneira:

O não-apaziguamento normal de nossas pulsões _ por exemplo, da fome, da pulsão sexual, da pulsão de movimento _ ainda não contém em si nada de desalentador; atua, antes, irritando o sentimento de vida, assim como todo ritmo de estímulos pequenos e dolorosos o fortalece, o que também os pessimistas podem atestar: esse não-apaziguamento, em vez de prejudicar a vida, é o grande estimulante da vida (NIETZSCHE, 2008, p. 352).

4.1 VONTADE DE DISSOLUÇÃO E FUSÃO COM OS COMEÇOS DAS COISAS: TÃO PERTO DO FIM

Inicialmente, a heroína clariceana parece direcionar-se para uma negação do desejo, tomando uma posição pessimista frente à existência. Depois que todos partem, e ela tem que se assumir definitivamente como ser de solidão e, a partir desse deserto interior, fazer mais uma escolha frente à tragicidade existencial, Joana pensa em abandonar-se à morte, “ceder de seu desejo” e acabar com sua peregrinação. Primeiramente a desolação e o labirinto existencial tornam-se evidentes:

As ondas cor-de-rosa escureciam, o sonho fugia. Que foi que perdi? Que foi que perdi? Não era Otávio, já longe, não era o amante, o homem infeliz nunca existira. Ocorreu-lhe que este deveria estar preso, afastou o pensamento impaciente, fugindo, precipitando-se... Como se tudo participasse da mesma loucura, ouviu subitamente um galo próximo lançar seu grito violento e solitário. Mas não é de madrugada, disse trêmula, alisando a testa fria... O galo não sabia que ia morrer! O galo não sabia que ia morrer! Sim, sim: papai, que é que eu faço? Ah, perdera o compasso de um minueto... Sim... o relógio batera tin-dlen, ela erguera-se na ponta dos pés e o mundo girara muito mais leve naquele momento. (PCS, p. 168).

As imagens do fragmento acima remetem para duas direções. Primeiramente para a sensação implícita de traição, de abandono, a mesma sentida por Cristo nas vésperas de sua paixão. Nesse sentido, a imagem do galo que canta, embora não fosse madrugada, alude à negação de Pedro e ao abandono em relação a seu mestre. Na história bíblica, o canto do galo lembra a negação do discípulo e intensifica a solidão de Jesus. No texto de Clarice, esse galo que grita, diferente dos galos de João Cabral de Melo Neto (1979) que tecem a manhã, alucina seu canto solitário, intensificando, com sua imagem, a própria solidão da heroína, em mais um fim de percurso, no momento de crise. A imagem do deserto é flagrante nessa passagem e aponta para, além dessa solidão que, afinal de contas, constitui a própria vida errante da heroína, um momento de tomada de decisão, a partir do contato com o nada, com a angústia do existir. Segundo Antonia Herrera (1999b), o deserto é lugar de tentação, mas é também lugar de salvação, de encontro com o demônio, com o pior de si mesmo. Lugar de solidão, o deserto faz parte da própria condição do espírito, uma vez que propicia ao sujeito a experiência com o vazio, com o nada. É, portanto, momento de crise, em que a miséria de que são feitos os homens emerge como verdade, como desânimo e desespero. Por outro lado, o deserto é também “travessia, lugar de tentação, de crise e de sua superação”. É com esse

mesmo deserto que G.H se depara e é nessa encruzilhada que Joana agora se situa, confrontando-se com sua castração, nesse choque com o real da falta.

Essa angústia está acentuada na indagação feita por Joana: “Que foi que perdi? Que foi que perdi? Não era Otávio, já longe, não era o amante, o homem infeliz nunca existira” (PCS, p. 168). A angústia aí representada aponta para a ausência de um objeto determinado, para algo desconhecido que atormenta o sujeito, como afirma Freud em *Inibições, Sintomas e Ansiedades* (1996f) em que ela aparece associada à idéia de perda do objeto. A angústia é nada mais que o encontro com o vazio, com a falta no real, com a castração simbólica; é uma revivência do corte narcísico entre mãe-filho e por isso vem impregnada de ansiedade e de medo.

Joana vê-se na iminência do nada, sente-se nas bordas do tédio, nas proximidades da melancolia e, diante disso, evoca a morte, cessação de todo desejo, mergulho total no negativo. Se o desejo é movimento, isso implica num projeto contínuo que absorve as energias pulsionais do sujeito e o liga à realidade de forma mais direta. Por outro lado, diante da ausência de um desejo a ser enunciado, o sujeito afasta-se desse registro, tornando-se angustiado e melancólico. Essa melancolia corresponde à zona de apagamento, de desaparecimento desse movimento incessante que sustenta a vida do homem, tornando sua existência sem sentido, sem rumo. Segundo Sandra Edler (2008), é diante dessas condições que o sujeito costumeiramente evoca a figura da morte, simbolizando, por meio dela, a possibilidade de acabar com a dor e a tristeza encontradas nesse estado de passividade. Ainda segundo a autora, quando o sujeito está fora do registro do desejo, a vida perde seu principal atrativo. Os dias são vividos na manutenção da sobrevivência, no cumprimento das obrigações e nas inúmeras providências que povoam o cotidiano; a vida resume-se ao puro existir, ou melhor, na dor de existir, o que, muitas vezes, precipita o sujeito para a morte.

Além disso, as imagens contidas no fragmento remetem a outra direção: a infância. Isso é feito num tom de nostalgia e angústia e sugere, mais uma vez, a procura de um centro, de uma direção para o desejo por parte da heroína. A busca por um pai que direcione o sujeito é retomada novamente pela narrativa e, mais uma vez, a angústia se presentifica, diante do vazio que esse desejo do outro (no caso o do pai) relança a protagonista. Solitária em sua procura, é dela mesma que deve vir a resposta, é dela mesma que deve brotar um novo projeto, uma nova demanda. Segundo Schopenhauer (2001), pior que desejar é não ter outro

desejo após a satisfação de uma vontade, pois enquanto satisfeito, o homem é puro tédio²². Thomas Mann (1951), em sua análise do pensamento do filósofo confirma isso nos seguintes termos:

[...] muito feliz é o indivíduo a quem ainda resta um voto a formular, uma aspiração a alimentar, a fim de que o jogo da perpétua passagem do desejo à sua realização e desta a novos desejos, passagem que se chama felicidade quando é rápida, que se chama sofrimento quando é lenta, possa continuar por muito tempo e jamais chegue a estagnação, fonte dum formidável tédio que paralisa a existência, de pesares vagos, sem objeto determinado e duma languidez mortal. (MANN, 1951, p. 126).

Diante do nada, encurralada em seu labirinto, Joana precisa enunciar um novo desejo frente à angústia com que se depara, precisa encontrar uma saída para o novo, para a diferença. Precisa encontrar uma resposta para uma de suas questões da infância: “depois que se é feliz o que acontece? O que vem depois?” (PCS, p. 24). Parece que nesse momento a mesma questão se impõe, também sem resposta imediata, articulável em palavras, pelo menos, momentaneamente. Entretanto, essa saída diante do vazio do desejo parece ser a morte que já começa a ser vislumbrada na reiteração da imagem do galo como ser para a morte: “[...]... O galo não sabia que ia morrer! O galo não sabia que ia morrer!” (PCS, p. 168). A certeza da morte é marcada nessa imagem, retomada da infância, quando Joana observava da janela o mundo em sua cadeia, em sua crueldade:

Encostando a testa na vidraça brilhante e fria olhava para o quintal do vizinho, para o grande mundo das galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer. E podia sentir como se estivesse bem próxima de seu nariz a terra quente, socada, tão cheirosa e seca, onde sabia, bem sabia uma ou outra minhoca se espreguiçava antes de ser comida pela galinha que as pessoas iam comer. (PCS, p. 09).

Esse desejo de morte acenado na passagem anterior, aos poucos, torna-se mais intenso como “uma grande vontade de se dissolver até misturar seus fins com os começos das coisas. Formar uma só substância, rósea e branda”. (PCS, p. 168). Essa seria uma saída, uma alternativa para responder aos sofrimentos impostos pela sofreguidão do desejo, pelo contínuo relançar-se diante dos objetos da realidade e, acima de tudo, para a própria ausência de desejo com que se depara a heroína. Essa seria também uma possibilidade de retorno, de regresso ao paraíso perdido, porque ela “Haveria de reunir-se a si mesma um dia, sem as palavras duras e solitárias... Haveria de se fundir e ser de novo o mar mudo brusco forte largo imóvel cego

²² Vale ressaltar que o tédio, embora sendo algo que necessariamente emerge após um desejo satisfeito, não advém de modo instantâneo e imediato. A pessoa chega a gozar de um estado mínimo de satisfação antes de ser lançado de novo na Roda de Ixíon.

vivo. A morte a ligaria à infância”. (PCS, p. 169). Aqui a luta entre Eros e Thanatos, entre o apolíneo e o dionisíaco representa-se em suas oposições ao mesmo tempo em que o retorno ao inanimado se impõe com mais vigor.

Segundo Schopenhauer, há uma tendência fundamental no humano que o conduz ao retorno a um estado que seria o seu próprio estado originário e para o qual a morte inelutavelmente o transporta. Em *Parerga e Paralipomena*, no capítulo intitulado *Especulação transcendente sobre o aparente desígnio no destino do indivíduo*, Schopenhauer chega a afirmar que o verdadeiro escopo da vida é a morte. Entretanto, há, por outro lado, uma força que impele o organismo à vida. O que se encontra também no pensamento desse filósofo é a dualidade, a existência de duas forças antagônicas em constante embate. A vida ou vontade de viver tem como escopo dois instintos fundamentais em Schopenhauer: autoconservação e a reprodução da espécie. A morte seria o fim da realização desses instintos fundamentais em um dado indivíduo, já que a vida, pela sua identidade com o corpo, é fenômeno que se encontra no tempo e no espaço. A morte faz cessar o fenômeno individual, mas não cessa o contínuo surgimento da matéria, que garante a eternidade da espécie. A morte em Schopenhauer leva a um estado originário se entendido como retorno a essência/Vontade, porém não se trata de um retorno ao estado de não movimento, pois a pluralidade dos fenômenos/vontades particulares reflete o dilaceramento interno da Vontade metafísica consigo mesma, que é puro querer e não querer, por se tratar de ininterrupto movimento sem objeto. Essa mesma idéia de que há uma tendência à morte em cada indivíduo é retomada e desenvolvida por Freud em *Além do princípio do prazer* (1996e), quando ele afirma:

Se tomarmos como verdade que não conhece exceção o fato de tudo o que vive morrer por razões internas, tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos então compelidos a dizer que ‘o objetivo de toda vida é a morte’, e, voltando o olhar para trás, que ‘as coisas inanimadas existiram antes das vivas’. (FREUD, 1996e, p. 49).

