

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Letras

Raquel Lopes Rios

**A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE NA RELAÇÃO COM O OUTRO
EM CONTOS DA OBRA *A BELA E A FERA*, DE CLARICE LISPECTOR**

Belo Horizonte
2014

Raquel Lopes Rios

**A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE NA RELAÇÃO COM O OUTRO
EM CONTOS DA OBRA *A BELA E A FERA*, DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial da obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Márcia Marques de Moraes

Belo Horizonte
2014

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

R586c Rios, Raquel Lopes
A construção de identidade na relação com o outro em contos da obra *a bela e a fera*, de Clarice Lispector / Raquel Lopes Rios. Belo Horizonte, 2014.
92f.

Orientadora: Márcia Marques de Moraes
Dissertação (Mestrado)- Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.
Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Lispector, Clarice, 1925-1977 – Crítica e interpretação. 2. Contos brasileiros. 3. Psicanálise. 4. Identidade (Psicologia) na literatura. 5. Outro (Filosofia). I. Moraes, Márcia Marques de. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 869.0(81)-3 L771.Yr

Raquel Lopes Rios

**A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE NA RELAÇÃO COM O OUTRO
EM CONTOS DA OBRA “A BELA E A FERA”, DE CLARICE LISPECTOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito parcial da obtenção do título de Mestre em Letras.

Márcia Marques de Moraes (orientadora) – PUC Minas

Arthur Parreiras Gomes – PUC Minas

Márcia Stengel – PUC Minas

Nádia Battella Gotlib – USP

Belo Horizonte, 18 de junho de 2014.

À minha família, maior exemplo de esforço e dedicação, porto seguro com amor incondicional, fonte de inspiração.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, cuja presença senti e sinto em cada passo desse árduo caminho, bem como em cada segundo de minha vida.

Aos meus pais, que acreditam e dão asas aos meus sonhos, sem medirem esforços para que eu concretize cada um deles.

Aos meus irmãos, à minha cunhada, à minha sobrinha e aos demais familiares, que mesmo distantes se fazem presentes, com carinho e generosidade imensuráveis.

A Márcia Marques, que com sabedoria e afeto me acompanhou e orientou ao longo desse processo.

A Ivete Lara Camargos Walty, responsável pela apresentação do conto *A bela e a fera ou a ferida grande demais*, em uma de suas aulas na pós-graduação.

Ao Arthur Parreiras Gomes, que ainda na graduação de psicologia, me despertou para a possibilidade de percorrer novos caminhos e aguçou ainda mais meu interesse pela literatura.

A Gisele Britto, verdadeiro encontro do par analítico, que me possibilita a cada dia um maior contato com o outro e, principalmente, comigo mesma.

Aos meus pacientes, fonte diária de aprendizado e paixão.

Aos meus amigos, companheirismo e deliciosos momentos de descontração e também de reflexão.

Aos colegas das disciplinas do mestrado e aos professores, acolhimento, ensinamentos e trocas.

À CAPES, incentivo e apoio financeiro da bolsa.

Ao Programa de Pós-Graduação de Letras e a todos que tornaram possível a concretização de mais esta etapa.

Como entender-me? Por que de início aquela cega integração? E depois, a quase alegria da libertação? De que matéria sou feita onde se entrelaçam mas não se fundem os elementos e a base de mil outras vidas? Sigo todos os caminhos e nenhum deles ainda é o meu. Fui moldada em tantas estátuas e não me imobilizei [...] (LISPECTOR, 1979, p. 77).

RESUMO

O presente trabalho busca ampliar a discussão acerca da formação da identidade na relação com o outro, a partir da leitura dos contos da obra *A bela e a fera*, de Clarice Lispector. A escolha dessa obra como objeto de estudo se deve, principalmente, pelo fato de que é recorrente nesses contos a busca dos personagens pelo reconhecimento de si mesmos e da própria identidade. Além disso, consideramos que não somente o texto reúne elementos que endossam nossa discussão, mas também os processos de escrita e leitura deste. Como operadora de leitura na análise dos contos, adotamos a teoria psicanalítica, que, assim como a literatura, afirma a potência do inconsciente nas motivações humanas, bem como endossa a importância dos afetos, das fantasias e dos desejos no processo de subjetivação. Frente à variedade de sentidos possíveis para o conceito de identidade, adotaremos para esse trabalho sua definição do ponto de vista psicanalítico, acompanhando as mudanças na concepção de sujeito que as descobertas freudianas acarretaram. Tudo isso no intuito de abrir novos caminhos interpretativos do texto literário e, conseqüentemente, criar novas condições para que possamos pensar em outros modos de enunciação de si e de posicionamento diante do mundo e do outro. Percebemos que, embora o texto literário seja espaço possibilitador de muitas interpretações, ainda assim, é incapaz de transmitir todo o real que a realidade comporta, e, dessa maneira, reconhece os limites da representação e da linguagem, fazendo disso causa de criação. De forma semelhante, será a partir de sua própria falta e vazio constituintes que o sujeito se movimentará na criação de sua própria identidade, residindo aí, um dos pontos de maior convergência com a arte literária.

Palavras-Chave: Literatura. Psicanálise. Identidade. Clarice Lispector. Alteridade.

ABSTRACT

This study seeks to broaden the debate on the formation of identity in relation to the other, based on the stories presented in the book *A bela e a fera*, by Clarice Lispector. The choice for this book as an object of study was mainly due to the fact that it is recurrent in the stories the characters' pursuit for the recognition of themselves and their own identity. Furthermore, we consider that not only the text brings together elements that endorse our discussion, but also the processes of writing and reading it. As a reading operator for analysis, we adopted the psychoanalytic theory, which as well as literature, claims the power of the unconscious in human motivation, and also ensures the importance of affects, fantasies and desires in the subjectivation process. In view of the variety of possible meanings for the concept of identity, we will adopt, for this work, its definition from the psychoanalytic point of view, following the changes in the conception of subject resulted from Freud's discoveries. All this was made in order to open new interpretive paths of the literary text, and therefore create new conditions so that we can think of other modes of enunciation of ourselves and positioning before the world and the other. We noticed that, although the literary text is an enabler space for many interpretations, yet it is incapable of transmitting all the real that reality behaves, and thus it recognizes the limits of representation and language, making it the cause of creation. Similarly, from its own constituents lack and emptiness, the subject will move in creating its own identity, residing there, one of the major points of convergence with the literary art.

Keywords: Literature. Psychoanalysis. Identity. Clarice Lispector. Alterity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 DO CONSCIENTE PARA O INCONSCIENTE.....	15
1.1 A descoberta freudiana	15
1.2 Identidade, fantasia e criação literária	18
1.3 Por que Clarice?	23
1.4 O que nos contam os contos	27
2 DO EU PARA O OUTRO.....	45
2. 1 O segundo descentramento do sujeito	47
2.2 A alteridade no texto literário	50
3 DA REPRESENTAÇÃO PARA A PULSÃO	68
3.1 O eu pulsional	68
3.2 Sublimação, a potência criacionista	71
3.3 Morte e vida nos contos de Clarice Lispector	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	86
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

Desde esse instante em que também nós nos arriscamos, já não se trata mais de um fato a contar, começam a faltar palavras que não o trairiam. (LISPECTOR, 1964, p.99)

A constante busca humana pelo estabelecimento de sentidos e definições implica a permanente interrogação na contemporaneidade: o que é identidade? Inseridos em um contexto de crescente globalização, faz-se necessário, também, demarcarmos territórios e traços de singularidade.

Apesar do grande avanço científico e tecnológico em inúmeras áreas do conhecimento, nos perguntamos ainda, assim como o fazíamos há séculos: quem somos nós?; que tipo de vínculo nos une ao outro, seja ele familiar, vizinho ou desconhecido?

O *Dicionário Aurélio* (2010) nos apresenta, apenas, dois significados para identidade, o suficiente para nos envolver na ambiguidade e complexidade que circundam esse conceito de identidade, a saber: “1. qualidade de idêntico; 2. caracteres próprios e exclusivos duma pessoa: nome, idade, estado, profissão.” (p. 406). Indagamos, assim: como é possível alguma característica ser exclusiva e, ao mesmo tempo, idêntica à outra coisa?; É possível estabelecer um sentido estável para a própria noção de identidade?

Joel Birman e Eduardo Leal Cunha, ambos psicanalistas e estudiosos da “identidade”, afirmam que este é um conceito pouco desenvolvido e pouco compreendido, sendo que, atualmente, a discussão sobre ele se dá quase sempre a partir da perspectiva de seu descentramento, que estaria vinculado ao descentramento ou deslocamento de uma outra noção, central ao pensamento moderno: a ideia de sujeito.

Birman (2003b), em seu livro *Freud e a filosofia*, propõe uma discussão acerca das transformações operadas pela psicanálise, sendo uma delas a própria desconstrução da categoria de sujeito pelo seu descentramento. Segundo ele, nos fins do século XIX, a grande influência do pensamento freudiano contribuiu para uma desconstrução do *cogito* cartesiano, ocasionando impactos concretos sobre as subjetividades e, portanto, sobre o que pode ser pensado como identidade, criando condições para que possamos pensar em outros modos de enunciação de si e de posicionamento diante do mundo e do outro. Para Birman (2003), tal descentramento se deu em três movimentos: da consciência ao inconsciente; do eu ao outro; e da representação à pulsão.

No primeiro capítulo deste trabalho, iremos discorrer sobre o primeiro descentramento freudiano, no qual a consciência foi retirada de seu lugar destacado no psiquismo e

relativizada em relação ao inconsciente. A descoberta do inconsciente possibilitou novas produções de sentido, novos modos de subjetivação, nos quais a fantasia e os afetos produzem efeitos para além do pensamento racional. Tais efeitos poderão ser identificados nos personagens clariceanos, e também no leitor, por meio da leitura dos contos da obra *A bela e a fera*, objeto de estudo de nosso trabalho. Entre esses efeitos, é ressaltado nesse capítulo o estranhamento causado pelo encontro com algo familiar, que ambigualmente se transforma em seu oposto. Acreditamos que os estranhamentos na leitura do texto, assim como a inquietação de alguns personagens descrita nas narrativas, são apontadores de elementos encobertos que necessitam ser despertados para discussão de nosso tema.

O método da interpretação proposto por Freud, a partir da descoberta do inconsciente, implica, então, a construção de um sentido na relação com o Outro, levando-nos a pensar no segundo movimento de descentramento: do eu para o outro. O discurso freudiano formulou que “o eu, como instância totalizante do psiquismo e do corpo, não seria originário, como pensara anteriormente, mas derivado do investimento do outro” (BIRMAN, 2003, p. 66). Com esse novo deslocamento, operado na categoria de sujeito pelo pensamento freudiano, também as formas de relacionamento com a alteridade se transformam, de forma que o reconhecimento de si e do outro passa a ser interdependente. Esse encontro íntimo do eu com outro é descrito, inicialmente, no segundo capítulo, do ponto de vista psicanalítico e, posteriormente, transcende tal descrição no momento em que o identificamos no texto literário. A análise dos contos possibilita a compreensão da maneira como os personagens vão se constituindo por meio de sua relação com outros personagens, como o narrador constrói sua narrativa e, ainda, como o leitor se constitui nessa relação intersubjetiva com o texto. Ademais, acreditamos que a literatura figura como um outro para a psicanálise, servindo como modelo, auxiliar e até mesmo rival para o pensamento freudiano, participando, assim, do nascimento da própria teoria psicanalítica.

No terceiro capítulo do trabalho, veremos a impossibilidade da representação ser capaz de integrar a experiência do sujeito na relação consigo mesmo e com o outro; será, então, com a introdução da noção da pulsão de morte, uma pulsão sem representação, pura força em movimento e produtora de ruptura e dispersão, que o pensamento freudiano irá operar o terceiro movimento: da representação à pulsão. Para Birman (2003):

Esse descentramento colocou em questão o atributo de representação, por sua vez, não mais intrínseca à ordem da vida. Esta seria atravessada agora pela morte, como potência insistente de discórdia, desarticulando sempre a ordem da vida e exigindo que esta se reconstruísse permanentemente face às transgressões promovidas pela

discórdia. Se a representação é uma produção de Eros, a pulsão de morte visaria sempre desconstruir as representações estabelecidas, exigindo novas ligações e a produção de outras representações psíquicas. (p. 70).

Sendo assim, uma guerra permanente entre amor e discórdia insiste em ser instituída no psiquismo, “de maneira que representar como se processa esta guerra não é mais uma possibilidade fácil para a subjetividade.” (BIRMAN, 2003, p. 71). Não é mais uma possibilidade fácil, tampouco impossível, ainda mais quando tratamos de novas formas de relacionamento com alteridades, incluindo a relação entre diferentes saberes e, para isso, convocamos para esse terreno a rica contribuição da arte, em especial, da literatura.

Ao falarmos de pulsão e dos consequentes jogos combinatórios de representações, consequentemente nos referimos à produção de fantasias, visto que “o trabalho de fantasiar é, assim, justamente, o permanente ordenamento e reordenamento de tais movimentos e limites em uma rede de representações: construir a cada momento o ponto de encontro entre as exigências da pulsão e os limites impostos pelo outro.” (CUNHA, 2005, p. 191). É dessa forma que as fantasias se desdobram em formas narrativas que procuram dar conta, de modo singular, de apreensão da realidade por cada um.

Dessa maneira, literatura e psicanálise se confraternizam na medida em que não são cerceadas pelos saberes positivistas da ciência e buscam explorar o caráter imprevisível e insustentável da experiência humana e do desejo. Como afirma Teixeira (2005):

A experiência literária da linguagem expressa-se pela tragicidade e transgressão que porta em si, subvertendo, contestando, ameaçando autor, leitor e até mesmo a obra: é como lugar de apreensão de sentido, de epifanias, do inapreensível, do desejo, no qual a invenção poética é o exemplo mais representativo. (p. 5).

Literatura e psicanálise aparecem como saberes solidários ao afirmarem a potência do inconsciente nas motivações humanas e, consequentemente, a vida como enigma. Acompanhamos a intensidade do poder da literatura afirmada por Freud como fonte de saber e escolhemos, então, a obra literária *A bela e a fera*, de Clarice Lispector, como objeto de estudo do presente trabalho.

Muito embora a própria Clarice tenha declarado: “Não se preocupe em entender. Viver ultrapassa qualquer entendimento” (LISPECTOR, 1998a, contracapa) , suas palavras, possibilitam, sim, em muito, um “entender” sobre nós mesmos...

Neste trabalho, buscaremos, em especial, entender mais sobre a construção da identidade na relação com o outro, atentando para a “forma” de escrita da autora, aspecto fundamental para atingirmos tal objetivo.

A obra *A bela e a fera*, publicada em 1979, pela editora Nova Fronteira, é uma organização de contos de Clarice Lispector feita por Olga Borelli, amiga, colaboradora e companheira dos últimos anos de vida da escritora. O livro póstumo reúne oito contos inéditos, intitulados *História interrompida*, *Gertrudes pede um conselho*, *Obsessão*, *O delírio*, *A fuga*, *Mais dois bêbados*, *Um dia a menos* e *A bela e a fera ou a ferida grande demais*. Os seis primeiros contos estão reunidos na primeira parte do livro, visto que foram escritos por Clarice ainda adolescente, ao longo da década de 1940, e os outros dois foram os últimos contos escritos pela autora em 1977, ano de seu falecimento.

O fato de a obra agrupar contos escritos em diferentes momentos da vida da autora nos permite pensar ainda num processo de representação de identidade da própria escrita de Clarice, atentando para modificações e semelhanças da escrita ao longo da obra.

Enfim, o reconhecimento dos limites da representação e, conseqüentemente, da linguagem, bem como de nossos limites no estudo do tema, não nos impede de pensar ainda mais a respeito e produzir algo em torno dessa permanente questão: quem sou eu?

Alertados de que, ao final do trabalho, provavelmente não se obtenha uma única resposta a essa permanente questão, fica a proposta para percorrer os caminhos a que nos levaram essa pergunta, movidos pela literatura de Clarice Lispector.

1 DO CONSCIENTE PARA O INCONSCIENTE

E sobretudo haviam despertado em mim a sensação de que palpitava em meu corpo e em meu espírito uma vida mais profunda e mais intensa do que a que eu vivia. (LISPECTOR, 1979, p. 69).

1.1 A descoberta freudiana

A leitura e análise dos contos da obra *A bela e a fera*, de Clarisse Lispector, despertou em nós inquietação não somente pelo conteúdo do texto, que nos possibilita uma reflexão acerca do tema da construção da identidade, mas pelo próprio processo da leitura e da escrita, que abrange aspectos importantes para discussão desse tema. Evidentemente que, como um dos diferentes modos de enunciação de si, a escrita literária não passou imune às transformações acerca da noção de sujeito e de identidade; ao contrário, encenou e encena tais aspectos de uma maneira que transcende os limites constituintes da ciência e da própria linguagem.

Frente à multiplicidade de caminhos a serem percorridos, assim como múltiplas são as possíveis leituras e interpretações de um texto literário, adotaremos a psicanálise como operadora de nossa leitura, a fim de não nos perdermos nesse labirinto de possibilidades. Isso porque acreditamos que o diálogo psicanálise e literatura nos levará a atravessar caminhos privilegiados da produção de fantasias, percurso do desejo, encontro com a alteridade, entre outros aspectos baseados na experiência da liberdade e não do controle e da previsibilidade. Aspectos esses tão caros a um processo de subjetivação e que poderemos compreender melhor ao longo do trabalho.

Iniciemos, então, esclarecendo a direção dos movimentos de descentramento da ideia de sujeito operados pela psicanálise, apontados por Birman (2003), para, posteriormente, vermos de que forma as representações contidas na arte literária transcendem tal teorização e ampliam a discussão de nosso tema.

O primeiro movimento, segundo Birman (2003), deu-se do consciente ao inconsciente. Isso porque, segundo o psicanalista, antes da descoberta freudiana do inconsciente, havia o predomínio de um pensamento a que ele chama de “racionalidade moderna”, marcado inicialmente pela crença absoluta nos poderes da razão e da consciência. Tal pensamento influenciava fortemente a produção científica da época, como a psiquiatria e a psicologia, que identificavam o psíquico ao ser da consciência, estando apenas nesta sua verdade.

Os fundadores da psiquiatria, Esquirol e Pinel, enunciavam que a alienação mental se devia às paixões excessivas e, sendo assim, indicavam a internação dos alienados e o tratamento moral como possível solução, ao contrário da psiquiatria existente no Antigo Regime, que dizia que a perda da razão era algo incontornável. Posteriormente, as hipóteses biológicas sob forma de teorias de hereditariedade e degenerescência também ganharam espaço, sendo que, em todas essas teorias, o psiquismo era restrito ao campo da consciência, de maneira que seria sempre neste as alterações primordiais cerebrais.

O que não era muito diferente no campo da psicologia clássica, que centrava seus estudos nas faculdades mentais, como sensação, percepção, atenção, memória, entre outras, todas também referidas à consciência. Além disso, devido às suas raízes na filosofia de Descartes, o *cogito* cartesiano “penso, logo existo”, definiu a categoria de existência como essencialmente atrelada ao registro do pensamento, sendo a imaginação considerada muitas vezes como um desvio do caminho reto do conhecimento. Isso conferia aos devaneios, delírios, alucinações e demais formações psíquicas um aspecto negativo e indesejável. Nas palavras de Birman (2003):

Ou seja, a psiquiatria e psicologia clássica, ao se restringirem aos registros da consciência, do eu e do pensamento para conceberem a subjetividade, ficaram reduzidas à oposição verdadeiro-falso para realizar a leitura das perturbações do espírito. Não existiria, portanto, qualquer positividade na experiência da loucura, mas apenas puranegatividade, isto é, nas alucinações e nos delírios a subjetividade nada dizia. (p. 23).

Contudo, o gesto freudiano da formulação de um outro registro psíquico, denominado inconsciente, “deslocou a problemática da loucura do registro da adequação, entre o eu e o objeto, para o da produção de sentido” (BIRMAN, 2003, p. 25). A descoberta do inconsciente e da consequente produção de sentidos amplia, então, formas e possibilidades de compreensão do ser humano e de sua subjetividade.

Assim, nos aproximamos novamente de nosso objeto de estudo: o texto literário. Isso porque julgamos a literatura como amplo espaço de produção de sentidos; nela destacamos a escrita clariceana, reconhecida por muitos pela autêntica construção do universo simbólico. A crítica considera o fato de que, para descrever os personagens e a recorrente busca destes pelo sentido da vida, Clarice faz uso simbólico da realidade mais como um suporte para que seja exposto o ato da procura dos sujeitos ficcionais que como referente histórico ou geográfico. A respeito desse uso simbólico, em *Laços de família* (LISPECTOR, 1994) e *A legião*

estrangeira (LISPECTOR, 1964), nos valem das considerações de Affonso Romano de Sant’Anna:

[...] seu universo simbólico só acidentalmente está voltado para a “realidade” tal como ela é codificada e definida pela comunidade. Seu texto desinteressa-se dos referentes externos. A geografia e a história referidas, o são acidentalmente. Sua literatura não é **realista**, mas **simbólica**, na medida em que o texto é instaurador de seus próprios referentes e não se interessa em refletir o mundo exterior de um trabalho mimético. (SANT’ANNA, 1990, p. 160, grifos no original).

As considerações de Affonso Romano de Sant’Anna reiteram, então, a nossa afirmação acerca da possível aproximação entre literatura e psicanálise, ao mesmo tempo em que cita aspectos da escrita clariceana que justificam nossa escolha de uma de suas obras para este trabalho.

Com relação à aproximação entre literatura e psicanálise, outras relações são possíveis; destacamos entre elas, o trabalho com aspectos inconscientes. SAMPAIO (2002) afirma que: “Os dois campos – aquele que se constitui entre analista e analisando e aquele que se engendra entre autor, texto e leitor – aproximam-se, por implicarem um incessante trabalho com a linguagem, deixando-se ambos infiltrar pelo inconsciente.” (p. 159). Tal afirmação é endossada pela própria escritora, Clarice Lispector, ao dizer que: “Às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa. É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia.” (LISPECTOR, 1999a, p. 254).

Ademais, ao longo do trabalho, veremos que o papel do inconsciente não se restringe ao ato de escrever, mas envolve o ato da leitura e, conseqüentemente, as questões inconscientes também do leitor.

Reiterando o conceito de inconsciente em psicanálise, voltemos a Birman (2003), ao recordar que Sigmund Freud, por meio da experiência clínica com a histeria – enigmática justamente porque questionava a medicina no seu fundamento anátomo-clínico, juntamente com o método da hipnose (que lhe ensinou a potência da linguagem na produção e cura dos sintomas) –, formulou o conceito de inconsciente, sendo este considerado um campo outro de produção de sentido, que trazia para o centro da cena os desejos e os afetos como fundamentais na experiência subjetiva, levando a modos singulares de subjetivação.

Eduardo Leal Cunha (2005), outro estudioso da perspectiva de descentramento do sujeito e de sua influência na constituição da identidade, resume os efeitos da descoberta freudiana dizendo que:

A partir da descoberta do inconsciente, de um campo outro de produção de sentido fora do alcance da consciência e do eu capaz, no entanto, de produzir efeitos sobre o corpo, e das consequentes formulações freudianas em torno de uma realidade psíquica na qual a fantasia e os afetos produzem efeitos concretos sobre a subjetividade, o eu e a consciência perdem seu valor prevalente para a vida anímica e por outro lado para a sexualidade, os desejos e os afetos ganham centro da cena e a fantasia torna-se potência fundada no poder da linguagem e das intensidades em circulação no psiquismo. A verdade sobre o sujeito já não encontra correspondência ou possibilidade de verificação na dita realidade material, acessível ao eu e a consciência, mas surge, muitas vezes inesperadamente ou de forma enigmática, como nos sintomas e atos falhos, num emaranhado de fantasias compostas por traços psíquicos impregnados de intensidade e força. (CUNHA, 2005, p. 78).

Sendo assim, o método psicanalítico consistiria em tornar consciente o que era inconsciente, atentando-se para os atos falhos, sintomas e demais manifestações ou deslocamentos do registro psíquico.

A transformação do material inconsciente em consciente, proposta pela psicanálise, nos remete também à afirmação de Green (1994) acerca da transformação envolvida no processo de escrita, já que, para ele: “escrever significa, em primeiro lugar, transformar. Fazer passar a não representabilidade da fantasia inconsciente para a não representabilidade da escritura” (GREEN, 1994, p. 25). O que, de maneira diferente, também já fora afirmado pela própria Clarice, como acabamos de frisar. Contudo, na afirmação de Green, localizamos o aspecto da fantasia, profundamente envolvido tanto no processo da escrita, quanto no da leitura e no da construção da identidade; assim, tentaremos compreender melhor esse conceito. Embora o conceito de fantasia seja extremamente complexo e rico em abordagens na teoria psicanalítica, nosso objetivo aqui não é nos aprofundarmos em sua teorização, mas, sim, percorrer os espaços cujas portas nos são abertas por ele.

1.2 Identidade, fantasia e criação literária

Eduardo Leal Cunha (2000), em seu artigo *Uma interrogação psicanalítica das identidades*, aponta para a necessidade de uma demarcação do conceito de identidade, em virtude da variedade de sentidos que lhe são atribuídos por inúmeras ciências, como a antropologia, a filosofia, a sociologia, entre outras. Voltado mesmo para sua identidade de psicanalista, o autor irá discutir, em seu texto, a noção de identidade na psicanálise. Segundo ele, tal conceito, mesmo de presença estrangeira no campo psicanalítico, é absolutamente necessário.

Segundo Cunha (2000), o uso frequente do termo “identidade” ao longo da obra freudiana não facilita sua definição:

Ao longo de sua obra, embora muitas vezes pareça intensamente preocupado em estabelecer definições precisas para alguns conceitos fundamentais, de modo geral, Freud parece menos preocupado com qualquer tipo de rigidez conceitual do que em usar os recursos da língua alemã, todos eles, para se aproximar ao máximo do seu objeto de estudo. (CUNHA, 2000, p. 211).

Dessa maneira, sem procurar definições rigorosas, Cunha (2000) buscou acompanhar o uso da “identidade” nos escritos de Freud e verificou que “tanto no nosso caso quanto no uso corrente do termo alemão, ao falarmos de identidade, estamos efetuando uma operação de reconhecimento e afirmando uma singularidade.” (CUNHA, 2000, p. 215).

Interessante como tal noção, além da semelhança, denuncia também uma diferença, algo da natureza do indivíduo que garante o reconhecimento e a singularidade.

Em 1895, no *Projeto para uma psicologia científica* (FREUD, 1996a), o pai da psicanálise sistematiza o funcionamento da mente, vinculando a noção de identidade ao investimento e desinvestimento das ideias (ou representações) na busca do restabelecimento de uma vivência primária de satisfação, sendo que, nesse momento, muito provavelmente, a referência era de satisfação de uma necessidade física, como sede ou fome. Ou seja, o reconhecimento psíquico de uma percepção responsável pela experiência de prazer e a busca pelo restabelecimento de tal satisfação consistiriam em um “estado de identidade”. Tal momento primitivo da constituição do sujeito e o modo primário do funcionamento psíquico serão responsáveis por marcar, de forma singular, o sistema inconsciente. Sendo assim, na concepção freudiana, essa vivência de satisfação criará o espaço do primeiro desejo, apresentando consequências decisivas para o desenvolvimento do indivíduo.

No ensaio *Édipo e a paixão*, Hélio Pellegrino (1987) discorre sobre esse momento primitivo da constituição do sujeito. Diferentemente do animal (apto biologicamente e ontologicamente a viver no meio que o rodeia), o ser humano nasce primitivo e sem os recursos necessários para lidar com a experiência da realidade, tendo assim que desenvolvê-los.

Biologicamente incompleto e prematuro, o ser humano recebe, ao nascer, um excesso de estímulos e excitações com as quais não sabe lidar e, por falta de equipamento instintivo, cai em um abismo, experimentando a realidade como angústia. Diante de uma realidade que não a acolhe, a criança recua, buscando abrigo no passado, refugiando-se em um útero “fantasmado” e negando o nascimento – a realidade. “A criança, ao nascer, em função da

angústia, desnasce. Volta para a casa primordial, cujo modelo está gravado em sua mente” (PELEGRINO, 1987, p. 318). Diante da angústia da realidade, o primeiro passo da criança será a negação da realidade e o refúgio imaginário para a vida intrauterina. Nas palavras de Pellegrino (1987):

Ela cria para si mesma um *sleeping-bag* envolvente e protetor, onde se acolhe – e recolhe – transida. É claro que o intercâmbio com a realidade, do ponto de vista objetivo, se faz incessantemente. Para a escuridão do útero fingido onde ela se abriga, fluem, incessantemente, os rios de leite e mel dos cuidados maternos, que inscrevem no psiquismo infantil as primeiras – e imorredouras – experiências de satisfação. São estas luzes primordiais na escuridão da mente. Elas são fulgurações de prazer que prefiguram a realidade – e a antecipam. A vida, em seu fundamento, é sonho. Nascemos, aos poucos, do sonho imaginário para o sonho simbólico, que, em sua ordem, inclui o imaginário e o real e os transmite através da linguagem. (p. 318).

Nesse trecho, Pellegrino reitera a afirmação freudiana de que os primeiros cuidados maternos propiciarão ao infante suas primeiras experiências de satisfação, imorredouras já que irão marcar inconscientemente a mente desse sujeito, levando-o a buscar o restabelecimento dessas experiências e do prazer vivenciado por meio delas.

Nesse primeiro momento, a criança guarda dentro de si tudo o que é aproveitável, do ponto de vista do prazer, e projeta para fora o que é mau ou indiferente. Por não suportar se separar dos objetos que atendem seus desejos, ela os instala alucinatoriamente em seu mundo interno e os investe segundo o ritmo de suas necessidades. Ou seja, num primeiro momento, as experiências de satisfação irão ser representadas alucinatoriamente, por exemplo: se estou com fome, começo a alucinar um seio capaz de atendê-la e aplacá-la. E, nesse sentido, no psiquismo primitivo, a necessidade aparece sob forma de satisfação e os sonhos estarão a serviço da realização desses desejos, embora recalcados. Pellegrino (1987) continua afirmando que:

As experiências reais são, para a criança, matéria de sonho, tanto quanto a argila que é, para o escultor, matéria de trabalho. Não há escultura sem argila, da mesma forma como não há objetos alucinatoriamente gratificantes se não houver experiência de satisfação cuja substância é a realidade. (p. 319).

Contudo, a criança começa a perceber que os objetos capazes de satisfazê-las transcendem sua possibilidade de criá-los, eles têm vida própria, ausentam-se, separam-se, levando-a perceber que ela não possui o controle de tudo. Nesse momento, começa a vigência do princípio da realidade e “os objetos externos começam a surgir, em sua objetividade

alteritária. A criança tem que aceitá-los e fazer deles *objetos de desejo*, em substituição aos objetos internos, fantasmados”. (PELLEGRINO, 1987, p. 322).

O desejo se caracteriza, dessa forma, pelo reinvestimento da marca deixada no inconsciente, pela percepção original cujo motor constante é a pulsão¹, força impossível de apaziguar, responsável por colocar o aparato psíquico em movimento, fazendo-o desejar. O conceito de pulsão se torna fundamental para a discussão do processo de formação identitária e inscrição subjetiva; e, devido a isso, será mais discutido em capítulo posterior do trabalho.

Por ora, torna-se importante compreendermos que, como reviver a satisfação pela via alucinatória não é inteiramente satisfatório, o modo de funcionamento psíquico irá redirecionar rumo à motilidade, ou seja “o desejo passa a atuar no campo do sistema pré-consciente/consciente e a identidade passa a circular sobretudo no campo do pensamento e não da percepção.” (CUNHA, 2000, p. 10). Nesse contexto, engendram-se as fantasias, aproximando sujeito e realidade, desejo e objeto. Segundo Cunha (2000):

É nesse campo privado da ficção que o sujeito vai aos poucos construindo sua singularidade, usando para isso as matrizes fornecidas pelos outros com os quais se identifica – aqueles que fornecem as palavras e o afeto necessários para que possa experimentar diversas posições entre uma mesma trama intersubjetiva. (p. 16).

Entende-se, assim, a constituição da identidade como um jogo entre pulsão e demandas do mundo externo, confronto entre sujeito e alteridade. Os processos de busca da identidade são vislumbrados como o modo pelo qual o sujeito busca ordenação e circulação do seu desejo no mundo. Nessa busca, o indivíduo localiza o território das fantasias como um espaço privilegiado das identidades, na medida em que as fantasias são compreendidas como a realização dos desejos, embora nem sempre conscientes.

Extremamente interessado no exame das fantasias, Sigmund Freud pronuncia uma conferência em 6 de dezembro de 1907, cujo tema é *Escritores criativos e devaneios*. Para o pai da psicanálise, a obra literária será uma substituição do brincar infantil, na medida em que não somos capazes de renunciar ao prazer e satisfação adquiridos desta atividade, apenas a trocamos por outra, formamos um substituto socialmente “mais aceitável”. Nas palavras dele: “O escritor suaviza o caráter de seus devaneios egoístas por meio de alterações e disfarces, e

¹Segundo o *Dicionário de Psicanálise* (1998), o termo pulsão surgiu na França em 1625, derivado do latim *pulsio*, para designar o ato de impulsionar. Empregado por Sigmund Freud, a partir de 1905, tornou-se um grande conceito da doutrina psicanalítica, definido como a carga energética que se encontra na atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem. Contudo, o conceito sofreu alterações ao longo da teoria freudiana e, em decorrência disso e de sua complexidade, será aprofundado posteriormente neste trabalho.

nos suborna com o prazer puramente formal, isto é, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias.” (FREUD, 1996c, p. 142).

Indaga-se, assim: quais os possíveis tipos de alterações e disfarces utilizados pelo escritor?; como se caracteriza tal estética?; de que forma o ato da escrita literária pode contribuir para a compreensão do processo de formação das fantasias, do reconhecimento dos desejos que as circundam e, conseqüentemente, do modo pelo qual se revelam esses desejos, governando, singularizando e, por que não, constituindo uma identidade pessoal?

Para André Green (1994), o texto literário e o texto do sonho têm um ponto em comum: ambos são apresentados por meio da elaboração secundária. Dessa forma, as fantasias se assemelham aos textos literários, ambos mesclando processos primários e secundários. Os dois processos, ao tentarem assumir tais características de secundariedade, deixam, vez por outra, vestígios dos processos primários sobre os quais eles se fundamentam, pelo fato de serem formas de ficção, governadas pelo desejo. Sendo assim, a busca por tais vestígios no texto clariceano, escolhido como *corpus* desta pesquisa, consistirá em um dos objetivos de nosso estudo.

Ademais, é importante ressaltar que os vestígios deixados pelo escritor e a estrutura formal de seu texto convocam também o leitor ao devaneio criativo, ou seja, o próprio texto contém um potencial suscitador de fantasias que é atualizado no ato da leitura. Mijolla-Mellor citada por Moraes (2011, p. 76) diz que “a fantasia que sustenta a atividade da escrita é, conscientemente ou não, aquela de contaminar o leitor, de o perverter, ou então, de lhe revelar as pulsões análogas que irão se desvendar nele durante a leitura”. O leitor é chamado pelo escritor a participar da composição dos sentidos do texto por meio justamente de suas fantasias e pulsões. E, nesse sentido, Moraes (2011) sugere que somemos à criação literária da escrita uma criação literária da leitura também.

Nesse sentido, pensamos que não somente a escrita literária e a relação entre escritor e texto nos podem fornecer elementos para pensarmos o processo de produção de fantasias e construção da identidade, mas também o processo de leitura e a relação entre leitor e texto devem ser consideradas.

Tal fato nos convida a pensar e discutir o ato da leitura, e não somente o da criação do texto, sendo ambos indissociáveis na função humanizadora da literatura. Antônio Cândido (2004), crítico literário, considerando a literatura como um direito humano básico, como são os direitos à alimentação, à saúde, à moradia e etc., refere-se à função da literatura como humanizadora, distinguindo nela três possibilidades:

(1) ela é construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão de mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (CÂNDIDO, 2004, p. 176).

Ou seja, a obra literária se caracteriza como uma construção, com função organizadora na medida em que seu caráter de “coisa organizada” exerce papel ordenador de nossa própria mente e sentimentos.

Ainda no meio literário, Goulart (2012) descreve a arte, especificamente a escrita literária, como um dos meios encontrados pelo ser humano para enfrentar a angústia existencial decorrente do desconhecimento da própria identidade. Ou seja, literatura também como resultado da impossibilidade de resposta à pergunta: quem eu sou?

A partir de tais afirmações, buscamos, neste trabalho, compreender de que forma a escrita literária de Clarice Lispector, especificamente nos contos do livro *A bela e a fera*, nos fornece elementos para refletir acerca da condição humana e sua inerente complexidade, principalmente no que se refere ao processo de construção da identidade².

1.3 Por que Clarice?

A associação freudiana entre fantasia e criação literária é generalizada, ou seja, Freud acredita que, em toda manifestação artística, é possível identificar vestígios inconscientes na medida em que todas elas se relacionam à manifestação de desejos. Entre tantos livros, elegemos aqui, para nosso objeto de estudo, a obra *A bela e a fera*, de Clarice Lispector, e buscaremos esclarecer algumas das motivações que nos levaram a essa escolha.

O pai da psicanálise recorreu, com frequência, à arte na intenção de melhor elaborar suas construções clínicas, deixando claro que a arte precede à psicanálise. Posição freudiana lembrada por Lacan ao dizer: “Com Freud e no seu assunto, o artista sempre o precede e não há como fazer psicologia lá onde o artista é que lhe abre o caminho.” (apud REGNAULT, 2001, p. 20). Compartilhamos desse pensamento e, embora os capítulos deste trabalho se iniciem com argumentação psicanalítica teórica, foi primeiramente a obra clariceana que nos despertou a curiosidade sobre o tema da construção da identidade e posteriormente nos guiou

²O termo identidade, no singular, é assim utilizado neste trabalho partindo de uma visão ultrapassada de sujeito unificado e estável, para, então, adentrar em processos de desconstrução desse pensamento, tanto na psicanálise, quanto na literatura, e chegar a uma noção de sujeito pós-moderno fragmentado; composto não de uma única, mas de “várias identidades”, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Ou seja, ao longo do trabalho, buscaremos compreender também como a identidade se torna plural, móvel e transformada continuamente, em um processo infinito na relação do sujeito com o outro.

até determinadas discussões psicanalíticas. Acreditamos que a aproximação da escrita de Lispector com a psicanálise pode ser um encontro extremamente proveitoso, principalmente porque a arte da escrita literária, aqui concretizada na escritora Clarice, poderá se encontrar com a psicanálise no lócus em que a organização conceitual esbarra nos próprios limites da linguagem.

A escrita de Clarice tem um estilo de difícil apreensão, avesso, rebelde às nomeações, revelando-nos aspectos inéditos da linguagem e, conseqüentemente, podendo nos remeter a algo primitivo e arcaico em nós. Sua entrada nas letras brasileiras é impactante, representando uma revolução na literatura que até então estava representada por romances regionalistas que retratavam a realidade social, formas de injustiça e relações de poder. Nesse cenário, ela inicia sua trajetória, em 1943, com a publicação de seu primeiro romance *Perto do coração selvagem*, cujo título antecipa os aspectos viscerais, sentimentais e primitivos revelados em sua escrita.

Assim como Freud foi considerado por muitos um transgressor, Clarice Lispector transgride muito do que era estabelecido como referência para um romance e envereda por caminhos outros, com uma outra forma literária, que não possui apresentação linear, acabamentos seguros e personagens bem delineados. Ela parte para terras estranhas, dos caminhos tortuosos e obscuros do inconsciente, como nos transmite em um trecho de seu romance *Um sopro de vida* (Pulsações):

Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras- quais? Talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo [...] É assim que desta vez me ocorre o livro. (LISPECTOR, 1999b, p. 13;20).

Essa passagem reforça a posição freudiana em relação à arte literária, poço rico em profundidade, bem como a posição que mantemos como referência para nosso trabalho.