Entretanto, Joana atém-se nesse retorno como o fim, como a cessação do desejo em si própria, como o nirvana da vontade no indivíduo, não o fim da própria Vontade. “E de súbito, a morte era a cessação apenas... Não! gritou-se assustada, não a morte.” (PCS, p. 169). A idéia de vontade como algo metafísico, numa vertente schopenhauriana parece se impor nessa passagem. Segundo Arthur Schopenhauer, a Vontade é indestrutível, mesmo diante da morte do sujeito, pois ela é una e indissolúvel. O que se acaba com a morte do indivíduo é apenas a manifestação da Vontade enquanto fenômeno, mas a Vontade enquanto querer viver é indissolúvel e indestrutível e se manifesta em outro ser, representante da espécie. Na morte,

quem desaparece é o sujeito do conhecimento em que a vontade se efetivou. “Ele acaba com o fenômeno temporal da Vontade, ou seja, com o indivíduo, do mesmo modo como nasce com ele. Ele é a lanterna que é apagada depois de que prestou o seu serviço.” (SCHOPENHAUER, 2004, p. 124).

Assim, o que desaparece com a morte é apenas o sujeito particular, porque a Vontade permanece inalterada e sobrevive na espécie. Esta, segundo o próprio filósofo, é “aquilo em que a Vontade de vida propriamente se enraíza e se manifesta: por isso mesmo só a existência da espécie verdadeiramente lhe importa”. (SCHOPENHAUER, 2004, p. 94). É nesse sentido que a vontade de vida aparece no presente sem fim, porque esta é a forma de vida da espécie, imortal e perene. Portanto, quando se manifesta em Joana esse desejo de morte, numa perspectiva schopenhauriana, pode-se dizer que a Vontade aí cumpriu seu destino no sujeito e se encaminha para a dissolução, para a sua unicidade, como sugere o trecho supracitado: “Formar uma só substância, rósea e branda”.

Essa imagem remete à idéia de retorno também desenvolvida por Schopenhauer em *Metafísica do amor e Metafísica da morte* (2004), quando ele afirma:

Sempre e por toda parte o círculo é o autêntico símbolo da natureza, porque ele é o esquema do retorno. Este é de fato a forma mais geral na natureza, que ela adota em tudo, desde o curso das estrelas até a morte e nascimento dos seres orgânicos, e apenas por meio do qual, na torrente incessante do tempo e de seu conteúdo, torna-se possível uma existência permanente, isto é, uma natureza. (SCHOPENHAUER, 2004, p. 84).

É o pensamento que sustenta a idéia de uma novidade perante esse fenômeno, enquanto que, no fundo, o que se repete é o mesmo, a Vontade em sua manifestação no sujeito. Claro que o indivíduo é sempre outro, mas o seu querer, a Vontade é a mesma. O trecho seguinte confirma essas idéias discutidas pelo filósofo:

[...] Também os povos estão aí, como indivíduos imortais, mesmo se às vezes mudam de nome. O seu agir, laborar e sofrer são sempre os mesmos, embora a história sempre pretenda contar algo diferente, pois ela é como um caleidoscópio, que em cada giro mostra uma nova configuração, enquanto, na verdade, temos sempre a mesma coisa diante dos olhos. [...] Por isso todos ou cada um que quer existir, existe continuamente e sem fim. De acordo com isso, todos os gêneros animais, do mosquito ao elefante, a cada momento dado, estão todos reunidos. Já se renovaram muitas milhares de vezes e, apesar disso, permaneceram os mesmos. Não sabem dos outros seus iguais, que viveram antes deles, ou viverão depois deles. A espécie é o que vive por todo tempo, e é na consciência da sua imortalidade e da sua identidade que os indivíduos existem satisfeitos. A vontade de vida aparece no presente sem fim, porque este é a forma de vida da espécie, que por isso não envelhece, mas permanece sempre jovem. (SCHOPENHAUER, 2004, p. 87).

Entretanto, parece que Joana nega essa saída, esse retorno ao início das coisas, esse reencontro com o Todo, essa reconciliação com a Vontade absoluta. E de novo renasce o desejo de viver, a “vontade de recomeçar com novos custos”, uma força capaz de jogá-la no turbilhão, no devir.

4.2 AFIRMAÇÃO DO DESEJO A QUALQUER CUSTO: UM MAIS, AINDA

Joana, depois de uma imersão na crise e, após a saída dessa encruzilhada existencial, suspende a vontade de morte e assume uma nova travessia, enunciando mais um desejo, pondo o “psiquismo em movimento”, impondo uma nova diretriz para sua procura:

Corria agora à frente de si mesma, já longe de Otávio e do homem desaparecido. Não morrer. Porque... na verdade onde estava a morte dentro dela? _ indagou-se devagar, com astúcia. Dilatou os olhos, ainda não acreditando na pergunta tão nova e cheia de deslumbramento que se permitira inventar. Caminhou até o espelho, olhou-se _ ainda viva! O pescoço claro nascendo dos ombros delicados, ainda viva! _ procurando-se. Não, ouça! ouça! não existia o começo da morte dentro de si! E como atravessasse o próprio corpo violentamente, em busca, sentiu levantar-se de seu interior uma aragem de saúde, todo ele abrindo-se para respirar (PCS, p. 169).

Depois que se confirma no espelho como potência e vitalidade, Joana escolhe a vida em detrimento da morte e, conseqüentemente, opta pelo devir, elege o relançar-se contínuo do desejo, o movimento desenfreado em detrimento da estaticidade. Essa escolha vai-se aos poucos se acentuando numa gradação ascendente, e a imagem representada na narrativa remete para um transbordamento excessivo que se aproxima do gozo, como se verifica nos dois períodos finais do trecho que segue:

Não podia pois morrer, pensou então lentamente. Aos poucos o pensamento frágil tomou uma longa inspiração, cresceu, tornou-se compacto e inteiriço como um bloco que se ajustasse dentro de seus contornos. Não havia espaço para outra presença, para a dúvida. O coração batendo com força, ouviu-se atenta. Riu alto, um riso trêmulo e gorjeado. Não... (PCS, p. 169)

Depois da negação da morte como saída, a protagonista tem diante de si ainda a dúvida persistente, a angústia de uma nova escolha, a necessidade de definir rumos a serem seguidos: “Estendeu as mãos sem saber o que fazer delas depois que sabia. Talvez alisar-se, beijar-se, cheia de curiosidade e de gratidão reconhecer-se” (PCS, p. 170). Como se estivesse

diante de um espelho, Joana sente-se fraturada pela dúvida, indecisa em sua nova escolha. As indagações sobre sua identidade, nesse momento, ainda são cambiantes:

Eterna? Violenta... Reflexões rapidíssimas e brilhantes como faíscas que se entrecruzavam eletricamente, fundindo-se mais em sensações do que pensamentos. Mudava sem transição, em saltos leves, de plano a plano, cada vez mais altos, claros e tensos. E de instante a instante caía mais fundo dentro de si própria, em cavernas de luz leitosa, a respiração vibrante, cheia de medo e felicidade pela jornada, talvez como as quedas quando se dorme. A intuição de que eram frágeis aqueles momentos fazia-a mover-se de leve com receio de se tocar, de agitar e dissolver aquele milagre, o tenro ser de luz e de ar que tentava viver dentro dela. (PCS, p. 170).

Nessa passagem, os sentimentos de Joana apresentam-se contraditórios, entre o medo e o prazer. Medo diante de uma nova possibilidade, perante uma nova travessia que se impõe; prazer também pela jornada a ser trilhada. Na literatura de Clarice Lispector, normalmente as sensações tendem a aparecer em sua contradição, fundindo os opostos e extraindo dos paradoxos o máximo de representatividade da dinâmica da vida. Desse modo, prazer se funde com desprazer, amor se une ao ódio (“Amor tão forte que só esgotava sua paixão na força do ódio” (PCS, p. 53)), paz com violência, bondade com maldade. Contraditórias em seus sentimentos, as personagens clariceanas experimentam as duas vertentes num mesmo sentimento, como na passagem seguinte:

Joana sorria, mas não podia evitar que o sofrimento começasse a lhe palpitar em todo o corpo, como uma sede amarga. Mais que sofrimento, um desejo de amor crescendo e dominando-a. Dentro de um vago e leve turbilhão, como uma rápida vertigem, veio-lhe a consciência do mundo, de sua própria vida, do passado aquém de seu nascimento, do futuro além de seu corpo. Sim, perdida como um ponto, um ponto sem dimensões, uma voz, um pensamento. (PCS, p. 120).

Aí sofrimento e desejo se misturam, apontando para um mais além do prazer, para algo mais primitivo, mais forte que a tendência ao prazer. Na acepção freudiana, esse mais além é a pulsão de morte, vontade de outra coisa, desejo de recomeço, força que desconstrói as fusões, princípio disjuntivo por excelência que se opõe a Eros, a pulsão de vida, força que tenta a fusão, a união de elementos menores, dos indivíduos entre si. Há, nessa teoria, uma diferença entre desejo e pulsão de morte naquilo que concerne aos seus fins. Enquanto o desejo, dominado pelo princípio de prazer, tem como alvo o próprio prazer; a pulsão, por sua vez, busca a satisfação e esta engloba simultaneamente tanto o prazer quanto o desprazer, ambos se fundem naquilo que Lacan chamou de gozo. Segundo comentários de Nestor Braunstein (2007), para a psicanálise, o gozo pode ser visto como um excesso intolerável do prazer ou

como uma manifestação do corpo mais próxima à tensão extrema, à dor e ao sofrimento. Nesse sentido, pode-se visualizar esse estado na citação acima em que o corpo da personagem é acometido por esse êxtase. As palavras “sorria”, “palpitasse”, “sofrimento”, “sede amarga”, “desejo de amor” sustentam a imagem do gozo presente no trecho supracitado.

Esse estado de prazer excessivo é recorrente tanto na narrativa inaugural de Lispector quanto em outras obras. No quarto capítulo do romance inaugural (*O passeio de Joana*), ao caminhar com Otávio, seu marido, por entre montanhas e gravetos, Joana vivencia esse sentimento de gozo em meio a um estado de total revelação, momento epifânico:

Sentiu-se um galho seco, espetado no ar. Quebradiço, coberto de cascas velhas. Talvez estivesse com sede, mas não havia água por ali perto. E sobretudo a certeza asfixiante de que se um homem a abraçasse naquele momento sentiria não a doçura macia nos nervos, mas o sumo de limão ardendo sobre eles, o corpo como madeira próxima do fogo, vergada, estalante, seca. Não podia acalantar-se dizendo: isto é apenas uma pausa, a vida depois virá como uma onda de sangue, lavando-me, umedecendo a madeira crestada. Não podia enganar-se porque sabia que também estava vivendo e que aqueles momentos eram o auge de alguma coisa difícil, de uma experiência dolorosa que ela devia agradecer: quase como sentir o tempo fora de si mesma, abstraindo-se. (PCS, p. 27).

O gozo aparece nessa passagem associado àquilo que o corpo experimenta (“experiência dolorosa”), marcado por uma tensão, por uma força extrema. Há gozo sempre no nível em que começa aparecer a dor, pois o sujeito, muitas vezes, realiza-se no próprio sofrimento. Essa mesma experiência dolorosa e prazerosa é vivida por Ana, protagonista do conto Amor, de *Laços de família*. Após a revelação através do cego, o mundo em que Ana se enclausurara passa a ser visto sob uma perspectiva insatisfatória e do mal-estar. Desejos e ofertas civilizatórias já não mais se conjugam e o sujeito é um *gauche*, um inadaptado nesse mundo precário. Despertada de uma anestesia existencial, Ana começa a sentir os mesmos desejos de outrora, abafados em troca de uma vida tranqüila e feliz. O que renasce após a crise é o desejo vital, a pulsação intensa de uma vida que irrompe em sua brutalidade, em sua dimensão dionisíaca. Esse estado de gozo é representado da seguinte forma: “O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas”. (LF, p. 33-4). Ou em outra passagem em que esse sentimento aparece associado à náusea, mistura de atração e repulsa ao mesmo tempo: “Como a repulsa que precedesse uma entrega _ era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante” (LF, p. 36).

Essa fusão dos extremos se dá de forma mais intensa no final do conto *O búfalo*, também de *Laços de Família*. Depois de percorrer todo o jardim zoológica em busca de um

outro ser que a fizesse experimentar o ódio/amor, a mulher de casaco marrom se depara com o búfalo preto, imagem das trevas primordiais e da potência caótica. Aí, num átimo de segundo, após um longo momento de adiamento do gozo pela natureza que vivia sua eterna primavera, ela experimenta o excesso, que vem associado a uma dose de misticismo e êxtase. “Presas, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo” (LF, p. 168).

É na procura por um mais além que Joana continua no turbilhão da vontade, entregue às sensações, não “cedendo de seu desejo”, por mais dolorosa que seja a existência. Como um andarilho, ela se lança completamente nessa nova possibilidade, como confirma o trecho seguinte:

Sobrevivera como um germe ainda úmido entre as rochas ardentes e secas, pensava Joana. Naquela tarde já velha _ um círculo de vida fechado, trabalho findo _, naquela tarde em que recebera o bilhete do homem, escolhera um novo caminho. Não fugir, mas ir. Usar o dinheiro intocado do pai, a herança até agora abandonada, e andar, andar, ser humilde, sofrer, abalar-se na base, sem esperanças. Sobretudo sem esperanças. (PCS, p. 174).

Joana mais uma vez parece recuar, embora o desejo de continuar sua trajetória ainda seja seu objetivo primeiro (“Não fugir, mas ir”). Ela parece desistir de uma vida excessiva, da vida dionisíaca em sua potência e parece voltar-se para um aniquilamento dos instintos, da força, da vontade de potência por meio da humildade, do auto-sofrimento, do abandono da vitalidade e do egoísmo. Segundo Nietzsche, essa é a postura típica dos ressentidos que, diante da impossibilidade de agir neste mundo, forja a existência de um outro. Esse sujeito traveste sua impotência em bondade, a baixaza em temerosa humildade, a covardia em paciência, a própria miséria em aprendizagem para a beatitude. É desta forma que o filósofo sintetiza esse estado de ressentimento em *O anticristo* (2007):

Para poder dizer Não a tudo o que constitui o movimento *ascendente* da vida, a tudo o que na terra vingou, o poder, a beleza, a auto-afirmação, o instinto do *ressentiment*, aqui tornado gênio, teve de inventar um outro mundo, a partir do qual a *afirmação da vida* apareceu como o mau, como o condenável em si. (NIETZSCHE, 2007, p. 29-30).

Diante da impetuosidade do desejo e de todas as adversidades dela advindas, a heroína lispectoriana opta pela peregrinação, pela humildade e pelo sofrimento; escolhe a renúncia. Ainda segundo o autor de *O nascimento da tragédia*, essa renúncia no fundo esconde um

desejo de poder e de sobreposição sobre os outros que permanece camuflada e reprimida. De acordo com Nietzsche, aquele que renuncia:

aspira a um mundo mais elevado, ele quer voar mais, mais longe e mais alto que todos os homens da afirmação _ ele joga fora muitas coisas que atrapalhariam seu vôo, e entre elas coisas que lhe são valiosas e queridas: sacrifica-as à sua ânsia das alturas. Esse sacrifício, esse jogar fora, é justamente aquilo que se torna visível nele: por causa disso chamam-no de aquele que renuncia, e como tal ele nos aparece, envolto em seu capuz, como se fosse a alma de um cilício. Mas ele está satisfeito com a impressão que faz em nós: quer manter oculta a sua ânsia, seu orgulho, sua intenção de voar acima de nós. (NIETZSCHE, 2001, p. 77).

A imagem do andarilho, do peregrino representada no trecho clariceano (“e andar, andar, ser humilde, sofrer, abalar-se na base, sem esperanças. Sobretudo sem esperanças”) aproxima-se por metonímia da noção de andrajos, maneira como o peregrino se traveste em sua jornada. Esse símbolo condensa duas idéias diferentes e complementares. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), há nessa figura a noção de uma pobreza disfarçada, principalmente nos contos de fadas, quando no fundo ela encobre um ser superior, como príncipes, reis etc. Além disso, o andrajo disfarça a riqueza interior sob aparências miseráveis, evidenciando a superioridade do eu profundo sobre o eu superficial. Clarice aqui parece optar pelo disfarce também, a fim de mostrar sua heroína em vacilação diante de sua trajetória. Aqui Joana é representada sob o véu do ressentimento, da negação da vida, da recusa ao destino. A personagem é posta em estado de camuflagem para, nos últimos momentos, resplandecer em sua vontade de potência, em sua afirmação pujante da existência. O andarilho ou o peregrino, em busca de uma purificação, caminha para um estado ideal. Toda sua travessia o prepara para uma iluminação, para a revelação divina, que são a recompensa no final da viagem. Joana parece começar a partir daí sua tentativa de purificação. A imagem de Jó sugerida na súplica reiterada confirma esse desejo de pureza, essa rogativa de perdão, de auxílio a um Deus poderoso que acaba sendo a repetição daquele desejo infantil ávido por um centro iluminador, carente de um rumo, uma direção.

De profundis. Deus meu eu vos espero, Deus vinde a mim. Deus, brotai no meu peito, eu não sou nada e a desgraça cai sobre minha cabeça e eu só sei usar palavras e as palavras são mentirosas e eu continuo a sofrer, afinal o fio sobre a parede escura. Deus vinde a mim e não tenho alegria e minha vida é escura como a noite sem estrelas [...]. (PCS, p. 176).

Deus se apresenta nessa súplica como a imagem do próprio pai, pólo para onde converge o desejo da pequena grande Joana e de onde, mais uma vez, não vem nenhum

auxílio. De acordo com Freud (1996h), Deus é a reedição do pai primitivo, aquele da horda primeva²³. É a partir de um desamparo originário que o homem cria o desejo e a ilusão da existência de alguém dotado de poderes sobrenaturais, de um pai protetor e amoroso. Freud assim descreve essa relação entre o pai amoroso e a idéia de Deus criada pelas religiões:

Como já sabemos, a impressão terrificante de desamparo na infância despertou a necessidade de proteção _ proteção através do amor _, a qual foi proporcionada pelo pai; o reconhecimento de que esse desamparo perdura através da vida tornou-se necessário aferrar-se à existência de um pai, dessa vez, porém, um pai mais poderoso. Assim o governo benevolente de uma providência divina mitiga nosso temor dos perigos da vida [...] (FREUD, 1996h, p. 39).

Desamparada mais uma vez, Joana recorre angustiada a esse ser superior, imagem onipotente e detentora do falo, mas o que ouve como resposta é seu próprio desejo, suas pulsações ininterruptas que insistem em um novo recomeço.

Todo o discurso que se segue no parágrafo seguinte da narrativa é feito num tom melancólico e nostálgico, em que a heroína reconhece-se fraca e impotente, incapacitada para obter a completude, dotada da fenda da castração. Essa idéia é condensada na recorrência de imagens como: “eu não sou nada”, “eu sou menos que o pó”, “eu nada posso fazer”, “eu sou pequena e pobre”. Ao mesmo tempo em que se aniquila e anula-se, Joana põe em relevo a figura do grande Outro, aqui simbolizada por Deus. É desse lugar que vem a completude, é dele que vem a totalidade imaginária um dia perdida.