A produção de Clarice Lispector é vasta, rica em interpretações e críticas literárias. Contudo, o tema de nosso trabalho nos remete às formas desconhecidas, primitivas, bem como na aposta do novo, das novas formas de enunciação e subjetivação e, em virtude disso, optamos pela leitura analítica da obra *A bela e a fera* justamente por ser uma das obras menos estudadas e comentadas da autora, uma obra ainda desconhecida por muitos, que reúne desde as primeiras produções clariceanas até alguns de seus últimos contos escritos.

A obra *A bela e a fera*, publicada em 1979, pela editora Nova Fronteira, é uma organização de contos de Clarice Lispector feita por Olga Borelli, amiga, colaboradora e companheira dos últimos anos de vida da escritora. O livro póstumo reúne oito contos inéditos, intitulados, respectivamente, *História interrompida*, *Gertrudes pede um conselho*, *Obsessão*, *O delírio*, *A fuga*, *Mais dois bêbados*, *Um dia a menos* e *A bela e a fera* ou *a ferida grande demais*. Os seis primeiros contos estão reunidos na primeira parte do livro, visto que foram escritos por Clarice aos 20 anos, ainda na década de 1940, e os outros dois foram os últimos contos escritos pela autora, já em 1977, ano de seu falecimento.

Nádia Gotlib (2009), no livro *Clarice – uma vida que se conta*, relata que, embora o primeiro texto publicado da autora pernambucana tenha sido *O triunfo* – no periódico *Pan*, no Rio de Janeiro, em 25 de maio de 1940 –, muitos outros textos foram escritos antes deste, mas não foram publicados. Mesmo tendo iniciado suas atividades como jornalista, Clarice escrevia contos, crônicas, entre outras formas de intercambiar recursos e modos de trabalhar a linguagem. Segundo Gotlib (2009), Clarice, ainda na faculdade, enviou um volume de contos para um concurso da livraria e editora José Olympio e, após saber que não havia ganhado o concurso, descobriu que eles não haviam nem mesmo recebido os contos originais, que se perderam pelo caminho. Segundo Campos (1987), posteriormente, em 1950, Lispector disse ter uma cópia dos contos, mas achava que não valiam nada. Até hoje, não se sabe, exatamente, quais eram esses contos; entretanto, há uma grande suspeita de que se tratam dos seis primeiros contos do livro *A bela e a fera*.

Supondo que sejam realmente esses contos, indagamos: será que realmente não valiam nada? É inquestionável o aperfeiçoamento do escritor ao longo de sua prática; entretanto, é preciso considerar que toda produção clariceana certamente desperta fascínio e inquietação, até mesmo no leitor mais ingênuo. Não há como provar de suas palavras e sair imune.

Consideramos que os contos reunidos na obra *A bela e a fera*, pouco estudados em relação ao restante da produção da autora, não perderam a força e a beleza dos textos da escritora. Ainda podem nos fornecer ricos elementos para reflexão, principalmente no que se refere à condição humana e sua incansável busca pela resposta à indagação: quem sou eu?

Muito embora a própria Clarice tenha declarado: “Não se preocupe em entender. Viver ultrapassa qualquer entendimento” (LISPECTOR, 1998a, contracapa) seus textos possibilitam um “entender” sobre nós mesmos...

Neste trabalho, buscaremos, em especial, entender mais sobre a construção da identidade na relação com o outro, por meio da análise dos contos da obra *A bela e a fera*, atentos à estrutura formal da escrita da autora, assim como aos efeitos que provoca no leitor.

Essas duas direções – experimento do escritor e compreensão do leitor – foram consideradas na escrita clariceana, desde seu surgimento, como podemos perceber na afirmação do crítico Antônio Cândido (1996), uma novidade no campo da literatura: “[...] tratava-se de uma experiência nova, nos dois sentidos: experimento do escritor, compreensão do leitor. [...] estava mostrando [...] que o mundo da palavra é uma possibilidade infinita de aventura, e que antes de ser coisa narrada a narrativa é a forma que narra.” (CÂNDIDO, 1996, p. XVIII).

Os contos da obra *A bela e a fera*, escritos em diferentes momentos da vida da escritora, permitem-nos refletir, também, sobre as variações formais da escrita dela, bem como sobre inúmeras semelhanças que convergem no estilo pessoal de Clarice Lispector.

No livro *O drama da linguagem – uma leitura de Clarice Lispector*, Benedito Nunes (1989) discorre sobre o estilo de Clarice, segundo ele, de teor expressivo densamente metafórico, tendo na “repetição o seu traço de mais longo espectro” (NUNES, 1989, p. 136). Ou seja, será principalmente pela reiteração das palavras que a autora encontrará formas de dar ênfase, expressividade e intensidade ao que deseja representar. Nessa leitura global de Clarice Lispector, o autor afirma ainda que na maioria dos contos o episódio único, que serve de núcleo à narrativa, é um momento de tensão conflitiva. “Como núcleo, isto é, centro da continuidade épica, tal momento de crise interior aparece diversamente condicionado e qualificado em função do desenvolvimento que a história recebe.” (NUNES, 1989, p. 84).

Interessante notarmos que, embora Benedito Nunes não tenha utilizado os contos da obra *A bela e a fera* em sua análise, tais características acima mencionadas se apresentam também nos contos dessa obra. Verifica-se, nas personagens dos contos, uma crise interior com sentimentos fortes e polarizados, bem como uma busca de aprofundamento reflexivo e meios de enfrentar a angústia existencial do desconhecimento da própria identidade. Como afirma o autor, “a acuidade reflexiva e a inquietação formam, nas personagens de Clarice Lispector, os elos inseparáveis da ‘consciência de si’.” (NUNES, 1989, p. 105).

Nessa incansável busca da “consciência de si” e de uma existência autêntica, os personagens e também o narrador irão transitar reiteradamente por temáticas sobre nascimento, morte, eternidade, dor, alegria, medo, solidão, desejo, angústia, fala, silêncio, natureza, arte, entre outras.

Como exemplo dessa busca pela consciência de si, geradora de inquietação e também de reflexão, citamos aqui o questionamento da personagem Carla de Souza e Santos no conto *A bela e a fera* ou *a ferida grande demais* (analisado posteriormente no trabalho), que é narrado da seguinte maneira: “Ela era... [...] Afinal de contas quem era ela? [...] Sem

comentários, sobretudo porque a pergunta durou um átimo de segundo: pergunta e resposta não tinham sido pensamentos de cabeça, eram de corpo.” (LISPECTOR, 1979, p. 142).

A partir desse trecho, pensamos que a busca pela existência autêntica e pela resposta à indagação “quem sou eu?” se tornam metas inalcançáveis, assim como a impossibilidade da linguagem apreender totalmente a realidade. Ser e dizer, ou escrever, equivalem-se, assim, na medida de sua impossibilidade.

Conscientes dessa impossibilidade que, claro, atinge o conceito de identidade e dificulta mesmo o exame de sua representação na arte literária, vamos nos agarrar ao que é possível dizer e pensar, respeitando os limites, mas também tentando abrir novas possibilidades de estudo e reflexão acerca do tema.

1.4 O que nos contam os contos

Como mencionamos acima, a ciência e os conceitos científicos esbarram em muitos limites, entre eles, fundamentalmente, o da linguagem, e a arte, assim, talvez nos possa ajudar a transpor esses limites. Assim parece ter pensado Freud, que tanto recorreu à literatura ao longo de suas teorizações. Entre elas, podemos encontrar artigo freudiano se valendo da literatura como interlocutora e como objeto e nos trazendo elementos importantes de observação e análise, como se pode ler em *O estranho* (1996f).

Nesse artigo, Freud tenta ir além da associação mais óbvia do estranho como aquilo que não é familiar. Ele se apoia numa ambiguidade linguística, concretizada na etimologia, formação do substantivo abstrato alemão *Unheimliche* (= estranheza) que, derivada de *heimlich*, que quer dizer familiar, à qual se acrescentando o prefixo negativo *un* passa a significar o que não é familiar e, ainda, algo secreto e oculto. Assim visto, em *unheimlich* destacam-se “[...] dois conjuntos de idéias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora de vista.” (FREUD, 1996f, p. 243). Segundo o psicanalista, nem tudo o que é assustador ou sinistro evoca o sentimento do estranho, mas apenas aquelas situações em que, justamente, há também subversão da lei do recalque, fazendo que aquilo que deveria ter permanecido “secreto e oculto” venha à tona. Ou seja, o estranho deriva seu terror não de alguma fonte externa ou desconhecida, mas, pelo contrário, de algo estranhamente familiar que supera quaisquer esforços do indivíduo para se separar dele.

Observamos nos textos da obra *A bela e a fera*, a presença de momentos epifânicos, de encontro com algo comum, familiar, *heimlich*, que, dialeticamente, transforma-se no seu

oposto *unheimlich*, fazendo que muitas narrativas se dividam em dois momentos: um antes do encontro com o estranho, o inquietante, e outro depois.

Pensamos que o encontro com o *estranho familiar* evoca um desamparo e faz com que a personagem mergulhe em um momento de epifania. Além disso, a sensação de “estranheza” e inquietação, no contato com algo estranho familiar que deveria ser mantido oculto, mas veio à luz, pode ser sentida também pelo leitor, sendo tal sentimento responsável por uma multiplicidade de interpretação analíticas do texto. Nesse sentido, descreveremos nossas observações acerca do inquietante encontro das personagens com o *estranho*, assim como das estranhezas sentidas ao longo da leitura dos textos.

O conto *Gertrudes pede um conselho* narra a história de uma adolescente chamada Gertrudes, cujo apelido é Tuda, e que, aos dezessete anos, pede ajuda, por meio de cartas, a uma mulher conselheira e escritora – colaboradora em uma revista:

O pior é que só se lembrava da carta que mandara. “Minha senhora, eu tenho dezessete anos e queria...” Idiota, absolutamente idiota. “Estou cansada de andar de um lado pro outro. Às vezes não consigo dormir, mesmo porque minhas irmãs dormem no mesmo quarto e se remexem muito. Mas não consigo dormir porque fico pensando nas coisas. Já resolvi me suicidar, mas não quero mais. A senhora pode me ajudar? Gertrudes. (LISPECTOR, 1979, p. 25).

A adolescente parece escrever à conselheira na tentativa de se livrar da “incomunicabilidade” e do estado de isolamento para o qual caminha, buscando, assim, um tipo de identidade com o mundo à sua volta, que parece estranho e distante.

Após o envio de muitas cartas, a doutora lhe propõe um encontro: “Até que a doutora terminou por lhe escrever, chamando-a para o escritório.” (LISPECTOR, 1979, p. 26). Haverá, então, um encontro entre as duas personagens, narrado também por esse narrador que, ora é externo e onisciente, ora se mescla à consciência dessas personagens, fazendo-nos refletir, também, sobre a complexidade do processo de construção da identidade de um sujeito que, muitas vezes, mescla-se com o outro. Esse é um dos primeiros aspectos que nos interessa evidenciar: a forma narrativa do conto, ou seja, observar como o narrador ora é externo, ora se confunde com a consciência da protagonista, levando o leitor a “gangorrrar” também entre os espaços: interno e externo, dentro e fora, consciente e inconsciente. Vejamos:

Lá fora, tudo muito bom. Podia ver os telhados das casas, as flores vermelhas duma janela, o sol amarelo derramado sobre tudo. Não havia hora melhor que duas da tarde.

Não queria esperar porque ficaria com medo. E assim não daria à doutora a impressão que desejava causar. **Não pensar na entrevista, não pensar. Inventar**

depressa uma história, contar até mil, recordar-se das coisas boas.
(LISPECTOR, 1979, p. 25, grifos nossos).

Destacamos, nesse trecho, a dicção da personagem que é assumida pelo narrador, em discurso indireto livre, e também o movimento de sua narrativa que, após descrever um ambiente externo, parece internalizar e expor, assim, um fluxo de consciência da personagem Gertrudes, sua ansiedade e seu medo do encontro com a conselheira.

Observamos que o encontro com a conselheira foi possível após o envio das cartas pela personagem Gertrudes. Interessante é o meio encontrado pela adolescente que, ao vivenciar uma incomunicabilidade com o mundo externo, sentindo que não “havia no mundo **correspondência** para ela”, busca por meio de **correspondências**, um encontro. Notamos aí em dupla entrada, a polissemia, por meio da qual se lança mão da ambiguidade do termo “correspondência”, que, segundo o *Dicionário Aurélio* (2010), significa: “1. Ato ou efeito de corresponder-se. 2. Troca de mensagens por cartas, telegrama etc. 3. Conjunto de cartas que um indivíduo recebe ou expede. 4. Regra por meio da qual se associam a cada elemento de um conjunto um ou mais elemento de outro.” (p. 203). Além disso, do ponto de vista etimológico, co + respondência = uma fala paralela a, companheira e correspondência carta. O que realça, ainda mais, a “dupla” busca da personagem Gertrudes, que anseia não só por comunicação, mas por uma identificação com essa doutora.

Tal incomunicabilidade com o meio externo, enfatizada e “duplicada” pelo trabalho com a linguagem, parece estar relacionada justamente a um alheamento das pessoas ao redor da adolescente, um desconhecimento das “coisas” internas. A narradora descreve esse ambiente externo:

Mas, impossível ser grande num ambiente como o seu. Interrompiam-na com as observações mais banais: “Já tomou banho, Tuda?” Ou, senão, o olhar das pessoas de casa. Um olhar simples, distraído, completamente alheio ao nobre fogo que ardia dentro dela. Quem poderia persistir, pensava acabrunhada, junto de tanta vulgaridade? (LISPECTOR, 1979, p. 28).

A personagem parecia não encontrar, naquele meio, respostas para o fogo que ardia dentro dela, respostas muitas vezes “biologicistas”, como as de seus pais:

Sua mãe, por exemplo, não gostava que ela saísse à noite, alegando sereno. Precisava operar a garganta e vivia sempre resfriada. Mas o pai dizia que há males que vêm para o bem e que as amígdalas eram uma defesa do organismo. E também, o que a natureza criara tinha sua função. (LISPECTOR, 1979, p. 30).

Se como acreditava seu pai, “o que a natureza criara tinha sua função”, Tuda questionava-se, então, qual seria sua função?; qual seria seu papel? Desejava perguntar à conselheira: “o que faço de mim? Mas não sabia resumir seu estado nessa pergunta.” (LISPECTOR, 1979, p. 31).

Diante desse questionamento, ela sonhava acordada numa liberdade de realização possível somente em suas fantasias e devaneios. Muitas vezes, imaginava-se a conduzir uma multidão de homens e mulheres a adorá-la, salvando pobres, ou como uma enfermeira, salvando vidas, desejando olhares diferentes dos distraídos e alheios ao fogo que ardia dentro dela. Por isso, imaginava que a conselheira teria “olhos fortes”, capazes de compreendê-la.

Entretanto, o encontro com essa outra, deu-se de forma diferente da sonhada. O batom da conselheira, borrado para fora dos lábios numa tentativa de sensualidade, seu olhar vago, bem como outras “estranhezas”, despertaram em Gertrudes a vontade de fugir dali, principalmente após a explicação da doutora, que parecia semelhante à dos pais:

– Essa inquietação, tudo que você sente é mais ou menos normal, vai passar. Você é inteligente e vai compreender o que vou lhe explicar. A puberdade traz distúrbios e...

Não, doutora, que humilhação. Ela já era grande demais para essas coisas, o que sentia era mais belo e mesmo...

– Isto vai passar. Você não precisa trabalhar, nem fazer nada de extraordinário. Se quiser – ia usar seu velho “truc” e sorriu – se quiser arranje um namorado. Então...

Ela era igual a Amélia, a Lúcia, a todo mundo, a todo o mundo! (LISPECTOR, 1979, p. 31).

Percebemos aqui a indignação da personagem Gertrudes frente à explicação generalista da doutora, cujo aconselhamento se assemelha a uma psicologia de autoajuda, cujo “truc”, em tom irônico na narrativa, denuncia uma desconsideração da singularidade do sujeito.

Semelhante inquietação, e até mesmo indignação, é notada também em outro personagem da mesma obra, Elvira, protagonista do conto *A fuga*.

O conto *A fuga* narra um dia do personagem Elvira, que, cansada da rotineira vida, sai de casa em dia nublado, rompendo com a vida costumeira por alguns momentos e construindo outra realidade imaginária. Interessante observar que a descrição do cenário externo, dia nublado anunciando a forte chuva que cairá em seguida, parece corresponder ao cenário interno que vai se delineando no personagem, sendo este o que mais a amedronta. Vejamos:

Começou a ficar escuro e ela teve medo. A chuva caía sem tréguas e as calçadas brilhavam úmidas à luz das lâmpadas. Passavam pessoas de guarda-chuva, impermeável, muito apressadas, os rostos cansados. [...] Quis sentar num banco do

jardim, porque na verdade não sentia a chuva e não se importava com o frio. Só mesmo um pouco de medo, porque ainda não resolvera o caminho a tomar. (LISPECTOR, 1979, p. 99).

O caminho acima mencionado, ao se referir à direção que o personagem tomaria logo em seguida na sua trajetória, metaforiza o desejo de ela tomar um outro caminho em sua vida, desejo de outras escolhas e atitudes. O leitor pode, assim, interpretar, considerando a encenação no texto dos devaneios da personagem.

O primeiro devaneio de Elvira era de que havia saído de casa e não mais voltaria para lá: “Agora que decidira ir embora tudo renascia. [...] Há doze anos era casada e três horas de liberdade restituíam-na quase inteira a si mesma: – primeira coisa a fazer era ver se as coisas ainda existiam.” (LISPECTOR, 1979, p. 100).

A partir dos devaneios do personagem, vamos conhecendo sua realidade, sua enfadonha rotina e o quanto sua imaginação gozava de uma liberdade que ela não experimentava em seu dia a dia; ao contrário, vivenciava uma relação conjugal aprisionadora. O marido de Elvira parece representar uma sociedade racional, repressora e controladora, com a qual ela não se identifica:

Os desejos são fantasmas que se diluem mal se acende a lâmpada do bom senso. Por que é que os maridos são o bom senso? O seu é particularmente sólido, bom e nunca erra. Das pessoas que só usam uma marca de lápis e dizem de cor o que está escrito na sola dos sapatos. Você pode perguntar-lhe sem receio qual o horário dos trens, o jornal de maior circulação e mesmo em que região do globo os macacos reproduzem com maior rapidez. (LISPECTOR, 1979, p. 101-102).

Os pensamentos e devaneios de Elvira são permeados por questionamentos sociais e conjugais, bem como por desejos de mudança, transgressão e fuga, envolvendo situações em que não existe limite e amparo, como, por exemplo, a imagem do sujeito que não era submetido à lei da gravidade, que ela fantasiava desde criança:

No capítulo da força da gravidade, na escola primária, inventara um homem com uma doença engraçada. Com ele a força da gravidade não pegava... Então ele caía para fora da terra, e ficava caindo sempre, porque ela não sabia dar-lhe destino. Caía onde? Depois resolvia: continuava caindo, caindo e se acostumava, chegava a comer caindo, dormir caindo, viver caindo, até morrer. E continuaria caindo? Mas nesse momento a recordação do homem não a angustiava e, pelo contrário, trazia-lhe um sabor de liberdade há anos não sentido. Porque seu marido tinha uma propriedade singular: bastava sua presença para que os menos movimentos de seu pensamento ficassem tolhidos. (LISPECTOR, 1979, p. 101).

O aprisionamento do casamento e a repressão do marido parecem ser os fatos que mais angustiam e inquietam o personagem, levando-o construir imaginariamente uma outra

realidade: “[...] eu era uma mulher casada e sou agora uma mulher” (LISPECTOR, 1979, p.102). Contudo, falta-lhe coragem para romper verdadeiramente com a realidade material; a protagonista acaba retornando para a casa e para a vida ao lado do marido.

O cenário de um casamento aprisionador e o meio externo repleto de repressões sociais, acompanhado de um forte questionamento da personagem feminina e protagonista, também é visto em outro conto da mesma obra: *Obsessão*.