Outro elemento importante que se depreende dessa angústia da heroína nos momentos finais do romance diz respeito à relação do desejo com a própria linguagem. O sujeito, segundo a interpretação lacaniana, constitui-se na e por meio da própria linguagem. Entretanto, é dessa possibilidade de surgimento que ele cai nas teias de sua própria desgraça, é desse advento que provém sua própria queda. É a partir do momento em que o indivíduo faz uso da linguagem para enunciar seu desejo que se instaura a falta, o furo no real, a dissociação entre as palavras e as coisas. Nesse registro, “o encontro será sempre faltoso” (LACAN, 2008, p.128), e daí emerge a força da repetição. A partir dessa imersão no campo do Outro, o sujeito será um eterno Tântalo diante da coisa, pois sua linguagem não dá conta desse real, desse resto, desse mais além que subsiste a toda representação. O sujeito fará sua trajetória incansável na tentativa de transpor essa “muralha do impossível”. As palavras tropeçam

²³ Assim Freud expressa tal idéia: “[...] o pai primevo constituiu a imagem original de Deus, o modelo a partir do qual as gerações posteriores deram forma à figura de Deus”. (FREUD, 1996h, p. 51). O pai primevo é descrito no texto freudiano denominado *Totem e tabu* (1996g) e constitui o chefe da horda primitiva, assassinado pelos próprios filhos, para que pudesse usufruir das mulheres dominadas pelo chefe. Segundo análise do Pai da Psicanálise, é esse assassinato que constituirá as bases da civilização.

diante da coisa, mas nunca a tocam em seu núcleo selvagem, como sugere a narradora-personagem de *Água viva* no fragmento seguinte:

A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos _ tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos. (AV, p. 97).

Estabelece-se desse modo aquilo que Benedito Nunes (1976), inspirado na filosofia analítica, chamou de o drama da linguagem que se associa diretamente com o problema da existência e da expressão/comunicação. Ao tentar dizer o ser em sua originalidade, os personagens tropeçam nessa tentativa, afastando-se a cada investida. O que conseguem expressar é, na verdade, não o ser originário, mas aquele mascarado pela cultura, embotado pelo véu da civilização, pelas representações sociais. O drama se dá, portanto, nessa procura contínua pelo anterior à representação, anterior ao simbólico, o *it*, o neutro, o caótico. É deste modo que o crítico e filósofo auxilia na compreensão desse drama com seus esclarecimentos:

À medida que falamos de nós mesmos, procurando expressar-nos, as palavras, dizendo de mais ou menos, forma uma casca verbal, que circunda com seus significados o âmago da personalidade, acabando por se converter numa imagem provisória, porém inevitável, do nosso próprio ser. Não conseguimos exprimir tudo o que somos e adquirimos um ser aparente mediante aquilo que conseguimos exprimir. (NUNES, 1976, p. 131-2).

Desse modo, a linguagem é a própria prisão onde se encerram os sujeitos, embora seja também sua condição de existência, de enunciação como ser desejanste, sempre distante do coração selvagem, mas em permanente esforço por tocá-lo, por representá-lo. É esse o drama de Joana. É essa também a agonia de G.H.:

Eu tenho à medida que designo _ e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la _ e não acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção, é que obtenho o que ela não conseguiu. (PSGH, p. 172).

É desse anseio nostálgico de conjunção com o real, com a coisa, é dessa pulsão ávida por transpor as barreiras da representação que se configura em *Perto do coração selvagem* um

desejo em repetição, em contínua enunciação, deslizando metonimicamente de um objeto a outro, ou de representação em representação. Na impossibilidade desse acesso ao primitivo, o desejo ronda diante do real, fazendo da narrativa um verdadeiro ciclo. Essa tentativa é, do ponto de vista estilístico, marcado pelo uso de determinados recursos que evidenciam esse drama. O uso contínuo de metáforas e comparações revela a angústia subjetiva diante da impossibilidade de dizer verdadeiramente o que se quer expressar. Além disso, a retomada de termos ou construções por meio de anáforas sugere claramente essa tentativa de enunciar alguma coisa para além do que é dito, do que é externalizado. Isso é feito de maneira bastante repetitiva, chegando às bordas da obsessão. Segundo Benedito Nunes (1976), Clarice utiliza aí a técnica do desgaste, chegando, por meio desses recursos, ao refluxo da linguagem, deixando à mostra o “aquilo”, o inexpressado.

Por meio de sua súplica, Joana tenta suspender uma vida em sua intensidade para tocar nas bordas do indiferenciado, do caótico. Entretanto, diferentemente de Jó, não é das alturas que vem o seu auxílio, mas das profundezas de si, do mais humano e pulsional. Depois de todas as desventuras e sofrimentos, diante de seus lamentos e injúrias contra o Senhor, Javé aparece no seio de uma tempestade e interroga seu seguidor por suas queixas. A resposta de Jó é o arrependimento: “É por isso que eu me retrato, e arrependo-me no pó e na cinza”. (BÍBLIA SAGRADA, p. 656). Como prêmio por sua paciência e confiança, Deus restitui, em dobro, tudo que Jó havia perdido, dando-lhe uma vida cheia de felicidades e realizações. Já em relação a Joana, nenhum ser sobrenatural vem em seu auxílio, tendo ela que encontrar a resposta para seu sofrimento em torno de si mesma. Há aí uma subida ao contrário. É na descida ao inferno de si mesma que ela encontra sua salvação.

Mas das profundezas como resposta, sim como resposta, avivada pelo ar que ainda penetrava no seu corpo, ergueu-se a chama queimando lúcida e pura... Das profundezas sombrias o impulso inclemente ardendo, a vida de novo se levantando informe, audaz, miserável. (PCS, p. 177).

A transcendência que se faz aí é uma trans-descendência, como afirma Benedito Nunes (1976). Tem-se um mergulho salvador nas potências obscuras da vida, uma afirmação da vitalidade e, conseqüentemente, uma negação do sentido da vida pautado numa ética cristã, a ética da bondade. Joana volta-se para o rio subterrâneo que corre vagarosamente dentro de si, rio cujas águas obscuras sustentam a sua existência e fortalecem sua sede, como sugere o filósofo José Américo Mota Pessanha (1989) ao comentar sobre essa torrente pulsional que atravessa as personagens clariceanas:

Ele, rio de água poluída pelos despojos de incontáveis assassinatos: ele, o fluente selvagem coração da vida. O que tem tornado os personagens de Clarice Lispector essencialmente trágicos _ mesmo as crianças e os bichos _ é ele ainda, com surdo rumor subterrâneo compondo o fundo de suas existências, em constante presságio de desgraças ou denúncia de terríveis crimes cometidos. Ele é que faz com que todos _ desde Joana, desde Lucrecia_ embora tão diferentes pareçam cúmplices. (PESSANHA, 1989, p. 183).

É dessa fonte que jorra a vitalidade e a força obscura que sustenta a travessia de Joana e de outras personagens, inquietas com a vida rala a qual tem acesso na civilização.

Ao voltar-se para o baixo, para o humano, para os subterrâneos interiores, Joana parece buscar, mesmo na dúvida e no sofrimento da jornada, a afirmação da vida, o dizer sim à existência. Incapacitada para as “águas pequenas”, Joana quer a vida em sua tragicidade, deseja acumular-se sempre mais e viver largamente a vontade de potência, pautada num “instinto de crescimento, de duração, de acumulação de forças, de poder” (NIETZSCHE, 2007, p. 13). Não cedendo de seu desejo, mesmo que timidamente, Joana afirma a vida em sua tragicidade. Essa atitude será mais veemente em protagonistas dos romances seguintes como G.H. e a personagem de *Água viva*. De acordo com Herrera (1999b), os romances de Lispector terminam com uma afirmação da vida, incluindo-se numa proposta ética de vida no sentido mais amplo, vida voraz que come a própria vida. A narradora-personagem de *Água viva*, por exemplo, cumprindo esse projeto, parece lançar-se sem reservas na tragicidade da vida, entregando-se ao destino, ao devir, como sugere o trecho a seguir:

Vejo em claros e escuros os rostos das pessoas que vacilam às chamas da fogueira. Sou uma árvore que arde com duro prazer. Só uma doçura me possui: a convivência com o mundo. Eu amo a minha cruz, a que doloridamente carrego. É o mínimo que posso fazer de minha vida: aceitar comiseravelmente o sacrifício da noite. (AV, p. 46-7).

Ora, na perspectiva nietzscheana, a vida não é outra coisa senão essa vontade de poder, ou seja, o predomínio fundamental e constante de forças espontâneas, agressivas, conquistadoras e capazes de gerar novas interpretações, novas influências e inesperadas direções. Para que tal princípio se afirme, é preciso o eterno destruir e o eterno recriar ao mesmo tempo, próprio do dionisíaco²⁴. É Nietzsche quem oferece aqui o sentido da palavra dionisíaco na citação precedente:

²⁴ Rogério de Almeida em *Eros e Tânatos*: a vida, a morte, o desejo, aproxima o conceito de vontade de potência nietzscheano ao de pulsão de morte freudiano. Tânatos constitui a outra face da natureza humana ao lado de Eros. Lacan (1997) denomina a pulsão de morte como o princípio disjuntivo e criativo por excelência, a vontade

Com a palavra ‘dionisiaco’ exprime-se: um ímpeto de unidade, de açambarcar de pessoa, quotidiano, sociedade, realidade, como abismo do esquecimento, o transbordar apaixonado e doloroso em estados mais escuros, mais plenos, mais esvoaçantes: um arrebatado dizer sim ao caráter total da vida, como aquilo que é igual em toda mudança, igualmente poderoso, igualmente bem-aventurado; o grande compartilhamento da alegria e a grande compaixão panteísta, que santificam e abençoam inclusive as mais terríveis e mais problemáticas propriedades da vida a partir de uma eterna vontade de engendramaneto, de fertilidade, de eternidade: como sentimento de unidade da necessidade de criar e aniquilar... (NIETZSCHE, 2008, p. 502).

A heroína clariceana, no fim de seu percurso, parece dizer sim a tudo que afirme a vida, mesmo quando esta se lhe apresenta com a face mais árdua e dolorosa. Joana parece aceitar-se a fórmula do *amor fati* nietzscheano, posicionando-se dionisiacamente diante da existência. É desta maneira que o autor de *O nascimento da tragédia* enuncia sua fórmula do *amor fati*:

Minha fórmula para a grandeza no homem é *amor fati*: não querer nada de outro modo, nem para diante, nem para trás, nem em toda eternidade. Não meramente suportar o necessário, e menos ainda dissimulá-lo _ todo idealismo é mendacidade diante do necessário, mas amá-lo... (NIETZSCHE, 1995, p. 51)

Esse dizer sim constante à vida em suas manifestações, esse incansável e invencível amor à vida em sua afirmação incondicional constitui o cerne da sabedoria trágica, aquilo que em *Ecce Homo* (1995), Nietzsche chamou de *pathos* afirmativo por *excellence* ou *pathos* trágico.