O conto *Obsessão*, entre os oito contos encontrados no livro *A bela e a fera*, é considerado o mais estudado e comentado pela crítica, que, em sua maioria, chama a atenção para a lentidão do enredo e alguns aspectos formais considerados questionáveis, ao mesmo tempo em que ressalta a presença de algumas tendências que se firmariam na escritura de Clarice Lispector. Sendo o conto datado de 1941, pertence ao grupo dos contos da juventude da escritora e nos coloca diante de uma narrativa experimental que se vale de vários recursos que serão retomados e reelaborados numa escrita mais madura; há, ainda, a presença de embriões de temas que serão recorrentes nas obras futuras da autora.

Para análise do conto, utilizaremos o estudo de Yudith Rosenbaum (1997), que ressalta os traços da perversidade e do sadismo na escrita de Clarice Lispector e também a pesquisa de Jane Pinheiro de Freitas (2002), cujo foco principal é mostrar a antecipação de aspectos importantes da escrita da autora já em seus primeiros contos agrupados no livro *A bela e a fera*. Atentando-se também para a antecipação dos aspectos importantes na escrita da autora, com relação ao conto *Obsessão*, Rosenbaum afirma: “[...] as sementes das preocupações mais caras à autora já são visíveis, principalmente o trabalho com a tensão e o conflito, a visada rememorativa, a linguagem mimética das sutilezas e nuances emocionais e [...] o jogo perverso nas relações amorosas [...]”. (ROSENBAUM, 1997, p. 240).

Com relação à tensão e o conflito, observamos que o tom da narrativa se inicia pacificamente e se tenciona, gradualmente, até retomar o repouso anterior, o que está relacionado ao próprio estado psicológico da personagem narradora no momento de sua narrativa. O conto é narrado em primeira pessoa, pela personagem protagonista chamada Cristina, que busca rememorar sua experiência ao se envolver com um homem chamado Daniel, na tentativa de encontrar um sentido para sua história, um sentido possível de ser resgatado por meio da palavra.

A personagem Cristina se predispõe a contar sua experiência pelo fato de que precisa entendê-la melhor e, ao esclarecer aspectos para si mesma, joga entendimento onde antes havia ignorância, fazendo, simultaneamente, um convite para que aliados a ela, investiguemos o processo de transformação que se dará no eu interior. Nas palavras de Freitas (2002), “[...]”

Cristina é mediadora única entre o mundo narrado e o suposto interlocutor leitor a quem ela conta sua aventura de busca do eu através da alteridade.” (p. 60).

Quando dissemos que o tom da narrativa de Cristina se inicia pacificamente e se tenciona gradualmente até retomar o repouso anterior, almejamos apontar o estado psicológico da personagem, que vivencia, inicialmente, uma tranquilidade relacionada ao ambiente em que vivia; tal tranquilidade, porém, é atormentada na medida em que entra em contato com seus aspectos interiores, primitivos e inconscientes, por meio do encontro com o personagem Daniel.

No primeiro momento da narrativa, Cristina descreve sua infância comedida, tranquilidade da vida cômoda e superficial, antes do encontro com Daniel:

Nasci de criaturas simples, instruídas pela sabedoria que se adquire pela experiência e se advinha pelo senso comum. Vivemos, de minha infância até meus quatorze anos, numa boa casa de arrabalde, onde eu estudava, brincava e movia-me despreocupadamente sob os olhares benevolentes de meus pais. (LISPECTOR, 1979, p. 43)

Embora descreva o ambiente tranquilo e sem conflitos em que vivia, a protagonista sinaliza a dependência do olhar do outro e dá prenúncios dos “tristes frutos” que viriam a florescer nesse terreno, já que, mesmo vivendo uma vida simples, mas sem dificuldade material, encontrava-se, muitas vezes, em estado de angústia e melancolia. Relata:

Às vezes, melancolia sem causa escurecia-me o rosto, uma saudade morna e incompreensível de épocas nunca antes vividas me habitava. Nada romântica, afastava-as logo como a um sentimento inútil que não se liga às coisas realmente importantes. Quais? Não as definia bem e englobava-as na expressão ambígua “coisas da vida”. (LISPECTOR, 1979, p.45).

Mesmo que ainda incompreensível, essa melancolia era algo latente no íntimo de Cristina. Na interpretação de Freitas (2002), tratava-se de:

[...] uma melancolia que não vinha à tona talvez pelo fato de o caminho para esse íntimo, lugar onde jaziam as sensações, fazer ainda parte do desconhecido. A “saudade morna” era não do vivido, mas do que ela estava por viver, de algo que pudesse proporcionar-lhe uma vida além do mundo restrito que conhecia. (p. 47).

A organização familiar e “morna” em que Cristina estava inserida era abalada apenas pelos acontecimentos capazes de “perturbar a alma”, como o nascimento, o casamento, a morte. A protagonista, como “uma jovem qualquer”, tinha sonhos de se casar, ter filhos e “finalmente ser feliz”, e, sendo assim, casa-se aos 19 anos com Jaime, homem de

temperamento pouco ardente e que ela considerava como prolongamento de seus pais e de sua casa anterior. Até certo momento da narrativa, o comportamento de Cristina é descrito dentro do modelo para o qual a mulher brasileira dos anos 40 era destinada: ser comedida, boa esposa, contribuindo para o sucesso do marido e organização da casa. A vida da protagonista girava em torno das quatro paredes que sustentavam seu mundo: “Jaime. Eu. Casa. Mamãe”. Entretanto, a vaga inquietação de Cristina é um prenúncio de que a máscara social se quebrará e ela não permanecerá na calma que marcava seus dias. Aos poucos, começam a surgir discordâncias com as convenções familiares, inquietações e sentimentos de apatia:

Noto agora que certa apatia, mais do que paz, acinzentava meus atos e meus desejos. Lembro-me que Jaime me dissera uma vez, um pouco emocionado:
 - Se nós tivéssemos um filho...
 Respondi, desatenta:
 - Pra quê?
 Denso véu isolava-me do mundo, e sem saber, um abismo distanciava-me de mim mesma. (LISPECTOR, 1979, p. 46).

Contudo, o distanciamento de si mesma e a angústia-desejo que habita o interior de Cristina são externalizados na doença que adquire: febre tifoide. Mesmo após ter se recuperado do grave adoecimento, sua alma permanece convalescente e sua doença será o motivo desencadeador da viagem a Belo Horizonte. A doença propicia sua reflexão, estado que a conduzirá para dentro de si mesma, possibilitando a aproximação ao autoconhecimento.

A decisão de viajar até Belo Horizonte é tomada pela família, mas será o primeiro momento de liberdade da protagonista. Essa liberdade, como costuma acontecer com as personagens clariceanas se transformará em mal-estar. Vejamos:

E um dia, em que eu até já esquecera minha atitude de “convalescente”, comunicaram-me que eu passaria dois meses em Belo Horizonte, onde o bom clima e o novo ambiente me fortificariam. Não houve apelação. Jaime para lá me conduziu, num trem noturno. Arranjou-me uma boa pensão e partiu, deixando-me sozinha, sem o que fazer, subitamente lançada numa liberdade que eu não pedira e da qual não sabia me utilizar. (LISPECTOR, 1979, p. 46).

Essa viagem noturna, que nos permite pensar também na viagem rumo ao desconhecido, dirige a personagem até uma pensão da cidade, local em que esta se encontrará pela primeira vez sozinha. Cristina descreve como se sentia: “O que até então me sustentara não eram convicções, mas as pessoas que as possuíam. Pela primeira vez davam-me uma oportunidade de ver com meus próprios olhos. Pela primeira vez isolavam-me comigo mesma.” (LISPECTOR, 1979, p. 47).

Será nesse contexto que a narradora irá conhecer Daniel, também hóspede da mesma pensão em que se alojara. O encontro com esse outro e o consequente choque da personagem não se darão pelo ver (como se dá com muitas personagens de Clarice Lispector), mas principalmente pelo ouvir, já que a protagonista é atraída por uma conversa entre Daniel e outro hóspede. A escuta da conversa faz Cristina captar, imediatamente, o descaso de Daniel pelo estabelecido, e isso é o bastante para ela se ver atraída por ele – ele é justamente o contrário dela; é sua antítese, seu antagonismo, pelo menos, aparentemente e num primeiro momento:

E a mim, surpresa e divertida: nunca ouvira alguém insurgir-se contra o trabalho, “uma obrigação tão séria”. O máximo de revolta de Jaime ou de papai concretizava-se apenas em forma de lamento, sem importância. De um modo geral, nunca me lembrara de que se pudesse não aceitar, escolher, revoltar-se... (LISPECTOR, 1979, p. 49).

Ao mesmo tempo em que se sentia fortemente atraída pelo que Daniel representava, a narradora tentava evitá-lo, como se quisesse defender sua vida amorfa do que viesse lhe perturbar o conforto. Mas como ela mesma diz: “Foi em vão. Daniel era o perigo. E para ele eu caminhava”. (LISPECTOR, 1979, p. 49).

A atração de Cristina por Daniel irá se intensificar ainda mais quando esta ouve uma máxima repetida por ele em um de seus diálogos tão sedutores: “As realizações matam o desejo – disse Daniel.” (LISPECTOR, 1979, p. 50). As falas de Daniel levam Cristina a entrar em contato com o primado do desejo, de seus desejos antes tão desconhecidos, principalmente o desejo de busca por esse eu também desconhecido.

O personagem masculino parece perceber a atração de Cristina e, principalmente, a maneira como ela se posicionava frente às “coisas da vida”, de forma tão contrária à dele. Fazia, então, perguntas que a envergonhavam como: “– Cristina, você sabe que vive? [...] – Cristina, é bom ser inconsciente? [...] – Cristina, você nada quer não é mesmo? [...] – Cristina, você quer que eu a acorde?” (LISPECTOR, 1979, p. 58).

Os questionamentos de Daniel, assim como as conversas com ele, despertavam em Cristina aspectos interiores, há muito tempo adormecidos:

No entanto era a verdade. Eu, tão simples e primitiva, que jamais desejara qualquer coisa com intensidade. Eu, inconsciente e alegre, “porque possuía um corpo alegre”... De repente, despertara: que vida escura tivera até então. Agora... agora eu renascia. Vivamente, na dor, nessa dor que dormia quieta e cega no fundo de mim mesma. (LISPECTOR, 1979, p. 60).

Diferentemente das conhecidas fábulas, nas quais a princesa é despertada por um príncipe e ambos são felizes para sempre, em *Obsessão*, a personagem protagonista é “acordada” por esse homem, que, em sua descrição, assemelha-se mais a uma fera do que a um príncipe, e ambos começam a refletir e entrar em contato com os aspectos mais penosos e dolorosos da vida e de si mesmos.

Apesar do sofrimento, a narradora prefere entrar em contato com o íntimo de seu desejo, do que permanecer na “feliz cegueira” anterior. A esse processo de redescoberta de si, ela nomeia “transformação”. Por ora, é importante destacar que a transformação da personagem narradora se deu a partir da descoberta de aspectos íntimos e até então inconscientes, relacionados ao desejo. O que ela descreve como: “E o maior mal que Daniel me fez foi despertar em mim mesma esse desejo que em todos nós existe latente. Em alguns acorda e envenena apenas, como no meu caso e no de Daniel. A outros conduz a laboratórios, viagens, experiências absurdas, à aventura. À loucura.” (LISPECTOR, 1979, p. 57).

Esses inúmeros caminhos dados para o desejo, a que se refere Cristina estarão representados também em outros personagens da obra – para eles, Freud reservou o conceito de sublimação, conforme se verá mais adiante.

Ademais, no que se refere ao processo de transformação interior, somos levados a pensar também na função do livro – assim como Daniel despertou questionamentos e sentimentos no interior de Cristina, é capaz também de fazê-lo no interior do leitor. Não há dúvidas de que, por muito tempo na história, os efeitos da leitura poderiam ser descritos do ponto de vista da impregnação e do envenenamento do leitor. Não é à toa que, para manter o poder do Estado, os grandes ditadores também limitaram o alcance da leitura. A propaganda nazista, por exemplo, incluiu imagens da queima de livros feita em Berlim, em 1933. Na ocasião, uma multidão entusiasmada foi ludibriada pelo discurso dos censores: “Contra a exacerbação dos impulsos inconscientes baseada na análise destrutiva da psique, pela nobreza da alma humana, entrego às chamas as obras de Sigmund Freud – declamou um dos censores antes de queimar livros de Freud.” (MANGUEL, 1997, p. 316).

Assim como os livros de Freud, muitos outros foram para a fogueira, sendo a literatura colocada em oposição à moral e ao lado da transgressão e do pecado, detentora da capacidade de contaminar a mente do leitor e despertar impulsos inconscientes.

De volta a obra *A bela e a fera*, outra personagem que é “despertada” para aspectos antes encobertos, a partir de um encontro com o outro é Carla de Souza e Santos, madame carioca e protagonista do conto *A bela e a fera ou a ferida grande demais*.

O conto narra, em terceira pessoa, a experiência de uma mulher chamada Carla de Souza e Santos, madame carioca, que, ao sair do salão do hotel Copacabana Palace, tem que aguardar a vinda de seu chofer, ficando em pé na rua. Nesse momento, sente como se, pela primeira vez na vida, desfrutasse de si mesma: “Não se lembrava quando fora a última vez que estava sozinha consigo mesma. Talvez nunca. Sempre era ela – com outros, e nesses outros ela se refletia e os outros refletiam-se nela. Nada era puro, pensou sem se entender.” (LISPECTOR, 1979, p. 133).

Os pensamentos da protagonista pareciam tranquilos até o momento em que um mendigo se aproxima dela para pedir dinheiro; a tranquilidade é abruptamente interrompida pela visão de uma enorme ferida na perna do mendigo: “‘Socorro!!!’ gritou-se para si mesma ao ver a enorme ferida na perna do homem. ‘Socorre-me, Deus’, disse baixinho. (LISPECTOR, 1979, p. 135). A partir daquele momento, a ferida do mendigo se tornou o espelho, no qual Carla se viu refletida: “Ela – os outros. Mas, mas a morte não nos separa pensou de repente e seu rosto tomou o ar de uma máscara de beleza e não beleza de gente: sua cara por um momento se endureceu.” (LISPECTOR, 1979, p. 135).

Acostumada a andar somente de carro, frequentar festas luxuosas e ter contato com pessoas apenas de seu “meio”, ela sente o impacto desse encontro com o outro, com o diferente. Inicialmente, recorda-se da sua vida cômoda e macia “como um pulo de gato”, recorda-se do marido banqueiro, das amigas bem vestidas, da sua frequente preocupação com a beleza e da segurança que as tradições do meio em que vivia lhe traziam: “A beleza pode levar à espécie de loucura que é a paixão. Pensou: “estou casada, tenho três filhos, estou segura”. (LISPECTOR, 1979, p. 134).

Entretanto, a visão da ferida do mendigo no encontro com esse outro, marcam um momento epifânico na vida da protagonista, pois possibilita o desnudamento de muitas coisas: “[...] pôs-se então a olhar dentro de si e realmente coisas começaram a acontecer.” (LISPECTOR, 1979, p. 138).

Em um processo de identificação e “desidentificação” com o mendigo, Carla começa então a questionar as tradições, o funcionamento do mundo, assim como seu posicionamento como sujeito frente a essas questões e reflete: “E a magia essencial de viver – onde estava agora? Em que canto do mundo? No homem sentado na esquina? A mola do mundo é dinheiro? [...]” No entanto, o texto continua: “Mas quis fingir que não era. Sentiu-se tão, tão rica que teve um mal-estar”. (LISPECTOR, 1979, p. 143).

Lembremo-nos que o tom desse conto é extremamente semelhante a outro conto da mesma autora: *Amor*, publicado em (1964) no livro *Legião Estrangeira*. *Amor* é a narrativa,

em terceira pessoa, do dia de uma mulher, chamada Ana, dona de casa que, ao ir às compras, dentro de um bonde, é surpreendida pela visão de um cego mascando chicletes. A visão desse cego causa impacto na personagem, fazendo que sentimentos ambíguos, antes adormecidos, subam à superfície, desencadeando na protagonista uma erupção da consciência de si e da realidade. Leiamos, para recordar:

Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite – tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca. (LISPECTOR, 1994, p. 34).

Identificamos então, como ponto de maior semelhança entre os contos mencionados, que a alteridade exerce uma força perturbadora da estabilidade até então existente na vida das personagens – sujeito de Clarice Lispector. Aspecto extremamente importante no processo de construção da identidade, como se tem insistido nesta pesquisa.

Apesar da inquietação e do incômodo gerados pela força da alteridade, notamos também um grande tormento na ausência desta, ou seja, quando ocorre ausência de um outro ou quando este se torna inatingível. Tal fato pode ser identificado no conto *Mais dois bêbados*.

O conto *Mais dois bêbados* é narrado em primeira pessoa, pelo personagem protagonista que não possui nome próprio e se encontra em um estado de profunda solidão. Embora, para ele, a solidão seja “bebida forte demais” (LISPECTOR, 1979, p. 108) e ele busque beber em outras fontes, é exatamente a solidão, a primeira que parece deixá-lo mais embriagado.

Em busca de atenuar esse vazio e angustiante estado, o narrador sai andando, de bar em bar, ao encontro de alguém com quem possa dividir seus devaneios: “Procurei um homem ou uma mulher. Mas ninguém me agradava particularmente. Todos pareciam bastar-se, rodar dentro de seus próprios pensamentos. Ninguém precisava de mim.” (LISPECTOR, 1979, p. 109). Para o personagem, as pessoas eram autossuficientes, diferentemente dele que sentia grande necessidade do outro, inclusive para se reconhecer.

O protagonista repleto de questionamentos, sentimentos e emoções, procura um meio de “derramar um pouco, antes que transbordasse inteiramente” (LISPECTOR, 1979, p. 108), e em uma nova tentativa de ligar e se conectar ao outro, faz uma ligação para Ema:

- Alô, Ema!
 - Oh, meu bem, a essa hora!
 Desliguei. Era mentira? O tom era verdadeiro, a energia, a beleza, o amor, aquela
 ânsia de dar meu excesso eram verdadeiros. Só era mentira a frase imaginada tão
 sem esforço. (LISPECTOR, 1979, p. 108).

Interessante observar que, não por acaso, antes de “transbordar inteiramente”, o protagonista imagina uma comunicação com “Ema”, único nome citado no conto, cujas letras também levam à palavra “mãe”. Isso nos remete ao desamparo original do recém-nascido que, como já mencionado, encontra-se em um estado de transbordamento pulsional com o qual não sabe lidar e depende, então, de um outro que lhe dê esse suporte inicial. Tal situação de desamparo originário irá marcar a condição humana, sendo “revivida ou lembrada” ao longo da vida, em situações como perda do amor, perda de um objeto ou vivências de separação.

O protagonista do conto parece vivenciar uma situação que lhe evoca tal desamparo e, como a comunicação atingida com Ema é apenas imaginária e, portanto, “incompletamente satisfatória”, é levado a buscar outros recursos. Inicia, então, uma conversa com um estranho escolhido entre inúmeras outras pessoas: “Até que o vi. Igual a todos. Mas tão igual que formava um tipo. Este, resolvi, este” (LISPECTOR, 1979, p. 109). Aqui, fazemos remissão à teorização freudiana exposta no início deste capítulo, acerca do movimento do sujeito que, ao se dar conta da incompleta satisfação obtida por meio dos objetos internos e alucinatórios, busca tal satisfação nos objetos externos, tornando-os, assim, objetos de desejo. Nesse caso, após imaginar uma conversa pelo telefone, o personagem protagonista decide, então, eleger uma pessoa do local em que se encontrava para uma tentativa de comunicação.

A conversa entre eles é morna e o narrador se espanta com a insensibilidade desse outro ao dizer da doença do filho:

- Mas o senhor estava falando sobre seu filho!...
 Ele olhou-me um instante. Depois sorriu:
 - Ah, sim. Pois é, ele está mal.
 - Que é que ele tem?
 - Angina, o farmacêutico disse angina.
 - Com quem está o menino?
 - Junto da mãe.
 - E o senhor não fica junto dela?
 - Pra quê?
 - Meu Deus... Pelo menos para sofrer com ela... O senhor é casado com a moça?
 (LISPECTOR, 1979, p. 109-110).

Diante da indiferença em relação ao adoecimento do filho, o narrador cria, então, uma cena imaginária para aguçar a emoção desse outro, cena em que a criança morre e seu corpo é

percorrido por ratos, os mesmos que irão percorrer o corpo da mãe, solitária e desmaiada após o triste fato. Descreve o homem:

A criança estertorando, morrendo. Morre. Sua cabecinha está torta, os olhos abertos, fixos na parede, obstinadamente. Tudo está em silêncio e a moça não sabe o que fazer. O menino morreu e ela de repente ficou desocupada. Cai sobre a cama, chorando, rasgando a roupa: “Meu filho, meu pobre filho! É a morte, é a morte!” Os ratos da casa se assustam, começam a correr pelo quarto. Sobem pelo rosto de seu filho, ainda quente, roem sua boquinha. A mulher dá grito e desmaia, durante duas horas. Os ratos também visitam o seu corpo, alegres, rápidos, os dentinhos roendo aqui e ali. (LISPECTOR, 1979, p. 110).

Apesar do discurso trágico, o narrador se decepçiona ao ver que não despertara nenhuma emoção no estranho; ao contrário, fez que o outro dormisse: “A cabeça deitada sobre os braços, ele não se movia. Por um instante assustei-me. E se estivesse morto? Sacudi-o com força e ele ergueu a cabeça, mal conseguindo fitar-me com os olhos sonolentos. Adormecera. Olhei-o zangado.” (LISPECTOR, 1979, p. 111). A essa dificuldade de entrar em contato com esse outro e a impossibilidade de comunicação, Freitas (2002) afirma que:

[...] o protagonista busca alguém em quem possa desvendar-se, olhar para dentro de si mesmo, e para seus próprios mistérios; mas o outro, visto como caminho para desvendar o eu, não se deixa descobrir e permanece inatingível, assim os recursos do protagonista vão se tornando cada vez mais inúteis. (p. 33).

Indignado com a indiferença do outro, já que “deveria agradecer minha aproximação, porque do contrário nunca eu saberia de sua existência. No entanto ele persistia em seu mutismo, sem sequer emocionar-se com a oportunidade de viver” (LISPECTOR, 1979, p. 108), o narrador associa esse comportamento a um estado de “ataraxia”. *Ataraxia* é uma palavra de origem grega que se traduz como “ausência de inquietude”, “tranquilidade de ânimo”, ou seja, um estado também inatingível para esse homem que se encontra imerso em suas inquietudes e turbulências internas. Nesse momento, depara então com a diferença entre ele e o outro: “Mas talvez o senhor não compreenda: somos diferentes. Sofro, em mim os sentimentos estão solidificados, diferenciados, já nascem com rótulo, conscientes de si mesmos.” (LISPECTOR, 1979, p. 112). A incomunicabilidade entre os dois personagens evidencia, assim, um conflito mais profundo, entre consciência e inconsciência, desejo e não desejo, *ataraxia* e inquietação.

Quando, enfim, parece emergir uma solução para esses conflitos, e o estranho interlocutor parece emitir uma fala, a narrativa é interrompida abruptamente: “De repente, ele

tirou o palito da boca, os olhos piscando, os lábios trêmulos como se fosse chorar, disse:” (LISPECTOR, 1979, p. 114). Esse término abrupto da narrativa nos possibilita pensar em um estado de inconsciência do próprio narrador, que, bêbado, ofusca os limites entre consciência e inconsciente. Ou seja, no conto *Mais dois bêbados*, a forma narrativa e, principalmente, o rompimento abrupto do enredo “embebeda” também o leitor, que, como os personagens, fica imerso no mal-estar da busca por sentidos.

Ainda com relação ao término abrupto da narrativa, com o vazio e o silêncio como recursos reiterados nos textos clariceanos, pensamos que ao leitor cabe a palavra, cabe oferecer as mãos para construção do texto e amparar esse narrador que lhe pede ajuda. Contudo, como o leitor não encontra amparo no texto, torna-se também desamparado.

Inspirados no método freudiano, que considera a linguagem escrita também espaço de produção inconsciente, percebemos, então, por meio das análises desses contos, que as formas narrativas nos dizem algo para além do conteúdo narrado. Como bem afirma Bellemin-Noel (1983):

Contentemo-nos em dizer aqui que foi preciso aceitar a ideia de uma linguagem diferente, que não dizia apenas, nem exatamente nem verdadeiramente, o que parecia dizer. Da mesma maneira que o psíquico não constituía uma espécie de bloco unitário com suas superposições e repartições de competências, a escritura das grandes obras não poderia ser assimilada à transmissão de uma mensagem dotada de um único sentido evidente. As palavras de todos os dias reunidas de uma certa maneira adquirem o poder de sugerir o imprevisível, o desconhecido; e os escritores são homens que, escrevendo, falam, sem o saber, de coisas que literalmente “eles não sabem”. (p. 12, grifo do autor).

Essa citação de Bellemin-Noel (1983) sintetiza a ideia que tentamos desenvolver ao longo deste primeiro capítulo: descentramento do psiquismo e, conseqüentemente, negação da identidade como unívoca, semelhantemente à interpretação de uma obra, possível de adquirir múltiplos sentidos.

Vimos, por meio das análises, que os sentidos “ocultos” vão sendo construídos a partir dos “estranhamentos” do leitor frente às “estranhezas”, vazios e silêncios do texto. E, nesse sentido, recorreremos mais uma vez às reflexões de Birman (2003), quando afirma que todas as formações do inconsciente enunciadas por Freud denotam modalidades de ser do psíquico, nas quais o eu, no registro cognitivo, falha literalmente na sua funcionalidade instrumental. Ou seja:

Tanto no sonho quanto no ato falho, no lapso, na piada e no sintoma, o eu derrapa a partir de algo que o desconstrói momentaneamente, evidenciando a irrupção do desejo. [...] Enfim, a imaginação, como excesso e positividade produtiva, pode ser

então destacada, saindo da condição de negatividade na qual fora colocada pela psicologia clássica. (BIRMAN, 2003, p. 48).

Sendo assim, todas as perturbações psicopatológicas do espírito também sairiam da sua condição de negatividade e poderiam ser interpretadas pelo paradigma do inconsciente, na medida em que seriam significativas.

Para endossar nossa reflexão acerca das perturbações psicopatológicas e de sua condição de positividade e ou negatividade, recorreremos ao conto *O delírio*, também encontrado na obra *A bela e a fera*.

O conto, em terceira pessoa, narra os pensamentos desconexos de um enfermo em seu leito, sendo o conteúdo desses pensamentos muitas vezes relacionado à criação do planeta, natureza e morte. Não nos cabe aqui diagnosticar o personagem, mas, sim, observar como os conteúdos dos delírios são expostos ao longo da narrativa e de que forma estes se relacionam à percepção de si mesmo do personagem e do ambiente que o cerca.

O narrador do conto inicia sua narrativa descrevendo o início do dia do enfermo, a partir do momento em que ele acorda: “O dia está alto e forte quando se levanta. Procura os chinelos embaixo da cama, tateando com os pés, enquanto se aconchega no pijama de flanela. O sol começa a cobrir o guarda-roupa, refletindo no chão o largo quadrado da janela.” (LISPECTOR, 1979, p. 85).

Após descrever o ambiente externo com a chegada do sol e a luz do dia, o narrador mescla sua narrativa à consciência do personagem protagonista e adentra então seu delírio:

Encolhe-se profundamente, como se lá fora chovesse, chovesse, e aqui uns braços silenciosos e mornos atraíssem-no e o transformassem num menino pequeno, pequeno e morto. Morto. Ah, é o delírio... É o delírio. Uma luz muito doce se espalha sobre a Terra como um perfume. A lua dilui-se lentamente e um sol menino espreguiça os braços translúcidos... Frescos murmúrios de águas puras que se abandonam aos declives. Um par de asas dança na atmosfera rosada. Silêncio, meus amigos. O dia vai nascer. (LISPECTOR, 1979, p. 86).

Dessa maneira, o leitor vê o nascimento do dia sob outra perspectiva, sob a perspectiva “delirante” desse enfermo. Essa mistura da forma narrativa nos possibilita pensar também na própria mistura do conteúdo do delírio, que, como conjecturou Freud, não é um conteúdo formado ao acaso, mas mescla percepções externas do sujeito a conteúdos psíquicos internos e inconscientes. Nessa passagem, o encolhimento em um ambiente morno, juntamente com a transformação “num menino pequeno, pequeno e morto”, remete-nos não só à imagem do feto em posição fetal dentro do útero materno, como a ideia do “desnascido”, voltando ao útero, à casa primordial, como se lê em *Pellegrino*. Tal imagem nos permite pensar no primeiro

movimento do sujeito que, ao nascer, frente a uma realidade angustiante, refugia-se na imagem alucinatória da vida intrauterina. Ainda, pensamos na ambiguidade que abarca o conteúdo desse delírio, que pode se referir ao nascimento do dia, mas também ao nascimento do próprio personagem.

Esse aspecto ambíguo dos delírios e da narrativa é percebido também em outros momentos do conto, como, por exemplo, quando é narrada a aproximação de uma mulher, em cujo pulso havia um relógio, e que o enfermo entende como a presença de uma pombinha presa. Vejamos: “A mão procura fugir. Ele a retém. Ela fica. O pulso. Fino e tenro, faz tic-tic-tic. É uma pombinha que ele aprisionou. A pombinha está assustada e seu coração faz tic-tic-tic.” Nesse trecho percebemos o jogo sonoro entre “pombinha” e “pulso”, assim como a mudança no ritmo da narrativa, estratégias utilizadas pela autora para confundir também o leitor: ritmo do relógio ou da batida do coração do pombinho aprisionado?

Importante ressaltar que o conteúdo do pensamento do protagonista se refere inicialmente à criação do planeta Terra e, posteriormente, ao extermínio dele. Estando em um estado de enfermidade e sendo a morte uma ameaça evidente, o enfermo se identifica com esse fato, deslocando-o para ele mesmo: “Me ajude, que minha terra está murchando... Depois o que vai ser da minha luz?” (LISPECTOR, 1979, p. 90). Planeta Terra e personagem, luz e vida, confundem-se na consciência do personagem protagonista que enfrenta dificuldades em distinguir o que se refere ao seu delírio e o que se refere à realidade: “– Ah, o delírio. Você desculpe, no fim a gente não sabe o que aconteceu mesmo e o que foi mentira...” (LISPECTOR, 1979, p. 92).

Assim como o personagem, o leitor desse conto se esforça para discriminar no texto o que se refere à “realidade” e o que descreve o conteúdo do delírio do personagem protagonista, vendo-se também imerso na complexidade da mente humana. Conjecturamos, também, que o tom irônico no trecho “Ah, o delírio”, reiterado inúmeras vezes ao longo da narrativa, aponte para uma crítica ao discurso médico e, quem sabe, psiquiátrico, que enrijece diagnósticos.

Ao final da narrativa, a perturbação psicológica perde ainda mais seu aspecto negativo e abre espaço para a positividade da imaginação, na medida em que o personagem protagonista transforma a dor mental em material poético:

Endireita-se sobre a cadeira, um pouco surpreendido, deslumbrado. Pensamentos alvoroçados se entrecruzam de repente em sua cabeça... Sim, por que não? Mesmo o fato da moça morena... Todo o delírio surge-lhe ante os olhos? Como um quadro... Sim, sim... Anima-se. Mas que material poético encerra. “A Terra está tendo filhos”

E a dança dos seres sobre as feridas abertas? O calor volta-lhe ao corpo em leves ondas.
– Faça-me um favor- diz avidamente-, chame D. Marta...
Ela vem.
– Quer me trazer um caderno que está em cima da mesa? E um lápis também...
(LISPECTOR, 1979, p. 94).

Nesse trecho percebemos mais uma vez como os pensamentos se entrecruzam na mente do personagem a partir de identificações, como, por exemplo, a identificação que ele tem com o planeta Terra. O planeta gera filhos, assim como ele “dá a luz” no processo de criação do texto.

Após discorrermos sobre “estranhezas” ao longo deste capítulo, o encerramos no momento em que mencionamos a possibilidade da luz e do processo de criação, no desejo de mantermos acesa a chama da esperança, curiosidade e da criatividade ao longo da escrita do trabalho, bem como de sua leitura.

2 DO EU PARA O OUTRO

*Eu antes tinha querido ser outros para conhecer o que não era eu.
Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil.
Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu.
(LISPECTOR, 1964, p.142).*

No primeiro capítulo discutimos o primeiro descentramento, do ponto de vista freudiano, a partir da descoberta do inconsciente, o que consequentemente, inaugurou o método psicanalítico baseado na interpretação. Por esse método o sentido inconsciente se construiria a partir de formações do inconsciente, tais como o sintoma, o ato falho, a fantasia e se revelaria no encontro com o outro. Segundo Cunha (2005), isso torna paradigmático o modelo do próprio tratamento psicanalítico:

[...] no qual a produção de novos sentidos e reordenamento subjetivo se dão não apenas na suspensão do eu que se produz no paciente com método da associação livre, mas sobretudo no encontro dessa errância imaginativa com outra suspensão do controle do eu, que deve ser no analista pela atenção flutuante. É no encontro paradoxal de dois eus ausentes que novos sentidos podem se fazer presentes. Nessa perspectiva, a subjetividade precisa ser tomada não como integridade, mas, fragmentária e dispersa, em toda sua potência. (CUNHA, 2005, p. 80).

Nesse sentido, o segundo movimento da desconstrução do sujeito edificado na razão e na consciência deslocou tal sujeito do eu para o outro, colocando-o fora de si. E, por isso, Birman (2003) afirma que o segundo descentramento da ideia de sujeito se deu na direção do eu para o outro.

As análises de fragmentos de alguns contos da obra *A bela e a Fera*, no primeiro capítulo, já sinalizavam um aspecto epifânico do encontro do eu com o outro, que se replicariam nos muitos encontros analisados: da adolescente Gertrudes com a conselheira; de Cristina com Daniel; da madame carioca Carla de Souza e Santos e o mendigo; do leitor com o texto literário. Tais encontros possibilitaram uma desconstrução do eu por meio do exercício da intersubjetividade. No entanto, as afirmativas feitas a partir de momentos analíticos careciam, ainda, de argumentos teóricos para endossar as interpretações propostas; devido a isso, buscaremos compreender, com ajuda da teoria psicanalítica, fenômenos envolvidos no processo de transformação subjetiva que se dá no encontro do eu com o outro.

Sendo assim, neste capítulo, buscaremos, inicialmente e de forma breve, entender o movimento do segundo descentramento da ideia de sujeito apontado por Birman (2003), para,

posteriormente, compreendermos de que maneira ele pode estar representado no texto literário e vir a ser um operador de leitura interpretativa, com alguma ressalva, é claro – a arte transcende em muito os sentidos que se interpretariam com argumentos conceituais psicanalíticos, como com quaisquer outros operadores de leitura crítica. É que, como bem frisa Cândido (2004), a “organização” que ela possibilita de um caos que a precede ultrapassa “explicações”, buscas de causas e se projeta no que Eco (2003) denomina “obra aberta”, afeita a uma multiplicidade de leituras e interpretações.

Com a arte de Clarice Lispector não seria diferente, a busca constante pelo sentido da vida e consciência de si das personagens, o impactante encontro destas com o outro ou com o que é diferente, a temática recorrente da morte, angústia e alienação, assim como uma estrutura narrativa repleta de vazios e silêncios, convidam o leitor a se questionar também acerca da própria identidade, participando de um processo de desconstrução e reconstrução do eu na relação intersubjetiva com o próprio texto.

Ogden (1996), na primeira página do livro *Os sujeitos da psicanálise*, alerta o leitor para a experiência que acontecerá se der continuidade à leitura e nos permite pensar no encontro entre leitor e texto, bem como na experiência da leitura:

Perturbadora experiência de se ver transformado num sujeito que você ainda não conhece, mas mesmo assim reconhece [...] Ler não é uma simples questão de examinar, ponderar ou até pôr à prova as idéias e experiências apresentadas pelo escritor. Ler implica uma forma de encontro mais íntima. Você, o leitor, precisa permitir que eu o ocupe – seus pensamentos, sua mente, já que não tenho outra voz pra falar a não ser a sua. Se você pretende ler este livro, precisa dar-se o direito de pensar meus pensamentos, enquanto que eu preciso me permitir tornar-me seus pensamentos, assim nenhum de nós será capaz de reivindicar o pensamento com sua criação exclusiva. (OGDEN, 1996, p. 1).

A produção de sentidos decorrentes de uma leitura não é algo exclusivo do leitor, nem do autor, tampouco somente do texto, mas, como na interpretação psicanalítica, torna-se possível por meio do encontro de “dois eus” ausentes.

Pensemos nas formulações freudianas, que, obviamente, não se formaram sozinhas, necessitaram de metáforas, modelos de identificação de hipóteses teóricas, respaldo para serem ditas, e o quanto a literatura pôde ser utilizada por Freud, não somente para isso, mas como modelo de discurso. É consenso entre os pesquisadores que o estilo de escrita freudiano está mais próximo dos escritores criativos do que propriamente do estilo médico-científico da época, principalmente porque suas escrituras, em especial nos casos clínicos, assemelhavam-se mais aos romances e passava a constituir um estilo literário próprio. Sampaio (2005) afirma que é “na linhagem dos precursores e dos mestres que se pode entender a ascendência da

Literatura sobre a Psicanálise [...] poderíamos dizer que a Literatura participa do nascimento mesmo da Psicanálise.” (p. 164). Ampliando a extensão da influência, segundo essa autora, a literatura serviu como modelo, objeto, auxiliar e como rival para o pensamento freudiano. Como modelo, a literatura se encontrava como parâmetro para Freud assumir a aproximação de um estilo de narrativa romanesca; como objeto, recorde-se importante texto freudiano já citado nesta dissertação, *O estranho* (FREUD, 1996f), inspirado no conto *O homem da areia*, de Hoffman (1993). A literatura, ainda, ofereceu metáforas e participou de inúmeras ilustrações freudianas; e é na separação do que é arte e o que é ciência que podemos encontrar o afastamento freudiano da Literatura, na tentativa de estabelecer limites.

Considerando todos esses lugares ocupados, para Sampaio (2002), em relação à Psicanálise, “a literatura figura como um ‘**outro**’, no sentido preciso de coadjuvante da constituição de um ‘**eu**’”. (SAMPAIO, 2002, p. 153, grifos nossos).

A fim de compreendermos ainda mais essa função do outro, exercida pela literatura em relação à psicanálise, assim como a função do outro na constituição de um eu, sendo esse último aspecto central de nosso trabalho, nos aprofundaremos agora nos elementos envolvidos nessa relação.

2. 1 O segundo descentramento do sujeito

O segundo descentramento freudiano encontra seu sentido mais pleno a partir da introdução da categoria “narcisismo”, em 1914. Isso porque, antes da elaboração da teoria do narcisismo, Freud pensava o eu como uma instância reguladora, vinculada à realidade e protegida das dissimulações da sexualidade. A sexualidade deveria ser disciplinada e colocada a serviço da conservação da espécie, sendo o dualismo pulsional caracterizado pela pulsão de conservação (pulsão do eu) *versus* pulsão sexual.

Entretanto, a partir da descoberta do investimento da libido³ no eu e no objeto, Freud é levado a reformular sua teoria, e o eu perde definitivamente sua autonomia e soberania no psiquismo. Nesse contexto, como afirma Birman (2003):

³Segundo o *Dicionário de Psicanálise*, de Elizabeth Roudinesco e Michel Plon (1998), o termo libido é de origem latina, traduzido como desejo, e sendo utilizado inicialmente por fundadores da sexologia, para designar uma energia própria do instinto sexual. Contudo, Sigmund Freud retomou o termo numa acepção inteiramente distinta, para designar a manifestação da pulsão sexual na vida psíquica e, por extensão, a sexualidade humana em geral. Entretanto, é difícil apresentar uma noção satisfatória do conceito de libido, visto que a teoria da libido evoluiu com as diferentes etapas da teoria das pulsões, e o próprio conceito está longe de ter recebido uma noção unívoca.