Amor à vida, ao passado, a “todo foi assim” é o amor ao necessário, amor ao destino. “Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: _ assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas. *Amor fati* [amor ao destino]: seja este, doravante, o meu amor!” (NIETZSCHE, 2001, p. 187-9).

O *amor fati* é carregado de extrema coragem, já que se revela não apenas em relação às alegrias da vida, mas assume também todas as suas dores e desventuras. Por ser forte, ele deseja o eterno retorno das coisas, evidenciando uma atitude poderosa e corajosa, pois diz sim a todo prazer e a todo sofrimento, sobretudo. Deseja-se, desse modo, a eternidade, a vida e seu

de recomeçar sempre com novos custos; a tendência a sair da forma e, portanto, o contínuo vir-a-ser do desejo. Enquanto Eros representa a morte do desejo, Tânatos é o caos sempre em processo de criação de novos valores e de novas possibilidades. Ambos, vontade de poder e Tânatos, unem-se também por meio da idéia de eterno retorno da diferença. Tal conceito é desenvolvido também por Rogério de Almeida, também numa perspectiva comparatista em *Nietzsche e Freud*: eterno retorno e compulsão à repetição.

esvair-se contínuo. Entregar-se ao *amor fati* é amar o instante e o devir, tornando-o eterno, embora ele não o seja.

Por fim, afirmando a morte de Deus para estar sozinha diante do mundo “Não, não, nenhum Deus, quero estar só” (p. 178), Joana deseja dismantelar os velhos ideais de interpretação do mundo, sair do niilismo e se projetar para além do bem e do mal, criando novos valores e afirmando a existência em tudo que retorna sem cessar:

E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave, um dia o que eu fizer será cegamente seguramente inconscientemente, pisando em mim, na minha verdade, tão integralmente lançada no que fizer que serei incapaz de falar, sobretudo um dia virá em que todo meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nós que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal... (PCS, p. 178).

Resvalando de um objeto a outro, a heroína clariceana faz a escolha pelo devir ao invés de cristalizar sua vontade em algo estático e perene. Como fiel devota de Dioniso, sua vida caminha para um verdadeiro vir-a-ser, entre o caos e a forma, entre a satisfação e a angústia, entre o novo e a diferença produzidos a cada investida. Há, portanto, um renascer contínuo do desejo, um relançar sempre incompatível com o objeto, uma perene insatisfação. Nietzsche, no aforismo 310 de *A gaia ciência* (2001), compara o homem de desejo com as ondas do mar. Ambos estão fadados ao movimento, ao desfazer-se e refazer-se, sempre em transição:

Onda e vontade. _ Com que avidez esta onda se aproxima, como se houvesse algo a atingir! Com que pressa aterradora se insinua pelos mais íntimos cantos das falésias! É como se quisesse chegar antes de alguém; como se ali se ocultasse algo que tem valor, muito valor. _ E agora ela recua, um tanto mais devagar, ainda branca de agitação _ estará desiludida? Terá encontrado o que buscava? Toma um ar desiludido? _ Mas logo vem outra onda, ainda mais ávida e bravia que a primeira, e também sua alma parece cheia de segredos e do apetite de desencavar tesouros. Assim vivem as ondas _ assim vivemos nós, seres que têm vontade! (NIETZSCHE, 2001, p. 209).

Depois de negar a morte como saída para sua falta, o desejo de vida apodera-se violentamente da heroína clariceana, lançando-a, mais uma vez, no turbilhão do devir, nas tramas da repetição. Tem-se nessa representação literária, a figura de Dionísio como imagem do desejo afirmativo e transbordante e, além de tudo, do caráter transgressivo e insubordinado do desejo que não para de insistir em sua demanda por uma outra vez. Nesse sentido, a

assertiva lacaniana a respeito dessa relação é bastante apropriada. “É sempre por meio de algum ultrapassamento do limite, benéfico, que o homem faz a experiência de seu desejo”. (LACAN, 1997, p. 370). Joana, ainda que sutilmente, faz uma escolha pela permanência do desejo, afirmando-se enquanto sujeito, o sujeito da insatisfação. Essa mesma opção é feita de maneira mais radical por G.H, ao adentrar nas profundezas de si, ao fazer a travessia do oposto, como afirma Olga de Sá (2004). Nesse mergulho subjetivo, a personagem perde a sua personalidade inútil, adentra no mais caótico e original de si. Essa travessia homérica ao revés, é analisada por Yudith Rosenbaum (2006) como uma viagem contrária à de Ulisses, personagem de *A odisséia*, pois G.H volta da cultura à natureza, desfigurando-se como sujeito para se unir às forças míticas de uma natureza demoníaca e amorfa.

G. H. caminha em direção à dissolução de si, ao encontro do caótico, do informe, rompendo com o aspecto apolíneo de sua personalidade e permitindo a sobreposição do dionisíaco, que se afirma como vontade de potência e como vontade de mais além. Essa precipitação no caos era desejo primitivo da personagem, embora dela se esquivasse seu ego. “Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta” (PSGH, p. 94). Essa entrega, todavia, não se dá de forma espontânea, sem que o indivíduo padeça diante da iminência da dissolução de si. A *via crucis* de G. H. é marcada por medo e cautela diante de uma situação que não dava mais para sustentar. Agarrada às mãos de um leitor que funciona como seu interlocutor, a heroína dá seu grande passo rumo ao nada, ao inexpressivo.

A desumanização é tão dolorosa como perder tudo, como perder tudo, meu amor. Eu abria e fechava a boca para pedir socorro mas não podia nem sabia articular. É que eu não tinha mais o que articular. Minha agonia era como a de querer falar antes de morrer. Eu sabia que estava me despedindo para sempre de alguma coisa, alguma coisa ia morrer, e eu queria articular a palavra que pelo menos resumisse aquilo que morria. (PSGH, p. 70).

Essa morte do sujeito se processa pouco a pouco, condicionada por uma força intemperante, que domina a personagem, arrebatando-a de seu cotidiano banal e colocando-a frente a frente com o pulsante, o primário, o seu Inferno. É a própria G. H. quem descreve essa atração inexplicável pelo demoníaco, ao mesmo tempo em que tenta compreendê-lo:

Mas por que exatamente em mim fora repentinamente se refazer o primeiro silêncio? Como se uma mulher tranqüila tivesse simplesmente sido chamada e tranqüilamente largasse o bordado na cadeira, se erguesse, e sem uma palavra _ abandonando sua vida, renegando bordado, amor e alma já feita sem uma palavra essa mulher se pudesse calmamente de quatro, começasse a engatinhar e a se

arrastar com olhos brilhantes e tranqüilos: é que a vida anterior a reclamara e ela fora. (PSG.H.,p. 66).

G. H. ainda reconhece a vingança imposta pela vida: o ato de repetir, de retornar em sua primeiridade, em sua instância mais primitiva.

A vida se vingava de mim, e a vingança consistia apenas em voltar, nada mais. [...] Às vezes a vida volta. Se em mim tudo se quebrava à passagem da força, não é porque a função desta era a de quebrar: ela só precisava enfim passar pois já se tornara caudalosa demais para poder se conter ou contornar _ ao passar ela cobria tudo. E depois, como após um dilúvio, sobrenadavam um armário, uma pessoa, uma janela solta, três maletas. E isso me parecia o inferno, essa destruição de camadas e camadas arqueológicas humanas. (PSG.H., p. 66).

Na acepção psicanalítica, o que se representa nessa travessia é a ação contínua da pulsão de morte, seu embate permanente com o seu princípio antagônico, a pulsão de vida, cujo domínio parece enfraquecido. Concebido por Freud como o princípio dissociativo, pulsão anárquica e instauradora da desordem, Thânatos é a força estranha que expõe o sujeito ao devir, à produção da diferença e, acima de tudo, ao relançar contínuo do desejo. Para Lacan, ele é a pulsão por excelência, na medida em que desconstrói identidades e estabelece a diferença. É vontade de destruição das formas, vontade de recomeçar com novos custos, enfim, vontade de Outra coisa. “[...] ter experimentado já era o começo de um inferno de querer, querer, querer... (PSG.H., p. 70)”. Portanto, trata-se de um mecanismo cuja repetição não se fundamenta na reprodução do mesmo, mas no devir da diferença, no constante vir-a-ser. G. H., na sua busca incontida, depara-se com o informe, lugar do acaso e da repetição e faz desse encontro a emergência de novas formas, libertando o desejo para sua verdadeira sina: buscar o prazer para além de toda representação.

Eu entrara na orgia do sabá. Agora sei o que se faz no escuro das montanhas em noites de orgia. Eu sei! Sei com horror: gozam-se as coisas. Frui-se a coisa de que são feitas as coisas _ esta é a alegria crua da magia negra. Foi desse neutro que vivi _ o neutro era o meu verdadeiro caldo de cultura. Eu ia avançando, e sentia a alegria do inferno.
E o inferno não é a tortura da dor! É a tortura de uma alegria. (PSGH, p. 98).

A heroína, vencido o medo inicial e encontrado o prazer da dissolução, da disjunção, centra seu gozo nesse estado de orgia, nesse inferno informe e caótico. A aceitação da vida em toda a sua tragicidade ganha agora um novo estatuto. Experimentado o nada, G. H. agora olha para a existência com uma postura de enfrentamento e aceitação de tudo que a vida possa lhe ofertar:

Eu via que o inferno era isso: a aceitação cruel da dor, a solene falta de piedade pelo próprio destino, amar mais o ritual de vida que a si próprio _ esse era o inferno, onde quem comia a cara viva do outro espojava-se na alegria da dor. (PSGH, p. 116).

Despedaçada de sua unidade, G. H. satisfaz-se no caos, “[...] eu estava feliz como o demônio, o inferno é o meu máximo” (PSGH, p.121), na vida em sua pulsação, no informe, no seio da pulsão de morte. Essa é concebida pela psicanálise como potência criadora, uma vez que age como princípio disjuntivo, destruindo as formas cristalizadas e promovendo a possibilidade da criação de outras. Nesse processo contínuo, a pulsão estabelece o eterno retorno, não o retorno do mesmo, como no instinto, mas a produção do novo a cada retorno.