[...] a instância do eu passou a ser concebida também como sexualizada, não sendo mais direcionada apenas pela busca desinteressada da verdade. Portanto, o eu seria também investido pela libido e deixaria assim de ter qualquer transparência nas suas operações cognitivas, turvado que ficaria pelas suas exigências erógenas, perdendo então qualquer neutralidade na leitura do mundo. (p. 66)

Sendo assim, o eu que antes poderia, com suas pulsões de conservação e seu princípio da realidade, realizar as operações cognitivas em busca das verdades, de uma maneira totalmente neutra, não o é totalmente, visto que agora também se encontra perdido numa trama de fantasias e desejos, submetidos à força da pulsão, disperso e fragmentário. A ideia da unidade estável de um eu, desde a sua origem, é, então, desconstruída por Freud, ao evidenciar um longo processo de desenvolvimento do ego, sendo, para isso, necessária uma ajuda externa.

Como afirma Freud, no seu ensaio *Narcisismo: uma introdução*:

[...] estamos destinados a supor que uma unidade comparável ao ego não pode existir no indivíduo desde o começo, o ego tem que ser desenvolvido. Os instintos auto-eróticos, contudo, ali se encontram desde o início, sendo, portanto, necessário que algo seja adicionado ao auto-erotismo- uma nova ação psíquica – a fim de provocar o narcisismo. (FREUD, 1996e, p. 84).

Ou seja, nessas novas formulações freudianas, o eu não seria instância originária e totalizante do psiquismo e do corpo, como pensara anteriormente, mas derivado do investimento do outro. Consequentemente, os ideais de integração, unidade e permanência da identidade se tornam cada vez mais distantes.

Seria a imagem desse outro privilegiado que, em sua função narcisante investiria libidinalmente no eu, colocando-o no lugar idealizado e, por meio de um jogo especular, possibilitaria a percepção do seu corpo próprio. Sem a interferência desse outro, não haveria reconhecimento nem idealização do eu. Estamos nos referindo aqui, ao que Freud denominou como narcisismo primário, no qual toda a libido estaria direcionada para o eu, antes de se dirigir ao objeto. O narcisismo primário se caracteriza, principalmente, pela escolha que a criança faz de sua pessoa como primeiro objeto de amor, numa etapa precedente à plena capacidade de se voltar para os objetos externos. Nesse primeiro momento, o eu narcísico infantil é o eu ideal, onipotente e pleno, construído imaginariamente a partir do investimento narcísico dos pais no bebê. Freud se refere ao bebê utilizando a expressão: “Sua Majestade o Bebê.” (FREUD, 1996e, p. 98). O psicanalista se refere assim ao infante após observar um quadro da era eduardiana, que trazia esse título e mostrava dois policiais londrinos interrompendo o tráfego intenso para deixar que uma babá atravessasse a rua empurrando o

carrinho de uma criança. Ele identificou naquela imagem, na atitude dos policiais, uma grande semelhança com o comportamento dos pais após o nascimento de um filho, já que, revivendo o próprio narcisismo, eles supervalorizam a criança, colocando-a no centro de toda preocupação, olhar e investimento pulsional.

Entretanto, ao se confrontar com um ideal com o qual tem que se comparar, ideal derivado dos pais, que se formou fora dela, imposto de fora e impossível de ser concretizado, a criança ultrapassa a posição do narcisismo primário. Esse é o jogo de espelhos a que se refere Jaqueline Moreira (2009), em seu artigo *Revisitando o conceito de eu em Freud: da identidade à alteridade*. Segundo ela:

[...] o eu ideal está na imagem do espelho e não na criança real; existe uma distância abissal entre a criança e os ideais paternos. Esse duplo de si podemos denominar outro-narcísico. A criança ancora-se nessa imagem, constrói pra si essa história deste sonhado lugar no desejo dos pais, mas faz-se necessário abandonar esta posição para não se precipitar nas águas da morte. (MOREIRA, 2009, p. 237).

O abandono dessa posição narcísica a que se refere Moreira pode ser entendida como uma cisão egoica, um lapso entre o eu e o ideal, ocasionando a formação narcísica de um substituto do narcisismo infantil perdido, o que Freud chamou de ideal do eu. O ideal do eu corresponde ao narcisismo secundário, resultado das identificações secundárias, das marcas dos investimentos de objetos abandonados, implicando abandono gradual da onipotência narcísica e o investimento do outro como alteridade e diferença.

Isso quer dizer que é necessária, inicialmente, a imagem desse outro privilegiado para a transformação de um corpo fragmentado do autoerotismo em um corpo unificado e narcísico, ou seja, a satisfação narcísica constitui um momento necessário no interior da vida libidinal. Contudo, nesse contexto, o eu pré-originário não pode distinguir o eu do outro. Será necessária a vivência da castração⁴ para que o eu possa ter uma percepção especial da alteridade. Como afirma Moreira (2009), “o outro se faz presente desde o início, mas o eu só pode reconhecer a alteridade contrapondo-se com a sua identidade. Assim, o eu só reconhece as dimensões da alteridade após o encontro com a angústia de castração.” (p. 239).

⁴Embora o complexo de castração seja considerado extremamente importante na teoria psicanalítica, não aprofundaremos na compreensão desse processo, temendo que a abrangência que o envolve nos distancie do foco central do trabalho. Por ora, é importante considerar que Sigmund Freud denominou complexo de castração o sentimento inconsciente de ameaça experimentado pela criança quando ela constata a diferença anatômica entre os sexos.

Será somente após a experiência da castração e, conseqüentemente, do reconhecimento da anterioridade do outro, qual seja, reconhecimento da alteridade, que o sujeito poderá se libertar da imagem alienada que fora construída.

Deparamos aqui, mais uma vez, com a complexidade e ambiguidade envolventes no processo de constituição subjetiva, no qual a dor da separação abre a possibilidade do reconhecimento da alteridade e inaugura a esperança de inscrição de um eu. Os antagonismos envolvidos nesse processo nos recordam outra obra de Clarice Lispector, *Água viva*, especificamente um escrito da personagem narradora, dirigido a seu amor, e indicativo de separação, no qual ela escreve: “É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro uivo humano da dor de separação mas é grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais.” (LISPECTOR, 1998b, p. 9).

A partir desse trecho, percebemos como a personagem tece um vivo relato da sua subjetividade, alternando momentos de profunda angústia com outros de renovada alegria, a partir da vivência de separação do outro.

De forma semelhante, daremos continuidade à análise dos contos de *A bela e a fera*, atentando, agora, para os aspectos de subjetivação relacionados ao encontro do eu com a alteridade.

2.2 A alteridade no texto literário

Conforme já viemos observando, na maioria dos contos do livro *A bela e a Fera* há um momento impactante e epifânico do encontro de um personagem com o outro, com a diferença, encontro esse que o faz refletir acerca de si mesmo e de sua própria identidade. Nesse sentido, acreditamos que a alteridade será o fio temático e condutor da maioria dos enredos dessa obra, razão por que nos deixamos ser conduzidos por esse fio, rumo a novas descobertas.

No conto *História interrompida*, no qual a personagem narra o seu “caso” com um homem a que ela chama de W..., referindo-se à vida desse homem, [em resumo] como um “monte de cacos” (LISPECTOR, 1979, p. 15), fica implícito o tom da narrativa, reiterado pela estrutura fragmentada também (em “cacos”), com trechos completos e outros como “pedaço de hora perdida”, que ela tenta “salvar ou prender”. Nesse exercício de rememoração, a narradora inicia uma longa costura dos fios e fatos, objetivando, principalmente, dar um novo sentido e ressignificar a própria história, assim como estabelecer sua própria identidade.

Jane Pinheiro de Freitas, cuja dissertação de mestrado teve como objeto de estudo também os contos do livro *A bela e a fera*⁵, não deixa passar despercebido esse aspecto da construção do eu por meio do imaginário da protagonista e afirma que: “É na tendência destrutiva de W. que a protagonista se constrói, buscando a própria identidade através do outro, ela apreende-se nas idéias atribuídas ao homem, construindo através da caracterização de W a própria identidade.” (FREITAS, 2002, p.103).

Na narrativa, a formação desse mosaico de “cacos” se assemelha a um tabuleiro de xadrez, devido à presença reiterada das cores preto e branco – “Assim eu mandava buscar uma xícara de **café**, que ele bebia com muito **açúcar** e gulosamente” (LISPECTOR, 1979, p. 16, grifos nossos); “Ele era **moreno** e triste [...] eu muito **branca** e alegre, ao seu lado.” (LISPECTOR, 1979, p. 18, grifos nossos); “Queria ver se o **cinzento** de suas palavras conseguia embaçar meus vinte e dois anos e a **clara** tarde de verão.” (LISPECTOR, 1979, p. 17, grifos nossos) – e do movimento alternado dos personagens. Nesse jogo, a narrativa parece se alternar em processos de construção e desconstrução, no qual “destrói-se tudo em torno de si, mas a si próprio e aos desejos (nós temos um corpo) não se consegue destruir. Pura desculpa.” (LISPECTOR, 1979, p. 16). Essa fala da narradora nos indica que, em seu caminho na busca da identidade, ela trilha trechos claros e outros obscuros, em constante processo de construção e desconstrução, guiada, principalmente, pela força de seu desejo.

Regina Pontieri (1999), ao escrever um ensaio sobre a alteridade, afirma que a personagem faz de seu antagonista uma espécie de “espelho onde se conhecer, por semelhança ou antagonismo” (PONTIERI, 1999, p. 104), o que nos permite pensar que W... exerce para a protagonista uma função especular, semelhante à descrita por Freud no narcisismo primário, no caminho para a autoidentidade.

A relação especular entre os personagens é evidenciada também pela forma narrativa. Vejamos: “**Ele era moreno e triste. E sempre andava de escuro.** Oh, sem dúvida eu gostava dele. **Eu, muito branca e alegre,** ao seu lado. Eu, **numa roupa florida,** cortando rosas, **e ele de escuro, não, de branco,** lendo um livro. Sim, nós formávamos um belo par.” (LISPECTOR, 1979, p. 18, grifos nossos). Percebemos, nesse trecho, o espelhamento pelo antagonismo, o que nos remete ao jogo de espelhos mencionado por Moreira (2009), no qual o outro oferece uma imagem, um reflexo, mas que não é o sujeito verdadeiramente.

⁵A pesquisa de Jane Pinheiro de Freitas foi desenvolvida em seu mestrado no Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária, na Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Ariovaldo José Vidal. A dissertação é, até então, a única pesquisa desenvolvida no Brasil sobre o livro *A bela e a Fera*, de Clarice Lispector. Ressaltamos também que, diferentemente do viés psicanalítico observado em nosso trabalho, a dissertação de Freitas não utilizou a psicanálise como operadora de sua leitura interpretativa.

Ainda nesse sentido, lembramos uma terceira personagem do enredo, irmã da narradora protagonista e única possuidora de um nome próprio: Mira. Mira que nos lembra “mirar”, “mirar-se” (em geral, no espelho, *mirror*, substantivo inglês) e nos permite conjecturar também que essa nomeação é mais uma estratégia da autora chamando a atenção do leitor para a função especular, mencionada anteriormente, na qual o outro oferece uma imagem idealizada, com a qual a criança se identifica inicialmente, mas, posteriormente, pode se reconhecer como um ser unificado, separado desse outro e também dessa imagem.

Ameaçada pela constante possibilidade da destruição e da finitude inerentes à vida, o que permanece e pulsa fortemente será o desejo da narradora de encontrar uma fórmula de salvar W..., de prendê-lo. A narradora protagonista é tomada pelo desejo de se unir ao outro, que, representando seu oposto, seria o caminho de busca para o eu: “Queria achar uma fórmula que mo desse para mim. Queria achar uma fórmula que pudesse salvá-lo. Sim, salvá-lo. E essa idéia era-me agradável porque justificaria os meios que empregasse para prendê-lo” (LISPECTOR, 1979, p. 18).

A tentativa de incorporação do personagem masculino nos remete novamente ao narcisismo primário, momento em que o infante vivencia uma fusão com o outro, fusão que o impede de vê-lo como alteridade e algo externo a ele. Como vimos, para que ocorra uma cisão entre os dois sujeitos, é necessária a angústia de castração, reconhecimento da diferença, inclusive sexual, que possibilitará a passagem para o narcisismo secundário e o investimento libidinal em outros objetos.

Tal transição parece ocorrer também na estrutura do conto, na medida em que a paixão acima referida sofre uma inversão na narrativa, bem como uma mudança em outros sentimentos e posições. Há um momento de tensão na narrativa, no qual a relação entre os dois personagens parece gangorrear entre dois pólos, do amor ao ódio, da admiração à disputa, iniciando-se, assim, uma luta entre eles. Nos pensamentos da narradora: “Ou eu o destruo ou ele me destruirá” (LISPECTOR, 1979, p. 16). Esse embate entre os dois personagens, duas forças, feminino X masculino, nos permite pensar no conflito entre o eu e o ideal narcisista oferecido pelo outro privilegiado, conflito que o faz optar pela separação desse outro, pela busca de novos caminhos e por um ideal de eu menos alienado.

A narradora parece sentir, assim, a necessidade de rompimento com esse outro, rompimento que se dará pela morte abrupta do personagem W...:

– Clarinha disse que ele se matou! Se matou com um tiro na cabeça... É verdade, é?
É mentira, não é?

E repentinamente a história se partiu. Nem teve ao menos um fim suave. Terminou com a brusquidão e a falta de lógica de uma bofetada em pleno rosto. (LISPECTOR, 1979, p. 21).

A morte de W... sinaliza a impossibilidade de incorporá-lo a ela, bem como a impossibilidade de descobrir ou construir um eu e uma identidade estática e definitiva. O corte do fio da narrativa nos permite pensar na difícil costura da vida, solta e fragmentada por natureza.

Apesar de tal complexidade, a narradora protagonista encontra uma saída para si, uma forma de inscrição do eu por meio da construção de sua narrativa. Talvez aí a autora queira nos alertar para aspectos da vida, que, assim como a narrativa, assemelham-se mais a uma colcha de retalhos, com inúmeros vazios e fios soltos, os quais cada sujeito terá que, artisticamente, reconstruir.

Tratando de uma reconfiguração artística, vemos que muitos elementos presentes no enredo de *Uma história interrompida*, como impacto do encontro com o outro, atração pelo seu oposto, desejo de fusão, conflito entre eu, identidade e outro, alteridade, busca pela inscrição do eu por meio da escrita, entre outros, encontram-se também presentes em outro conto da obra, *Obsessão*, embora com uma nova configuração. Tal fato evidencia ainda mais o talento da escritora Clarice Lispector, que representa a infinita possibilidade de dizer, escrever e, conseqüentemente, de ser e viver.

Nesse momento, nos deteremos, então, a analisar de que forma são configurados os elementos trabalhados no conto *Obsessão*.

Como vimos no primeiro capítulo, o conto *Obsessão* é narrado por Cristina, que, após vivenciar uma infância morna e feliz, seguido de um casamento também morno com Jaime, adoece e, sozinha, viaja para Belo Horizonte na expectativa de se curar. Ao chegar à cidade, instala-se em uma pensão onde encontra Daniel, personagem que a atrai muito, principalmente, pelo modo antagônico de ver a vida e pelos diálogos, para ela, sedutores, em que ele reitera a importância dos desejos na vida humana.

Ao mesmo tempo em que se sentia fortemente atraída pelo que Daniel representava, a personagem narradora tentava evitá-lo, como se quisesse defender sua vida amorfa do que viesse lhe perturbar o conforto. Mas, como ela mesma diz: “Foi em vão. Daniel era o perigo. E para ele eu caminhava”. (LISPECTOR, 1979, p. 49).

Cristina se encarrega de descrever a enigmática personalidade de Daniel e, embora tenha dificuldade em se lembrar de sua fisionomia (exceto do sorriso), atribui a ele traços que podem lembrar uma fera, com “dedos curvos e compridos, aquelas sobrancelhas afastadas,

densas” (LISPECTOR, 1979, p. 47), o que acentua, ainda mais, esse aspecto de perigo e ameaça do personagem masculino.

Freitas (2002) afirma que uma das ambiguidades do conto é que Daniel não é exatamente o perigo, e, sim, a passagem para esse perigo, que está mais em Cristina que no próprio Daniel. E, então, ao longo da narrativa, a “bela” narradora e personagem protagonista vai desvendando para o leitor o seu lado de “fera”. Começando a se indagar sobre a causalidade dessa transformação, a narradora diz:

Talvez Daniel tenha agido apenas como instrumento, talvez meu destino fosse mesmo o que segui, o destino dos soltos na terra, dos que não medem suas ações pelo Bem e pelo Mal, talvez eu, mesmo sem ele, me descobrisse um dia, talvez mesmo sem ele, fugisse de Jaime e de sua terra. Que sei eu? (LISPECTOR, 1979, p. 52).

Em meio a dúvidas, torna-se importante descrever esse personagem masculino, que inicialmente vai sendo construído pela narradora de modo a revelar um homem cuja ideia de vida é ligada ao sofrimento, ao desejo de eterna busca e com uma personalidade destrutiva. Nas palavras de Cristina: “Conheci mais tarde o verdadeiro Daniel, o doente, o que só existia, embora em perpétuo clarão, dentro de si próprio. Quando se voltava para o mundo, já tateante e apagado, percebia-se sem apoio e, amargo, perplexo, descobria que apenas sabia pensar.” (LISPECTOR, 1979, p. 53). Percebemos, por meio das descrições de Cristina, que Daniel buscava prazer de uma forma extremamente narcísica, que excluía qualquer tipo de alteridade, e ignorava a dependência do outro inclusive como necessária ao próprio processo de identificação.

Contudo, Daniel irá permitir a aproximação de Cristina em um dos momentos em que ele parece necessitar de um ser oposto, vendo nela uma capacidade de adaptação ao mundo que ele mesmo não possuía. O que ela identifica e diz: “Talvez tivesse permitido minha aproximação num desses momentos em que precisava da ‘força oposta’”. Ainda: “E agora sei, tanto procurou me esmagar e humilhar-me, porque me invejava. Desejou acordar-me, porque desejava também que eu sofresse, como um leproso que secretamente ambiciona transmitir sua lepra aos sãos.” (LISPECTOR, 1979, p. 56).

A aproximação dos dois personagens dá início ao que Cristina chama de sua “transformação”. Nesse momento, ela narra as cenas vividas com Daniel, e o leitor pode compreender, ainda mais, o papel do personagem masculino como instrumento importante na articulação do enredo.

No conto *Obsessão*, Daniel pode ser visto como esse instrumento que irá propiciar um choque na personagem Cristina, uma transformação, nas palavras da narradora: “Louco quanto pareça, ele repetia várias vezes: queria transformar-me, ‘soprar no meu corpo um pouco de veneno, do bom e terrível veneno...” (LISPECTOR, 1979, p. 58). Notamos em sua alusão a veneno um aspecto ambíguo – bom e terrível, ou seja, a narradora parece perceber que a entrada no mundo do desejo é também o despertar do feminino e do humano e, por isso, em suas palavras, controversos: “Porque despertei simultaneamente mulher e humana.” (LISPECTOR, 1979, p. 52). Ou seja, vida e sofrimento se encontram intrinsecamente ligados. Essa lógica da vida e sofrimento interligados nos remete à lógica de Daniel (e também da autora Clarice), que a narradora capta e diz: “Parece louco. No entanto, também Daniel tinha sua lógica. Sofrer, para ele, o contemplativo, constituía o único meio de viver intensamente... E afinal só por isso ardia Daniel: por viver. Apenas, seus caminhos eram estranhos” (LISPECTOR, 1979, p. 54). Caminhos por onde irá se enveredar a narradora, que acaba por sucumbir a uma nova organização, tão opressora quanto a anterior. Isso porque, Cristina se entrega a Daniel, que atua como um substituto da potência patriarcal domesticada de Jaime. Nas palavras de Rosenbaum (1997): “Novamente pronta para ser moldada pelo desejo do outro, Cristina é agora capturada pelo mundo mental de Daniel e nele exerce o papel de vítima com seu algoz, tela projetiva da luta interna de seu amante.” (p. 252).

Nesse momento da narrativa, os espaços dialogais serão ocupados com as falas de Daniel, não ouvindo mais a voz de Cristina, o que concretiza ainda mais a submissão e passividade da narradora, que não ousa mais se expressar.

Cativa de uma educação ainda incompleta, ela tem que retomar “a vida anterior”; em função da doença de sua mãe, acaba retornando para sua casa e para o lado de Jaime. Contudo, encontra dificuldades em se readaptar àquele ambiente morno e insosso, experimentando uma sensação de estranhamento e angústia que ela descreve assim:

Eu disfarçava a angústia e inventava um pretexto para me retirar por alguns momentos. No quarto mordida o lenço, sufocando os gritos de desespero que ameaçavam minha garganta. Caía na cama, o rosto afundado no travesseiro, esperando que alguma coisa acontecesse e me salvasse. Começava a odiá-los, a todos. E desejava abandoná-los, fugir daquele sentimento que se desenvolvia a cada minuto, mesclando uma piedade deles e de mim mesma. Como se juntos fôssemos vítimas da mesma e irremediável ameaça. (LISPECTOR, 1979, p. 66).

Esse reencontro doloroso se deve, principalmente, ao fato de que os familiares lhe parecem estranhos e incompatíveis com sua consciência “envenenada”, em um processo de constituição de um eu que não encontra afinidades com a família e se afasta cada vez mais dos

outros e de si mesma. Nessa busca pelo encontro consigo mesma, Cristina busca a figura de Daniel: “Afinal, **o que eu era agora, sentia, senão um reflexo? Se abolisse Daniel, seria um espelho branco.**” (LISPECTOR, 1979, p. 65, grifo nosso). Aqui, destacamos a alusão de Cristina ao espelho, que adquire importância na teoria psicanalítica, sobretudo, um espelho branco, lembrando a tela em branco. Também na escrita clariceana, lê-se a importância do espelho:

O que é um espelho? É o único material inventado que é natural. Quem olha um espelho, quem consegue vê-lo sem se ver, quem entende que a sua profundidade consiste em ele ser vazio, quem caminha para dentro de seu espaço transparente sem deixar nele vestígio da própria imagem- esse alguém então percebeu seu mistério de coisa. Para isso há de se surpreendê-lo quando está sozinho, quando pendurado num quarto vazio, sem esquecer que a mais tênue agulha diante dele poderia transformá-lo em simples imagem de uma agulha, tão sensível é o espelho na sua qualidade de reflexão levíssima, só imagem e não o corpo. Corpo da coisa. (LISPECTOR, 1973, p. 94).

Nesse trecho, a autora destaca o aspecto vazio do espelho, que, apesar de ser uma invenção, não nega a natureza humana, natureza essa que contém um vazio, uma falta fundamental. Isso é difícil de ser visto e sentido por Cristina, já que, ao não suportar deparar com esse vazio, anseia pela imagem obtida por meio de Daniel, ainda que essa imagem não seja o que ela realmente é de fato.

A dificuldade em se deparar com o espelho branco, ou seja, com o vazio, faz com que a narradora permaneça em “simbiose com o outro”, como se lê nas palavras de Rosenbaum (1997):

Forjada a imagem e semelhança de um homem, seja ele representante de uma mortífera acomodação (como Jaime), seja o extremo oposto da inquietação desesperada de um espiral que se abisma em si mesma (como Daniel), a mulher prefere perder sua vida na simbiose com o outro a confrontar-se com o que lhe falta. A “cura” seria um retorno ao branco do espelho, ao vazio, à hiância constitutiva de um feminino sempre aberto e vulnerável. (p. 257)

Essa simbiose leva a protagonista a um aprisionamento, independente da distância que a separa de Daniel. Afinal, o cativo que ela descreve é, antes de tudo, um aprisionamento mental. Cristina, ainda que na ausência do outro, inaugura uma forma substitutiva de escravidão:

Muitas vezes, nele pensando, numa transição lenta, via-me servindo como uma escrava. Sim, admitia, trêmula e assustada: eu, com um passado estável, convencional, nascida na civilização, sentia um prazer doloroso em imaginar-me a

seus pés, escrava... Não, não era amor. HorrORIZAVA-me: era aviltamento, aviltamento... (LISPECTOR, 1979, p. 68).

Contudo, Rosenbaum (1997) alerta que é exatamente esse reconhecimento do seu aprisionamento que, paradoxalmente, permitirá à narradora sua libertação, uma das maiores funções da escrita clariceana. Afinal, “ainda que confusa, repetitiva, incompleta, a narração para Cristina (e sua autora), é, ao final, a única possibilidade de resgatar a integridade e fidelidade a si mesma”. (ROSENBAUM, 1997, p. 259).

Embora Daniel ainda representasse perigo, a narradora acredita que a presença dele era necessária para que sobrevivesse seu desejo de descoberta e de conhecimento; devido a isso, decide retornar para perto dele, “como quem se aninha nos braços do inimigo para estar longe de suas flechas” (LISPECTOR, 1979, p. 68). Antes de retomar seu lugar ao lado do amado, decide deixar um bilhete para Jaime:

Numa inspiração súbita, resolvi deixar um bilhete a Jaime, um bilhete que o ferisse como Daniel o feriria! Que o deixasse perturbado, esmagado. E, apenas com o orgulho de mostrar a Daniel que eu era “forte”, sem nenhum remorso, escrevi deliberadamente, tentando fazer-me longínqua e inatingível: “Vou embora. Estou cansada de viver contigo. Se não conseguir compreender-me pelo menos confia em mim: digo-te que mereço ser perdoada. Se fosses mais inteligente, eu te diria: não me julgues, não perdoes, ninguém é capaz de fazê-lo. No entanto, para tua paz, perdoa-me”. (LISPECTOR, 1979, p. 74).

Cristina parece, assim, ter assumido traços da personalidade de Daniel, descobrindo em si mesma uma hostilidade até então reservada ao amante. Nesse momento, há uma reviravolta no conto, impulsionada por uma monstruosidade adormecida – essa “fera” oculta sob a “bela”. A relação com Daniel adquire novos traços, e as posições entre eles vão lentamente se invertendo – o dominador é colocado em condição de doente para quem ela será proteção: “Gradualmente apoderei-me de sua vida diária, substituí-o, como uma enfermeira, em seus movimentos. Cuidei de seus livros, de suas roupas, tornei mais claro seu ambiente.” (LISPECTOR, 1979, p. 74). Longe de lhe despertar a ansiada vibração de existência, a vida ao lado de Daniel se torna morna e silenciosa, o que a narradora nomeia de morte ideal. Relata a protagonista: “Já não o ouvia fremente, exaltada, como outrora. Eu nele entrara. Nada mais me surpreendia.” (LISPECTOR, 1979, p. 75).

Será nesse ambiente morno e indiferente que eclodirá o clímax do conto: o atraso de Cristina para voltar para casa deixa Daniel aborrecido, deslocando-o de seu lugar de soberano. “Pela primeira vez descobria que Daniel precisava de mim! Eu me tornara necessária ao tirano...” (LISPECTOR, 1979, p. 76). O incidente gera um *insight* na narradora, ao mesmo

tempo em que desperta um desapontamento, já que se esgota todo o poder que ela atribuiu a Daniel. Ela diz:

Servira já o meu tempo de escrava. Talvez continuasse a sê-lo, sem revolta, até o fim da vida. Mas servia a um deus... E Daniel fraquejara, desencantara-se. Precisava de mim! Repeti mil vezes depois, com a sensação de ter recebido um belo e enorme presente, grande demais para meus braços e para meu desejo. E o mais estranho é que acompanhava esta impressão uma outra, absurdamente nova e forte. Estava livre, descobri, afinal... (LISPECTOR, 1979, p. 77).

Cristina parece perceber que a força opressora de Daniel perdeu sentido, tendo sido por muito tempo instrumento que a despertou para a busca do autoconhecimento, mas naquele momento vê que não se moldara totalmente ao/no outro e que precisa seguir em frente, buscando novos caminhos: “De que matéria sou feita onde se entrelaçam mas não se fundem os elementos e a base de mil outras vidas? Sigo todos os caminhos e nenhum deles ainda é o meu. Fui moldada em tantas estátuas e não me imobilizei...” (LISPECTOR, 1979, p. 77).

Na caminhada ao lado de Daniel, começam a emergir sentimentos de intolerância e ódio, e a relação entre eles adquire nuances de luta, com ataques e defesas: “Armamo-nos e éramos duas forças” (LISPECTOR, 1979, p. 78). A nova configuração da relação também é “invadida pelo hábito” (LISPECTOR, 1979, p. 79), e o silêncio entre os dois personagens emerge como elemento de grande significação, não como arma, mas como presságio de um desfecho: “Houve uma longuíssima pausa, daquelas que nos mergulham na eternidade. Tudo parava ao redor de nós. [...] Como um novo suspiro, retornei à vida. [...] – Vou embora. (LISPECTOR, 1979, p. 81).

O anúncio súbito da partida de Cristina cria um momento de trégua e cumplicidade entre ambos. A narradora e Daniel se contemplam como se buscassem atingir um ponto de semelhança, fazendo convergir, no final da narrativa: amor e ódio, clímax e anticlímax, agressividade e amizade, “mistérios do que é humano e no limite ininteligível” (ROSENBAUM, 1997, p. 269).

A narradora se despede de Daniel e rompe com a escravidão à qual se assujeitara, experimentando a possibilidade de ser sujeito de si mesma. Nas palavras de Rosenbaum (1997):

Sua saída, dramatizada e depois contida pela narrativa, representa também uma saída para a linguagem, que precisa auto-engendrar-se numa sofrida autonomia. Liberta da tutela do outro, sem o qual, no entanto, não pode constituir-se, a subjetividade necessitou provar-se e quase auto-destruir-se para poder existir. Ainda assim, é no confronto com a alteridade que o ser pode se reconhecer. (p. 271).

A narradora volta para Jaime, que a aceita e a respeita. Contudo, não é a mesma; há agora a consciência da própria solidão e da permanência da busca do autoconhecimento e de algo que dê sentido à própria vida. Cristina diz: “Quanto a mim, continuo. Já agora sozinha. Para sempre sozinha.” (LISPECTOR, 1979, p. 82).

As frases finais da narrativa são ditas no presente, aproximando ainda mais a personagem narradora do leitor e se referindo não só a uma solidão interminável do ser na busca de se relacionar, mas aludindo à escrita e ao estilo solitário da autora. Com relação ao ato de escrever, Clarice Lispector (apud BORELLI, 1981, p. 67) afirma que: “Escrever é um ato solitário, solitário de um modo diferente de solidão”. Embora escreva sozinha, a escritora busca um diálogo com o outro, leitor, e talvez a isso se deve o aspecto diferente da solidão.

Ademais, acerca da diferente solidão, é possível pensarmos na noção de desamparo do sujeito, já mencionada nesta dissertação, e percebermos que é por intermédio do outro e a partir de uma situação de desamparo assustadora e desconfortável que o sujeito é inserido no campo da linguagem. Para Rocha (2000), essa condição de desamparo aponta para “a dependência do sujeito ao obscuro do *desejo do Outro*. Ora isso insere o sujeito na *ordem da linguagem* e, ao mesmo tempo, traduz o desamparo como a experiência de uma *falta fundamental*.” (ROCHA, 2000, p. 113, grifos do autor).

Nesse sentido, cada sujeito irá buscar formas de lidar com a experiência dessa falta fundamental, sendo a escrita uma delas. Percebemos em toda a obra clariceana como as questões do nascimento, da origem, do pertencimento e do desamparo fazem parte do rol de indagações da autora. Aqui, é válido ressaltar aspectos de sua biografia, como o fato de ter sido concebida como esperança de cura para sua mãe. Entretanto, isso não foi possível, o que a faz sentir como fracassada em sua missão. Ela descreve:

[...] fui preparada para ser dada à luz de um modo tão bonito. Minha mãe já estava doente, e, por uma superstição bastante espalhada, acreditava-se que ter um filho curava uma mulher de uma doença. Então fui deliberadamente criada: com amor e esperança. Só que não curei minha mãe. E sinto até hoje essa carga de culpa: fizeram-me para uma missão determinada e eu falhei. Como se tivessem contado comigo nas trincheiras de uma guerra e eu tivesse desertado. Sei que meus pais me perdoaram eu ter nascido em vão e tê-los traído na grande esperança. Mas eu, eu não me perdôo. Queria que simplesmente se tivesse feito um milagre: eu nascer e curar minha mãe. Então, sim: eu teria pertencido a meu pai e minha mãe. Eu nem podia confiar a alguém essa espécie de solidão de não pertencer. (LISPECTOR, 1999a, p. 111).

Diante do desamparo primordial, somado à experiência de seu nascimento como uma missão fracassada, que ataca até mesmo o vínculo de pertencimento aos próprios pais, Clarice testemunha, em sua escrita, as angústias inomináveis de tal situação. Em suas palavras: “A hora de escrever é o reflexo de uma situação toda minha. É quando sinto o maior desamparo”. (LISPECTOR, 1999b, p. 157).

De volta à obra da autora, percebemos que os aspectos de “fera”, que começaram a emergir, ao longo do enredo, na “bela”, protagonista e narradora Cristina, remetem-nos também a outro conto da obra, intitulado *A bela e a fera ou a ferida grande demais*.

O título do conto abre reflexões para aspectos que irão perpassar toda a narrativa, tal como o encontro entre opostos: belo e grotesco, masculino e feminino e outras “oposições” que levam à “ferida grande demais”. A nosso ver, essa seria uma ferida narcísica vivenciada pela personagem Carla, narrada por uma terceira pessoa. Além disso, o título nos sugere uma paródia da fábula infantil *A bela e a fera*, que também metaforiza a união do belo ao grotesco.

Com relação à ferida narcísica, lembramos da discussão freudiana acerca da ferida narcísica operada pela psicanálise na humanidade. Freud, em seu ensaio *Uma dificuldade no caminho da psicanálise* (1996f), discorre sobre sua percepção de que a psicanálise representaria a terceira ferida narcísica da humanidade, sendo precedida, historicamente, pelas revoluções copernicana na cosmologia e pela revolução darwiniana na biologia. Com Copérnico, a Terra foi deslocada do centro do cosmo e inserida na posição secundária de um dos diversos planetas que giram ao redor do Sol; com Darwin, o homem perdeu seu lugar privilegiado na natureza, inscrevendo-se como simples animal, derivado de outras espécies na evolução biológica; com Freud, foi retirada a última ancoragem da pretensão humana, ao anunciar que a consciência não é mais soberana e que o eu não é autônomo nessa consciência. E mais, a realidade psíquica se deslocou para os registros do inconsciente e pulsão, que passaram a regulá-la. O que justifica ainda a importância de aprofundarmos na compreensão desses descentramentos tão significantes ao pensamento moderno.

De volta ao conto *A bela e a fera ou a ferida grande demais*, é importante lembrar que é narrado, em terceira pessoa, o dia de Carla de Souza e Santos, madame carioca que, ao sair do salão, depara-se com um mendigo, com uma enorme ferida na perna. O encontro entre os dois é impactante, o que inicialmente parece se justificar pela diferença entre os dois personagens, denunciada pela alusão aos pensamentos antagônicos dos dois: enquanto a protagonista pensa “festas, festas, festas”, o mendigo pensa “comida, comida, comida”. Em sua análise do conto, Freitas (2002) afirma que: “[...] as diferenças entre o universo dos dois são acentuadas, mas metaforicamente vão se unindo os dois mundos. A mulher compara os

fatos de sua vida com a do mendigo, num plano que vai das diferenças às semelhanças.” (FREITAS, 2002, p. 39).

Inicialmente, evidencia-se, então, nos pensamentos de Carla, a diferença entre eles; a mente da protagonista é repleta de pensamentos “tolos”, como: “[...] esse mendigo sabe inglês? Esse mendigo já comeu caviar, bebendo champanhe?” (LISPECTOR, 1979, p. 138), até o momento em que os pensamentos se condensam em duas palavras: “Justiça Social.” (LISPECTOR, 1979, p. 138). Com “visão e compreensão”, Carla vai, aos poucos, descortinando a vida que leva, mergulhando-se em sua intimidade e deparando com grandes vazios, o que a leva também a uma visão mais ampla e social do contexto de ambos, do contexto do mundo. Segundo Freitas (2002):

Junto com o questionamento da mulher vem a consciência do vazio em que vive, e o narrador a desloca para a posição também de vítima, ela, tal, como o outro, é produto de um sistema social com suas feridas abertas, é ela que, com seu patrimônio, sustenta a ferida do mendigo, mas é “incapaz” para sustentar-se diante daquela visão. (FREITAS, 2002, p. 39).

O confronto com esse outro desnuda o que antes deveria ficar oculto, e a alteridade surge como uma força incômoda e perturbadora da estabilidade até então existente. Devido a isso, um dos desejos da protagonista foi de exterminar a fonte causadora daquele mal-estar: “Teve vontade inesperadamente assassina: a de matar todos os mendigos do mundo! Somente para que ela, depois da matança, pudesse usufruir em paz seu extraordinário bem-estar”. (LISPECTOR, 1979, p. 139)

Isso porque até o momento daquele encontro, Carla parecia usufruir de um bem-estar e boa acomodação ao mundo em que vivia, e a vida parecia seguir seu ritmo desejável, como uma máquina em bom funcionamento. Mas, após a visão do mendigo, o impacto parece cessar o movimento, a ação, abrindo espaço para reflexão. “De repente – de repente tudo parou. Os ônibus pararam, as pessoas na rua imobilizaram-se – só seu coração batia, e para quê?” (LISPECTOR, 1979, p. 138). Ou seja, a protagonista, que vinha funcionando como uma importante peça da engrenagem da máquina da vida, parece, então, questionar a sua individualidade, afinal, “quem era ela?” (LISPECTOR, 1979, p. 142).

Conforme temos visto ao longo deste capítulo, o reconhecimento de si mesmo é possibilitado após o reconhecimento da alteridade, ou seja, o desvelamento de si vem a partir do outro, o que, no caso de Carla, virá por meio da imagem desse mendigo, na qual ela encontra pontos de semelhança e identificação:

– Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus, que me achem bonita, alegre e aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha... (LISPECTOR, 1979, p. 143)

Carla se assume como mendiga de emoções e sentimentos, como pedinte de afetos e de tudo o que acabe levando a ele e cresce, cada vez mais, a semelhança entre ela e o mendigo. Reflete ainda: “Há coisas que nos igualam”, pensou, procurando, desesperadamente, outro ponto de igualdade. Veio de repente a resposta: “[...] eram iguais porque haviam nascido e ambos morreriam. Eram, pois, irmãos.” (LISPECTOR, 1979, p. 144), A protagonista descobre pontos de igualdade e humanidade entre ambos; contudo, o momento epifânico do conto, a nosso ver, de maior revelação da semelhança entre os dois, refere-se à capacidade da linguagem. Capacidade exclusivamente humana, gritada pela “boca desdentada” do mendigo no diálogo entre ele e Carla:

De repente perguntou ao mendigo:

– O senhor fala inglês?

O homem nem sequer sabia o que ela lhe perguntara. Mas, obrigado a responder pois a mulher já comprara-o com tanto dinheiro, saiu pela evasiva:

– Falo sim. Pois não estou falando agora mesmo com a senhora? Por quê? A senhora é surda? Então vou gritar: FALO. (LISPECTOR, 1979, p. 142).

Os gritos do mendigo parecem ter ecoado no interior dessa mulher, levando-a a se identificar com esse sujeito, principalmente, pela linguagem. Clarice, propositalmente, escreve “FALO”, em letras maiúsculas, quase garrafais, na tentativa de gritar também aos ouvidos do leitor e fazer ressaltar aos olhos dele a importância da linguagem na constituição do sujeito. Teoria reafirmada pela psicanálise e que atribui também outras simbologias ao significante “falo”⁶.

Talvez essa se caracterize a maior revelação do encontro entre Carla e o mendigo: “De repente sabia: esse mendigo era feito da mesma matéria que ela.” (LISPECTOR, 1979, p.