Nunca mais repousarei: roubei o cavalo de caçada do rei do sabá. Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta. E é inútil não ir. No escuro da noite o resfolegar me arrepiia. Finjo que durmo mas no silêncio o ginete respira. Todos os dias será a mesma coisa: já ao entardecer começo a ficar melancólica e pensativa. Sei que o primeiro tambor na montanha fará a noite, sei que o terceiro já me terá envolvido na sua trovoadas. (PSGH, p. 123).

É a pulsão de morte que, associada ao desejo, põe o sujeito na luta contínua por novas possibilidades de gozo e satisfação, embalando-o em sua trajetória infinita rumo ao Outro da completude sempre postergada. Essa vontade de mais além, vontade de recomeçar com novos custos liberta o desejo de sua própria morte e o coloca no turbilhão do vir-a-ser. G. H. evidencia esse princípio constitutivo ao narrar a incapacidade de viver em águas pequenas e tranquilas após o contato com o neutro, com a vida em sua imensidão.

E Ele compreenderá que essa nossa avidez colérica e assassina é na verdade a nossa cólera sagrada e vital, a nossa tentativa de violentação de nós mesmos, a tentativa de comer mais do que podemos para aumentarmos artificialmente a nossa fome _ na exigência de vida tudo é lícito, mesmo o artificial, e o artificial é às vezes o grande sacrifício que se faz para se ter o essencial. (PSGH, p. 147).

Portanto, levando em consideração as suas especificidades, ambas as narrativas (*Perto do coração selvagem* e *A paixão segundo G.H.*) acenam para a repetição do desejo, para o seu contínuo retorno.

Essa compulsão à repetição revela-se também no próprio movimento da escrita de Lispector. De fato, a escrita enquanto texto, funciona como espaço onde se desenrola a tentativa de se colmatar um vazio e atingir um sentido cuja apreensão se dá na medida em que, esse significado se oferece e resiste, velando-se e se desvelando, esquivando-se e se

transformando. “É do desencontro que nasce a representação, é da carência que explode a expressão, é da ausência que se organiza os signos em presença na escrita”. (HERRERA, 1996, p. 129).

O texto, como efeitos de significantes, é a tessitura do próprio desejo em sua tensão e em seu gozo inesgotável. É em nome desse gozo que Penélope desfazia durante a noite toda a tessitura construída à luz do dia. Em seu ato de prazer, ela gozava infinitamente mais do que com a visão da chegada de Ulisses.

Outros elementos presentes na própria escritura clariceana apontam para a imagem do retorno, numa insatisfação que não encontra repouso sustentável. Segundo Benedito Nunes (1989), o estilo da autora tem na repetição o seu traço de mais largo espectro. Isso se evidencia na recorrência dos mesmos termos e das mesmas frases, “recursos que os antigos retóricos consideravam um meio hábil para exprimir a paixão com mais força e mais energia”. Ainda conforme o crítico supracitado, essa marca incide frequentemente sobre substantivos, verbos e advérbios, muitas vezes limitada a uma frase, outra vezes, aplicando-se sobre um conjunto de frases. A repetição, portanto, apresenta-se sobre determinadas formas ou espécies características, dotadas de valor rítmico, desempenhando sempre função expressiva, como no fragmento abaixo:

Mal falara, ainda com a vista escurecida, Joana sentiu um movimento quase imperceptível na esposa do professor. Olharam-se e qualquer coisa maldosa, ávida e humilhada na mulher fez com que Joana estupefata começasse o compreender... **Era a segunda vertigem naquele dia!** Sim, **era a segunda vertigem naquele dia!** Como um clarim... Fitou-os intensamente. Vou embora dessa casa, gritou-se agitada. E cada vez mais a sala se fechava, de um momento para outro despertaria a fúria no homem e na mulher! **Como a chuva que rebenta, como a chuva que rebenta...** (PCS, p. 52-3) (grifos nossos).

Esse ritmo da repetição, insistente e obsessivo, além de assegurar um aumento na ênfase, aumenta também a carga emocional dos termos (e da frase), assumindo uma aura evocativa. Nesse caso, expressividade e intensidade vêm à tona com muita veemência.

Essa insistência repetitiva, marca do desejo em seu ímpeto incessante, é mais pulsante em *A paixão segundo G. H.* Texto de estrutura circular reiterativa, a repetição domina como processo que atinge sua estrutura de modo geral: frase, períodos, ordenação dos períodos em cada capítulo e a seqüência dos próprios capítulos dentro do livro, que acaba para de novo repetir-se.

O que o estilo clariceano, pautado nessa marca repetitiva sugere, além do anseio das personagens por uma experiência que ultrapasse seus desejos, o movimento de errância do

significante em relação à coisa a ser nomeada, a ser significada. “Dizer é metáforizar, é aludir. A escrita é o sinal da perda, do ausente, a memória, o resgate do que se perdeu”. (HERRERA, 1996, p. 130). Ainda como pontua Lacan (1999), nessa empreitada o homem é o novo Aquiles perseguindo uma outra tartaruga, recriando um sentido que está sempre em outro lugar.

4.3 TRAVESSIAS DO DESEJO: ETERNO RETORNO

Na narrativa inicial de *Lispector*, esse retorno é anunciado, de forma mais definida, no último capítulo, após a decisão da protagonista em continuar sua travessia. Ao afirmar o desejo e todas as conseqüências advindas dessa atitude, Joana lança-se impetuosamente num recomeço, numa viagem sem porto seguro, rumo ao mais além, jamais encontrado.

Tomada aqui como metáfora do retorno e, conseqüentemente, da repetição, a viagem em *Perto do coração selvagem* encerra o romance, evidenciando a natureza inacabada da procura de Joana, sua grande obsessão durante toda existência. “O navio flutuava levemente sobre o mar como sobre mansas mãos abertas. Inclinou-se sobre a murada do convés e sentiu a ternura subindo vagarosamente, envolvendo-a na tristeza”. (PCS, p. 174).

A viagem encerra em sua simbologia uma diversidade de significados. Entretanto, em sua maioria, eles remetem para o campo semântico ligado à busca, à procura. Exprime um desejo profundo de mudança interior, a necessidade de experimentar novas possibilidades, a vontade do novo, do recomeço. No aforismo 343, aquele que abre a quarta parte de *A gaia ciência* (2001), Nietzsche utiliza a imagem da viagem em mar aberto como metáfora da criação de novos valores, como a possibilidade de um novo recomeçar, como repetição na diferença.

[...] enfim o horizonte nos aparece novamente livre, embora não esteja limpo, enfim os nossos barcos podem novamente zarpar ao encontro de todo perigo, novamente é permitida toda a ousadia de quem busca o conhecimento, o mar, o nosso mar, está novamente aberto, e provavelmente nunca houve tanto ‘mar aberto’. (NIETZSCHE, 2001, p. 234).

Segundo comentário do especialista na obra do filósofo, Rogério Miranda de Almeida (2005), as figuras do mar, do navio e do horizonte aí condensadas e recorrentes na obra de Nietzsche, apontam para uma abertura, para uma ruptura, e para uma partida, e, portanto para um novo começo. Para Joana, por sua vez, essa viagem em mar aberto trata-se de uma ruptura com tudo que a tornava pequena e limitada, com o que a impossibilitava de experimentar a

vida em sua plenitude, ruptura com o lado apolíneo de sua existência. A viagem final a que a heroína se submete representa a afirmação do desejo e o prazer em buscá-lo em novas fontes, em novos mares porque “dentro de si era como se não houvesse a morte (PCS, p. 28)”, e além do mais, “para sua fome toda a morfina seria pouca”. (PCS, p. 73).

Essa decisão da protagonista que encerra a narrativa constitui a escolha de um sujeito marcado pela inconstância, pela vacilação. Isso não significa afirmar que, a partir daí sua opção manter-se-á constante e configurar-se-á como definitiva. O que marca, entretanto, o ser desejante é a própria vacilação, a eterna desventura e a permanente tensão, o jogo de forças antagônicas. O desejo é, conforme Almeida (2005), a tensão que atravessa o sujeito, que o constitui e o institui na contradição ou no seu paradoxo de infinitamente repetir uma decisão, de continuamente voltar atrás, de corrigir-se, de des-dizer-se, de emendar-se, de revogar, de recorrer e re-percorrer. É nesse sentido que o desejo constitui-se como repetição, como retomada e esvaziamento, como vir-a-ser. Na medida em que o sujeito esvazia-se de sua própria profusão, de seu transbordamento, repete uma experiência que, aponta justamente para uma lacuna, uma carência e, ao mesmo tempo, para um novo apelo, para um gozo e um novo desejo. É no momento em que o sujeito lança-se e se relança impetuosamente nessa travessia que ele experimenta o gozo da “grande saúde”, que traduz uma alegria, uma superabundância, um transbordamento e, paradoxalmente, uma carência, uma falta, uma abertura, um novo começo, uma nova partida, um ainda não. É, segundo o próprio Nietzsche (2001), o início da tragédia (*incipit tragoedia*), eterno retorno do desejo que reitera e recomeça, encontrando aí seu gozo e seu sustento.

Lacan, ao comentar a obra de Freud, especifica duas maneiras absolutamente diferentes sob as quais se fundamenta a experiência humana:

[...] _ a que, com Kierkegaard denominarei antiga, a da reminiscência, que supõe um acordo, uma harmonia entre o homem e o mundo de seus objetos, que faz com que ele os reconheça, porque de certa maneira, ele os conhece desde sempre _ e, pelo contrário, a conquista, a estruturação do mundo num esforço de trabalho, por via da repetição. (LACAN, 1985, p. 131).

A repetição se dá, portanto, em virtude de uma inadequação entre aquilo que o sujeito busca e aquilo que ele encontra. Não há uma coincidência entre o objeto que um dia lhe proporcionou satisfação e aquilo encontrado na realidade. Ainda segundo Lacan (1985), o objeto almejado se encontra e se estrutura por via de uma repetição. Entretanto, nunca é o mesmo objeto que o sujeito encontra. Dessa forma, ele, sujeito desejante, não pára de engendrar objetos substitutivos para uma falta estrutural, caindo sempre na roda de Íxion,

como Joana evidencia na passagem seguinte: “[...] Há qualquer coisa que roda comigo, roda, roda, me atordoa, me atordoa, e me deposita tranqüilamente no mesmo lugar”. (PCS, p. 130). Desse modo, a repetição configura-se como a insistência do desejo não apenas em se realizar plenamente, mas em se expressar, em ser reconhecido pelo eu. Constitui a própria dinâmica do desejo e, conseqüentemente, a razão de ser do sujeito, uma vez que é no próprio devir que ele se configura. Há, portanto, a impossibilidade de fechamento, pois nada está apto a satisfazê-lo plenamente e é aí que residem seu gozo e o seu querer-mais, porquanto a aproximação do fim pode igualmente converter-se num novo começo e numa nova direção, lá onde o coração selvagem mostra-se e se fecha em sua inacessibilidade, em seu além.

5 AINDA PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM

Deslumbrado, sim. Porque, aleluia, aleluia, estou de novo com fome. Com tanta fome que preciso ser mais um, preciso ser dois, dois? não! três, cinco, trinta, milhões;

Clarice Lispector (*A maçã no escuro*).

É com deslumbramento semelhante ao de Martim que se chega ao final deste percurso dissertativo. É também com fome e desamparo análogos que se interrompe aqui a travessia sobre a narrativa inaugural de Clarice Lispector. Desolação por não atingir o coração selvagem? Ansiedade pelo modo instável de se “pegar no escuro uma maçã_ sem que ela caia”? Deseroização do herói da linguagem? Ou travessia desejante fluida como água viva rumo ao reino encantado das palavras?

Talvez a resposta para essas perguntas fosse a criação de outras perguntas que se agregariam a outras numa cadeia que se impusesse após cada tentativa de resposta. O caminho, portanto, que aqui se trilhou, longe de responder às indagações inerentes a toda procura por respostas, foi o do fragmento, fragmentos desejantes em devir. A partir desses fragmentos, dos recortes conceituais e temáticos, traçou-se uma proposta de leitura cuja temática gravitou em torno do desejo representado na “poética inaugural” de Clarice Lispector.

Foi tentando compreender “as formas informes do desejo” em sua procura por um signo capaz de representar sua falta que este trabalho acompanhou a protagonista de Lispector em sua travessia rumo ao coração selvagem. Seguindo a sua trajetória quebradiça, mas contínua, este trabalho partiu em sua análise da infância para a fase adulta, numa espécie de percurso ascendente. Ascendente também foi a travessia do desejo da heroína ao longo do romance. Diante dos percalços encontrados em seu caminho, Joana, no final da narrativa, impõe-se afirmativamente diante da vida, não cedendo de seu desejo, afirmando-o numa postura de enfrentamento e aceitação do destino.

Este trabalho partiu-se da hipótese de que o desejo, na busca pela Coisa perdida, encaminha-se para a realização do propósito de conjunção com esse objeto, para a busca do prazer um dia experimentado. Essa hipótese foi confirmada ao longo da análise, principalmente no terceiro capítulo. Joana tem sua insatisfação direcionada para o encontro com o prazer, com *das Ding*. Entretanto, isso não foi suficiente para compreender suas demandas. Algo além do prazer parecia exprimir-se em meio à satisfação tênue alcançada ao

longo de sua vida. Algo mais além do desejo enunciava-se com muita força, jogando-a em outras dimensões. Para compreender essa força cega que agia junto ao desejo, foi necessário lançar mão de conceito como o de pulsão de morte, potência disfórica que impede o desejo de alcançar o fim e, conseqüentemente, cair na negatividade da própria morte. A análise deteve-se, portanto, nesse “sujo querer”, para entender o funcionamento do desejo a partir da associação com essa pulsão. O desejo, embora caminhe ao encontro da Coisa, do coração selvagem, tem sua sustentação no próprio movimento, no seu próprio circuito interminável.

Esse circuito interminável foi analisado no último capítulo do trabalho. Deteve-se nos capítulos finais da narrativa, em que a protagonista pactua com as forças desagregadoras e afirma o desejo, aceita o destino e a vida tragicamente. A imagem do eterno retorno tornou-se a tônica desse capítulo. Fazendo breves incursões em outras narrativas de Clarice Lispector, como em *A paixão segundo G.H.* e *Água viva*, constatou-se a presença dessa temática em profusão. As questões que daí emergiram foram: Seria esse um elemento temático recorrente em sua escritura? Em que medida isso se aplicaria a outros romances ou contos? Indagações que ficaram sem respostas, uma vez que adentrar nessas trilhas implicaria no abandono da vereda principal.

A insatisfação do desejo e a impossibilidade de uma *Aufhebung*, de uma síntese final foi outro aspecto constatado após essa trajetória. Parece haver uma tensão contínua no texto clariceano e na vida das personagens que as impedem de alcançar uma meta, “desviando-as sempre da torrente principal”, impondo-lhes a necessidade de uma outra experiência, de um novo recomeçar, de uma outra vez. Eros e Tânatos, Apolo e Dionísio digladiam-se continuamente, dinamizando o próprio texto, fazendo as personagens aspirarem por uma vida para além do que lhe é possibilitado.

Quanto às teorias utilizadas para auxiliar na leitura do texto literário, serviram como instrumental importantíssimo na dinâmica da análise. Recorreu-se à Psicanálise para compreender as especificidades do desejo representado na narrativa. Aí ele assumiu modulações diferentes em algumas circunstâncias, mas preservou seu traço essencial: a noção de carência e de força constante. Por outro lado, as reflexões psicanalíticas acerca do desejo precisaram ser ampliadas algumas vezes (como fora desde seu surgimento no campo do pensamento ocidental) por outras noções advindas do campo da Filosofia. Algumas idéias de Hegel, Nietzsche e Schopenhauer foram imprescindíveis no desenvolvimento de algumas reflexões. De Hegel, a noção de desejo como tensão, luta permanente entre duas “consciências” que procuram se afirmar, mas que uma delas precisa ceder para que a outra se afirme. Esse embate dialético constitui a vontade de Joana em relação aqueles com quem ela

se relaciona. É também o próprio embate que se estabelece entre Ofélia e a narradora ou entre as duas meninas do conto *Felicidade Clandestina*. De Schopenhauer, por sua vez, a noção de Vontade e de desejo de morte serviu de suporte para compreender Joana em suas angústias e em seu momento de deserto, em que parecia apontar para a morte como a saída para seus suplícios. Por fim, de Nietzsche, as noções de *pathos* afirmativo, vontade de potência e de afirmação da vida foram essenciais para estabelecer a análise no último capítulo e deparar com Joana em sua potência dionisíaca, em sua entrega vital. Vale ressaltar ainda que a leitura desses teóricos foi acompanhada pelo auxílio de seus respectivos comentadores, facilitando e ampliando a compreensão.

Como afirma Clarice Lispector, em *Água viva*, que a “verdade última a gente nunca diz”, o que aqui se concretizou foi apenas uma leitura entre as várias possíveis acerca das modulações do desejo em *Perto do coração selvagem*. Como fragmentos de desejos, esta dissertação seguiu por uma perspectiva, recortando um todo em sua complexidade, a fim de tentar acercar esse coração selvagem que se mostra e se fecha em seus recônditos, em suas intermitências. Entretanto, o devir cedo se afirma e logo se despontam um novo desejo e outros signos, outros sentidos que vão se sobrepondo aos aqui estabelecidos, deslizando ininterruptamente sobre a escritura clariceana, formando novas leituras, num eterno retorno. “Eu sempre havia pensado que a realização é um final _ e não contara com a necessidade sempre nascente” (PSG.H.). Agora “caminho em direção à destruição do que construí”, porque “A coisa é muito mais que isto”. (PSG.H.). É nesse mesmo processo incessante de destruição e construção de novas formas que se encontra o prazer da criação, o gozo do sujeito desejante. Ainda assim daqui para frente, o destino de Joana será seguido, porque, também como ela, “há alguma coisa que roda comigo, roda, roda, me atordoia, me atordoia, e me deposita tranquilamente no mesmo lugar” (PCS, p. 130).

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ABDALA JÚNIOR, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef. Vozes da crítica. In: NUNES, Benedito (Coord). *A paixão segundo G. H.* Ed. Crítica. Paris: Association Archives de la littérature latino-américaine, dès Caraïbes et africaine du XXe. Siècle; Brasília, DF: CNPQ, 1988.
- ABDALA JÚNIOR, Benjamin; CAMPEDELLI, Samira Youssef. Em busca do selvagem coração da vida. In: LISPECTOR, Clarice. *Clarice Lispector: literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981, p. 102-5.
- ALBUQUERQUE, Lurdes Mara Oliveira de. *A hermenêutica do feminino em Perto do coração selvagem*. 2006. 120f. (Mestrado em Literatura). Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- ALMEIDA, Rogério Miranda de. *Nietzsche e Freud: eterno retorno e compulsão à repetição*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- _____. *Eros e Tântatos: a vida, a morte, o desejo*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.
- BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. Clarice Lispector e a crítica. In: BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto; ZILBERMAN, Regina. (Orgs.). *Clarice Lispector: novos aportes críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2007.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. (Trad. Álvaro Lorencini). São Paulo: Cultrix, 1978.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Tradução: Centro Bíblico Católico. 65 ed. São Paulo: Ave Maria, 1989.
- BRACK, Cristina Gehring. *Experiência-limite e estrutura narrativa: um estudo da relação entre ambos em Perto do coração selvagem de Clarice Lispector*. 1991. 154f. (Mestrado em Literatura Brasileira) Dissertação de mestrado _ Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- BRANDÃO, Ruth Silviano; CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1989.
- BRASIL, Assis. *Clarice Lispector: ensaio*. Rio de Janeiro: Simões, 1969.
- BRAUNSTEIN, Nestor. *Gozo*. (Trad. Monica Seincman). São Paulo: Escuta, 2007.
- CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 125 – 31.

_____. No começo era de fato o verbo. In: LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Ed. crítica, coord. Benedito Nunes. Brasília, DF: CNPq, 1998 (coleção arquivos; v. 13), p. 17-19.

CHAUÍ, Marilena. Laços do Desejo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 19-66.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CHIAPPINI, Ligia. Clarice e a crítica: por uma perspectiva integradora. In: PONTIERI, Regina Lúcia. (Org.) *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004, p. 235-268.

DI GIORGI, Flávio. Os caminhos do desejo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 125-42.

DOR, Joel. *Introdução à leitura de Lacan: o inconsciente estruturado como linguagem*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

DUMOULIÉ, Camille. *O desejo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

EDLER, Sandra. *Luto e melancolia: à sombra do espetáculo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. (Para ler Freud).

FREUD, Sigmund. Projeto Para Uma Psicologia Científica. In: _____. *Publicações pré-psicanalíticas e rascunhos não publicados*. Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996a. v.I.

_____. *A Interpretação dos Sonhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996b, v. IV e V. (Tomos I e II).

_____. O ego e o id. In: *O ego e o id e outros trabalhos (1923-1925)*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996c, v. XIX.

_____. O Mal-Estar na Civilização. In: _____. *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e Outros trabalhos*. 6 ed. Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas . Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996d, v. XXI.

_____. Além do princípio de prazer. In: _____. *Além do princípio de prazer, Psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996e, v.XVIII.

_____. Inibições, sintomas e ansiedade. In: _____. *Um estudo autobiográfico, Inibições, Sintomas e Ansiedade, Análise leiga e Outros trabalhos (1925-1926)*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996f, v.XX.

_____. O futuro de uma ilusão. In: _____. *O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e Outros trabalhos*. 6 ed. Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas . Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996h, v. XXI.

_____. Totem e tabu. In: _____. *Totem e tabu e Outros trabalhos (1913-1914)*. Edição Standard Brasileira das Obras psicológicas Completas . Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996g, v. XIII.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Sobre as afasias (1891); O projeto de 1895*. 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004a (Introdução à metapsicologia freudiana; v. 1).

_____. *O mal radical em Freud*. 5 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004b.

_____. *Freud e o inconsciente*. 23 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

GOTLIB, Nádya Battella. *Clarice: uma vida que se conta*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Clarice fotobiografia*. São Paulo: Edusp, 2008.

GROSMANN, Judith. A soberania do eu em O lustre de Clarice Lispector. *Estudos*, Salvador, n. 12, p. 117-40, dezembro de 1991.

_____. Os grandes desafios da crítica literária: o caso Clarice. *Revista Tempo Brasileiro (Função da crítica)*, Rio de Janeiro, n. 60, p. 52-8, jan-mar. 1980.

GUIMARÃES, Ana Maria Agra. *A encenação do real: uma leitura lacaniana de A paixão segundo G. H. e Água viva, de Clarice Lispector*. 2003. 300f. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A fenomenologia do espírito*. (Trad. Paulo Meneses). 5 ed. Petrópolis, R.J.: Vozes, 2008.

HERRERA, Antonia Torreão. O ético e o estético na escrita literária. *Estudos lingüísticos e literários*, Salvador, nº. 23-24, p. 191-207, jun.-dez. 1999a.

_____. O sentido e a lei: A paixão segundo G.H. *Qvinto Império: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, Salvador, nº 11, vol. 1, p. 47-56, ag. 1999b.

_____. *A ética da escrita literária: por uma teoria dos valores morais no universo ficcional de Clarice Lispector*. 2006. 232f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

HYPOLITE, Jean. *Gênese e estrutura da fenomenologia do espírito de Hegel*. (Trad. Sílvio Rosa Filho). 2 ed. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.

KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 469- 96.

_____. O desejo da realidade. In: NOVAES, Aduato (Org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 363 - 382.

KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. (Trad. Estela dos Santos de Abreu). Rio de Janeiro: Contraponto: EDUERJ, 2002.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 7 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

LACAN, Jacques. *O Seminário, Livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.

_____. *O seminário _ Livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. *O seminário _ Livro 5: As formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge zahar Ed., 1999.

_____. *O seminário _ Livro 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

_____. *O seminário _ Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

_____. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: _____. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998, p. 96-103.

LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LINS, Álvaro. A experiência incompleta: Clarisse Lispector. In: _____. *Os mortos de sobrecasaca: obras, autores e problemas da literatura brasileira: ensaios e estudos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 186-93.

LISPECTOR, Clarice. Entrevista de Clarice Lispector. In: _____. *A paixão segundo G.H.: edição crítica*. Coord. Benedito Nunes. Paris: Association Archives dela litterature latino-americanne, Del Caraibes ET africane Du XXe. Siècle. Brasília, DF: CNPQ, 1988. (Coleção Arquivos, v. 13).

_____. *Perto do coração selvagem*. 2 ed. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1963.

_____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.

_____. *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Correspondências*. (org. Teresa Montero). Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. 7 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *A bela e a fera*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

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

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

_____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *Laços de família: contos*. 29 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

_____. *Água viva: ficção*. 2 ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

_____. *A paixão segundo G. H.* 8 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1979.

MACHADO, Renata de Albuquerque. *Palavra do desejo: a subjetividade feminina das personagens dos contos de Clarice Lispector*. 2000. 128f. (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. (Trad. Herbert Caro). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O Pensamento Vivo de Schopenhauer*. São Paulo: Livraria Martins, 1951.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

MARTINS, Maria Helena. A palavra, pedra de toque da literatura e da psicanálise. In: MASINA, Léa e CARDONI, Vera. (Orgs.) *Literatura comparada e psicanálise: interdisciplinaridade, interdiscursividade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2002. p. 156-62.

MELO NETO, João Cabral de. *Antologia poética*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MELLO, Denise Maurano. *Nau do desejo: o percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

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

MEZAN, Renato. O estranho caso de José Matias. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 329-82.

_____. A inveja. In: In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 117-40

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet*. 2 ed. São Paulo: Martins, 1981. vol. I.

NÀSIO, Juan David. *Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise*. (Trad. Vera ribeiro). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos da juventude*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Vontade de potência*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2 ed. (Trad. J. Guinsburg). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *O anticristo: maldição ao cristianismo: Ditirambos de Dionísio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Ecce homo: como alguém se torna o que é*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NUNES, Benedito. O mundo imaginário de Clarice Lispector. In: _____. *O dorso do tigre*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Coleção Debates) p. 91- 139.

_____. A narração desarvorada. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n 17/18. São Paulo: Instituto Moreira Sales, dez, 2004, p. 292-301.

_____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção*. Lisboa: Revista Colóquio Leras, nº 70, p. 13-22, nov. de 1982.

_____. A paixão de Clarice Lispector. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 269-81.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. Perto de Clarice. In: LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 15 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. p. 05-11.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Rumo à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector. *Remate de males*, Campinas, Unicamp, n.º 9, p.95-105 , 1989

OVÍDIO. *Metamorfoses*. (Trad. Vera Lucia Leitão Magyar). São Paulo: Medras, 2003.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. (Série Pensamentos)

_____. Clarice Lispector: os elos da tradição. In: PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 43-60. (Série Pensamentos)

PELEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 307-27.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. Solidão e alteridade em A hora da estrela, de Clarice Lispector. In: PEREIRA, Mário Eduardo Costa (Org.). *Leitura de psicanálise: estética da exclusão*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.

PEREZ, Renard. *Escritores brasileiros contemporâneos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 71-86.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Nenhores: considerações psicanalíticas à margem de um conto de Guimarães Rosa. In: *Flores da escrivantina – ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 111-26.

PERNOUD, Régine. *Joana D'Arc: a mulher forte*. (Trad. Jairo Veloso Vargas). São Paulo: Paulinas, 1996. (Coleção testemunhas. Série Santos).

PESSANHA, José Américo Motta. Clarice Lispector: o itinerário da paixão. *Remate de males*, Campinas, Unicamp, 9, p. 181-198, 1989.

PIROLLA, Patrícia Rocha. *O espaço do coração em Perto do coração selvagem de Clarice Lispector*. Dissertação de mestrado. São Paulo: UNESP, 2003.

PLASTINO, Gilda. *O discurso da falta em Clarice Lispector: Laços de família*. 2 ed. Osasco: EDIFIEO, 2008.

PONTIERI, Regina Lúcia. *Clarice Lispector: uma poética do olhar*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

PORTUGAL, Daniel da Silva. *A vária máscara de Joana*. 2007. 114f. (Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2007.

RODRIGUES, Maria Aparecida. *A fala e a pré-fala na angústia do coração selvagem*. 1992. 287f. (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Minas Gerais, Goiânia, 1992.

ROEFERO, Élcio Luís. *De eros ao abismo: um estudo do desejo em Felicidade Clandestina, de Clarice Lispector*. 2006. 128f. (Mestrado em Literatura e Crítica Literária), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

ROSENBAUM, Yudit. *Metamorfoses do mal: uma leitura da Clarice Lispector*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2006. _ (Ensaio de Cultura; 17)

ROUDINESCO, Elizabeth. *Jacques Lacan: esboço de uma vida, história de um sistema de pensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. 3 ed. São Paulo: Anablume, 2004

SANT'ANNA. Afonso Romano de. Laços de família e a Legião estrangeira. In: _____. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 7 ed. São Paulo: Ática, 1990. p; 157-84.

SANTOS, Neli Edite dos. *A crítica jornalística sobre Clarice Lispector (1943-1997)*. 1999. 229f. (Mestrado em Teoria Literária) _ Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo Como Vontade e Representação*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2001.

_____. *Parerga e Paralipómena I*. (Trad. Pilar López de Santa Maria). Madrid: Trotta Editorial, 2006.

_____. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. (Trad. Jair Barboza). 2 ed. São Paulo: Martins fontes, 2004.

SCHWARZ, Roberto. Perto do coração selvagem. In: _____. *A sereia e o desconfiado: ensaios críticos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 53-7.

SILVA FILHO, Jairo Justino da. *A representação da consciência no romance clariceano: um estudo de Perto do coração selvagem*. 1993. 99f. (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Brasileira), Universidade de Brasília, Brasília, 1993.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993

SPINOSA, Baruch de. Ética. In: *Os Pensadores*. (Trad. Marilena de Souza Chauí, Carlos Lopes de Mattos, Joaquim de carvalho, Joaquim Ferreira Gomes, Antonio Simões e Manuel de Castro). 2.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1979.

VARIN, Claire. *Línguas de fogo: ensaio sobre Clarice Lispector*. (Trad. Lúcia Peixoto Cherem). São Paulo: Limiar, 2002.

VIANNA, Lucia Helena. A Pietá. In: *Cenas de amor e morte na ficção brasileira*. Niterói: Eduff, 1999.

VIGNOLES, Patrick. *A perversidade: ensaios e textos*. (Trad. Nícia Adan Bonatti). Campinas: Papyrus, 1991. (Coleção filosofar no presente).

WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ZORZANELLI, Rafaela Teixeira. *Esboços acabados e vacilantes: despersonalização e experiência subjetiva na obra de Clarice Lispector*. São Paulo: Annablume, 2005.