⁶O termo “falo” aparece na teoria psicanalítica primeiramente em Freud e é retomado posteriormente por Lacan. Segundo Freud, o elemento organizador da sexualidade é o falo. Isso porque, a curiosidade infantil leva as crianças a descobrirem a diferença anatômica entre os sexos. Porém, a observação de que o menino tem algo e a menina não leva a criança para além da realidade perceptiva. A criança irá construir imaginariamente sua realidade psíquica que pressupõe que ali onde não tem, falta alguma coisa. A noção da falta de um objeto é, pois, fruto de uma elaboração psíquica da criança diante da diferença anatômica entre os sexos. O falo é, portanto, o objeto que falta. Contudo, não podemos confundir o termo falo com pênis, o órgão sexual masculino, mas sim, com a representação que se constitui com base nessa parte anatômica. Lacan situa o falo não como um mero órgão do corpo, tampouco com um objeto imaginário, nem mesmo como uma fantasia, mas como um significante, um operador simbólico que possibilita ao sujeito se situar frente a seu desejo: “E de saída, porque falar de falo e não de pênis? É que não se trata de uma forma ou de uma imagem ou de uma fantasia, mas de um significante, o significante do desejo” (LACAN, 1998, p. 696). Portanto, o falo é esclarecido por sua função. O falo permite ao sujeito se representar diante do que não possui qualquer representação no inconsciente, ou seja, a diferença sexual, o sexo.

144). O conto chama atenção também para a possibilidade de revelação por outros meios, que não somente o encontro com a alteridade, mas pelo impacto e revelação do real⁷ por meio da arte. Sendo esse último aspecto aprofundado no próximo capítulo.

Ainda no que diz respeito ao encontro com a alteridade, recorremos agora ao conto *Gertrudes pede um conselho*, dando uma atenção maior ao encontro da adolescente Gertrudes com a conselheira, destinatária de suas cartas, como já se adiantou na paráfrase inicial do conto, no primeiro capítulo.

Como vimos, Gertrudes parece crescer em um ambiente opressivo, no qual os pensamentos devem ser reprimidos, dando lugar apenas às trivialidades. “Não gosto de nada, sou como os poetas... Oh, não pensar. Que vergonha!” (LISPECTOR, 1979, p.26).

Contudo, os pensamentos reprimidos da protagonista parecem encontrar espaço na narrativa, já que o conto é narrado em terceira pessoa por um observador que parece se esconder na consciência da personagem, expondo, principalmente, os pensamentos dela. Sendo assim, a inquietação que aflige Gertrudes, de apelido Tuda, ao ver-se “muda” e impossibilitada de dar voz aos seus desejos, encontra solução na voz desse narrador que parece libertá-la. No conto: “De outras vezes, enchia-se de força. Seu olhar tornava-se duro como aço, áspero como espinhos. Sentia que podia. Fora feita para ‘libertar’. ‘Libertar’ era uma palavra imensa, cheia de mistérios e dores.” (LISPECTOR, 1979, p. 27).

Interessante observar que, como Gertrudes, o narrador também anseia pela comunicabilidade e correspondência, chamando a atenção do leitor para importância de ser compreendido e, ainda, de entender a história vivenciada por Gertrudes como uma aventura: “Viveu uma atmosfera de febre e ansiedade. Uma aventura. Compreendem bem? Uma aventura.” (LISPECTOR, 1979, p. 28-29).

Parece importante a “interpelação” ao leitor, já que a adolescente está longe de corresponder ao modelo de heroína tradicional nas narrativas de aventura; pelo contrário, apresenta-se como o avesso dessa heroína. De forma exagerada, o narrador descreve a adolescente como se, apesar do apelido Tuda, ela se sentisse como um “nada”, um ser que ainda não foi visto nem compreendido pelo outro, até o momento em que é chamada a ir ao escritório da conselheira⁸: “Até que foi chamada: viam afinal que ela era alguém, uma

⁷Segundo o *Dicionário de Psicanálise* (1998), o termo “real” foi empregado por Jacques Lacan, introduzido em 1953 e extraído, simultaneamente, do vocabulário de filosofia e do conceito freudiano de realidade psíquica, para designar uma realidade fenomênica que é imanente à representação e impossível de simbolizar. Utilizado no contexto de uma tópica, o conceito de real é inseparável dos outros dois componentes desta, o imaginário e o simbólico, e forma com eles uma estrutura.

⁸Importante atentarmos para a função de conselheira, que também foi desempenhada por Clarice Lispector em um momento de sua vida.

extraordinária, uma incompreendida!” (LISPECTOR, 1979, p. 28). Sublinhe-se o convite não foi para se dirigir a uma sala, um consultório, mas “ao escritório”, o que nos remete, ainda uma vez, à escrita, numa alusão ao significante, signo verbal derivado de “escrita”.

Diferentemente das tradicionais vivências de perigo, conquistas e feitos fantásticos dos heróis aventureiros, essa adolescente irá se arriscar no encontro com o outro e, conseqüentemente, com a possibilidade do reconhecimento de si mesma. Os olhos de Gertrudes, ao se encontrarem com o olhar vago da doutora e o que ele denunciava, captam o não afeto da conselheira. Isso porque a adolescente que, até então, não se habituara consigo mesma nem com o mundo, sem saber o que fazer de si, incomodou a mulher, tocando em suas questões mais íntimas, refletindo suas falsas tentativas e “trucs” para mascarar a própria infelicidade. O ponto de opressão parece ser comum às duas personagens. Entretanto, há, em ambas, a inquietação diante da impossibilidade de reprimir os próprios desejos e pensamentos. O narrador se mistura, então, nesse momento, à consciência da conselheira:

Começava a fraquejar e a deixar-se invadir pelos próprios pensamentos. Notou-o, irritou-se e transferiu a irritação para Tuda: “Tanta gente morrendo, tantas ‘crianças sem lar’, tantos problemas irresolúveis (seus problemas) e aquela guria, com família, boa vida burguesa a dar-se importância”. Vagamente observou que isso contrariava sua tese individualista: “Cada pessoa é um mundo, cada pessoa tem sua própria chave e a dos outros nada resolve; só se olha para o mundo alheio por distração, por interesse, por qualquer outro sentimento que sobrenada o que não é o vital; o “mal de muitos” é consolo, mas não é solução”. (LISPECTOR, 1979, p. 32).

A partir desse trecho da narrativa, podemos perscrutar os pensamentos da conselheira e, assim, ver o impacto que o encontro com o outro também causa nela. Parece difícil para a conselheira manter a neutralidade; a adolescente a incomoda; toca em suas questões íntimas, “seus problemas”, fazendo que ela busque soluções generalistas que escapam até mesmo a seus estudos, valores e àquilo que, muitas vezes, prega como verdade. Nesse sentido, conjecturamos que a autora Clarice Lispector talvez queira enfatizar a complexidade do encontro com o outro e, conseqüentemente, quem sabe, ironizar, terapias, aconselhamentos, métodos, afinal, que utilizam a ferramenta discursiva como principal artefato de trabalho.

Com relação à psicanálise, no entanto, vimos, no início deste capítulo, que a produção de novos sentidos se dá no encontro paradoxal entre dois eus ausentes, numa suspensão do controle do eu, o contrário do que parece ocorrer entre Gertrudes e a conselheira, no momento em que esta começa a pensar em seus próprios problemas e a julgar o sofrimento da adolescente com base nos seus próprios valores.

A adolescente parece captar tais pensamentos inconscientemente e percebe o incômodo que causara na conselheira: “De repente, Tuda sentiu que a doutora não gostava dela”. (LISPECTOR, 1979, p. 32). Nesse momento, o encontro entre elas adquire tons de duelo e, na relação intersubjetiva, há um ponto de contato, captado na fala da conselheira à menina:

– Olhe, Tuda, **o que me agradaria dizer-lhe** é que você um dia terá o que agora procura tão confusamente. É uma espécie de calma que vem do conhecimento de si própria e dos outros. Mas não se pode apressar a vinda desse estado. Há coisas que só se aprende quando ninguém as ensina. E com a vida é assim. Mesmo. Há mais beleza em descobri-la sozinha, apesar do sofrimento. A doutora sentiu um súbito cansaço, tinha a impressão de que a ruga nº 3, do nariz aos lábios, afundara. Aquela menina fazia-lhe mal e ela queria estar de novo só. – Olhe, tenho certeza de que você ainda terá muita felicidade. Os sensíveis são simultaneamente mais infelizes e felizes que os outros. Mas dê tempo ao tempo! – Como era vulgar com facilidade, refletiu sem amargura – Vá vivendo... [...] – Por que a senhora disse: “o que me agradaria dizer-lhe...? Então não é a verdade?” (LISPECTOR, 1979, p. 33-34, grifo nosso).

Nessa fala da doutora, Gertrudes capta a verdade. Essa verdade inconsciente que emerge aparentemente como um erro. Lembramo-nos aqui da conceituação de Freud acerca do pensamento inconsciente, pensamento marcado pelo tropeço, por uma verdade que é sempre não toda, sempre fraturada, sendo, contudo, a única possível. Verdade essa que a conselheira parece reconhecer, reconhecendo, também, a perplexidade de deparar com ela:

A menina era mais perspicaz do que pensara. Não, não era verdade. A doutora sabia que se pode passar a vida inteira buscando qualquer coisa atrás da neblina, sabia também da perplexidade que traz o conhecimento de si própria e dos outros. Sabia que a beleza da vida é pequena para quem procura principalmente a beleza nas coisas. (LISPECTOR, 1979, p. 34).

O contato com essa verdade fraturada, conseqüentemente, com uma dimensão mais humana da conselheira, na medida em que seu “erro” indica uma divisão, colocando-a também na dimensão de um ser incompleto e não como detentora de todas as verdades, possibilita a adolescente, enfim, encontrar uma correspondência para si:

Alguma coisa se desenrolara nela, a sua própria personalidade que se firmara com a certeza de que no mundo havia correspondência para ela... Surpreendera-se: podia então falar no... “naquilo” como algo palpável, na sua insatisfação que ela escondera com vergonha e medo... Agora... Alguém tocara levemente nas névoas misteriosas que vivia há algum tempo e de repente se solidificavam, formavam um bloco, existiam. Faltara-lhe até o momento quem a reconhecesse, para ela própria reconhecer-se... Transformava-se tudo! Como? Não sabia... (LISPECTOR, 1979, p. 36).

A transformação parece se dar, inclusive, na forma narrativa; inicialmente, o narrador descreve Gertrudes e suas emoções de forma exagerada, soando-nos como uma “aborrescente”, e, a partir do momento em que ela identifica uma falta no outro e entra em contato com sua própria falta, o que, inicialmente, parecia-lhe insuportável, torna-se palpável, indicando o amadurecimento dela mesma, bem como da própria narrativa.

O primeiro momento dessa transformação é marcado também por uma fusão – Gertrudes e a conselheira parecem se transformar em um, como se lê em : “E de repente Tuda sentiu aquele rosto entrando bem na sua alma. Não era a boca, nem dos olhos que vinha aquele ar... ar divino.” (LISPECTOR, 1979, p. 34). Esse momento epifânico no conto confirma a observação de Pontieri (1999) de que, na ficção de Clarice Lispector, é possível identificar uma “carne universal” de que comungariam todos os seres, sendo que, para a escritora, a experiência da alteridade mostra que o outro não é um outro eu, mas, ao contrário, o eu é que se reduz à condição de “outro do outro”.

Essa fusão é acompanhada também de uma posterior separação, no momento em que Tuda se vê como um “todo”, um todo existente, único e ao mesmo tempo só:

Seu destino modificara-se, parecia-lhe. Mas como? Oh, não conseguir pensar com clareza e **não poderem as palavras conhecidas exprimir o que se sente!** Um pouco orgulhosa, deslumbrada, meio decepcionada, repetia-se: **vou ter outra vida, diferente da de Amélia, mamãe, papai...** Procurava ter uma visão de seu novo futuro e apenas conseguia ver-se andando sozinha, os passos resolutos, os olhos dolorosos, caminhando, caminhando... Para onde? (LISPECTOR, 1979, p. 37, grifos nossos).

Nesse trecho, identificamos a consciência da adolescente acerca da falta; uma falta também marcada na linguagem, quando se dá conta de que as palavras não podem exprimir totalmente o que se sente. Como vimos, a partir do reconhecimento da falta, é possível a separação do outro primordial, numa passagem para o narcisismo secundário. Assim, o narrador descreve os pensamentos de Gertrudes: “ter uma outra vida, diferente de Amélia, mamãe, papai”. A personagem pode, assim, seguir outro caminho, seu próprio caminho, o que é motivo de orgulho e deslumbramento e, ao mesmo tempo, de decepção e angústia ao se dar conta também de que é um ser em eterno desamparo.

No momento em que Gertrudes sente esse desamparo, emerge o desejo de retorno a esse estado primeiro de fusão e satisfação:

Sentiu-se subitamente deprimida, sem apoio. **Tornara-se de um momento para o outro sozinha... Vacilou, desorientada. Onde está mamãe?** Não, mamãe não. Ah,

voltar para o escritório, procurar o ar divino da doutora, pedir-lhe que ela não a abandonasse, porque tinha medo, medo! (LISPECTOR, 1979, p. 37, grifo nosso).

Apesar do medo de seguir sozinha, do “vacilo” de querer regredir a uma situação anterior de fusão com outro, Gertrudes opta pelo reconhecimento da falta, da verdade fragmentada, opta pela inscrição de si mesma. O narrador descreve, então, o pensamento da garota: “Uma mulher! O poder oculto desta palavra. Porque afinal, **pensou, ela... ela existia!** Acompanhou o pensamento a sensação de que tinha um corpo seu, o corpo que o homem olhara, uma alma sua, a alma que a doutora tocara.” (LISPECTOR, 1979, p. 38).

A partir desse trecho, percebemos que a sensação da personagem Gertrudes de que possuía um corpo e uma alma e, conseqüentemente, de que possuía existência, não emergiu após a consciência de que pensava, conforme o *cogito* cartesiano, mas, ao contrário, remete-nos ao novo *cogito* proposto por Lacan em *Escritos*: “penso onde não sou, logo sou onde não penso” (LACAN, 1998, p. 521). Pensar é incompatível com o sujeito do inconsciente, sendo uma operação do eu. Lacan toma a liberdade de formular o que seria o *cogito* freudiano: “*Desidero, ergo sum*” (eu desejo, logo sou), desejo esse que aponta sempre para algo que falta.

O desejo aponta para a falta, justamente pela impossibilidade de sua completa realização e satisfação, o que se caracteriza como aspecto primordial da pulsão, que impulsionou Sigmund Freud à descoberta e elaboração do conceito de pulsão de morte, e que buscaremos compreender, de forma mais profunda, no próximo capítulo.

3 DA REPRESENTAÇÃO PARA A PULSÃO

Vou lhe contar um segredo: a vida é mortal. (LISPECTOR, 1980, p. 77)

Até aqui fizemos nosso percurso nas direções apontadas por Birman (2003) acerca dos dois movimentos de descentramento da ideia de sujeito operados pela psicanálise, ou seja, no primeiro movimento, com a descoberta do inconsciente e das consequentes formulações freudianas em torno de uma realidade psíquica, na qual a fantasia e afetos produzem valores concretos sobre a subjetividade, o eu e a consciência perdem seu valor prevalente para a vida anímica. No segundo movimento, também na direção de uma desconstrução do sujeito edificado a partir da razão e consciência, as teorizações freudianas deslocaram tal sujeito do eu ao outro, colocando fora de si. Chegamos, assim, neste capítulo, ao último e terceiro movimento, da representação à pulsão.

Segundo Birman (2003), os dois descentramentos iniciais tinham a representação em pauta, sendo que justamente a representação irá sofrer um descentramento no terceiro movimento. Isso significa que, a partir do momento em que Freud introduz o conceito de pulsão de morte, uma pulsão sem representação, pura força em movimento, produtora de ruptura e dispersão, o eixo da representação, até então capaz de integrar a experiência consigo mesmo e com outro, não será mais possível. A existência de um campo que escapa à teorização coloca, então, um limite à representação.

Para compreendermos melhor tal movimento, faz-se necessário aprofundarmos a descoberta freudiana da pulsão de morte, bem como suas formulações acerca de um eu pulsional.

3.1 O eu pulsional

O termo pulsão, encontrado pela primeira vez na obra freudiana na edição de *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1996b), é definido como representante psíquico de estimulações constantes de fonte endógena, tratando-se, portanto, de um conceito limítrofe entre o psiquismo e o somático.

Nesse texto, Freud introduz a noção das pulsões parciais ligadas a zonas erógenas determinadas, cuja soma constituiria a sexualidade infantil. Embora estejam ligadas à sexualidade infantil, essas zonas erógenas ativas durante toda a vida, funcionando sob formas dos prazeres preliminares e perversões na vida adulta ou, mesmo, sob o destino do recalque. É

evidenciada também a plasticidade pulsional, ou seja, Freud afirma que a pulsão é capaz de se adaptar a uma infinidade de objetos, de forma que o seu objeto e finalidade são o que a pulsão tem de mais variável.

Posteriormente, Freud irá enunciar o seu primeiro dualismo pulsional, com introdução do conceito de pulsão do eu. Como vimos em capítulo anterior, na primeira tópica freudiana, o conflito psíquico se faria entre a pulsão sexual, a serviço da sexualidade e a pulsão do eu, a serviço da conservação do indivíduo. No texto *Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental* (1996b), o pai da psicanálise irá detalhar mais esse conflito psíquico, submetendo a pulsão sexual ao domínio do princípio do prazer e a pulsão do eu ao domínio do princípio da realidade.

Em 1914, com a introdução do narcisismo e a descoberta do investimento libidinal no eu e, portanto, de um eu também objeto da libido sexual, Freud irá subverter o primeiro dualismo pulsional e apresentar um segundo: libido do eu (pulsão sexual investida no eu) e libido objetal (pulsão sexual investida nos objetos).

A partir de suas observações clínicas, Freud viu a necessidade e importância de aprofundar seus estudos acerca do conceito de pulsão e, um ano após, resgata tal teorização em seu texto *Instintos e suas vicissitudes* (1996e). Nesse texto, ele irá retificar sua concepção inicial e, ao mesmo tempo, prefigurar as proposições que desenvolverá em *Além do princípio do prazer* (1996g), quando passou a opor as pulsões de vida e morte.

Em *Instintos e suas vicissitudes* (1996e), Freud reintroduz os elementos acerca do funcionamento da pulsão como: fonte [*Quelle*] (processo somático que ocorre em um órgão ou parte do corpo, mas, em termos de via mental, só chegamos a conhecê-lo por meio das finalidades pulsionais); finalidade [*Ziel*] (satisfação que só pode ser alcançada a partir da eliminação do estado de estimulação, conseguida por um caminho direto ou por meio da combinação de várias finalidades mais próximas ou intermediárias que se combinam e se intercambiam umas com as outras, no sentido de se chegar à finalidade última); e objeto [*Objekt*] (é por meio de um objeto que a pulsão consegue alcançar sua finalidade). Ele ainda acrescenta mais um elemento, a pressão [*Drang*], caracterizada por ser uma pressão constante, sendo a própria essência da pulsão. Ela é seu fator motor, sua quantidade de força configurada em exigência de trabalho ao psiquismo. Para Freud, toda pulsão é ativa, e só se pode falar em passividade pulsional quando se refere à finalidade.

Sendo assim, a pulsão seria fundamentalmente uma força constante, em permanente exigência de trabalho sobre o psiquismo, em um movimento para a descarga de sua excitabilidade, já que o organismo não disporia de reguladores dessa excitabilidade. No

ensaio em pauta, Freud introduz também a novidade da transformação de uma dimensão quantitativa para a qualitativa e, conseqüentemente, a importância da alteridade nesse processo. Isso porque, sendo a pulsão uma força que habita a fronteira entre o psíquico e o somático, é necessário submeter esse *quantum* energético ao processo de simbolização para que se alcance um registro qualitativo e, assim, seja possível se inscrever como força. Moreira (2009) descreve esse processo:

Para que a pulsão, como força, se transforme num circuito pulsional, no qual essa energia é articulada com a dimensão do outro-objeto, e se inscreva no campo da representação, é necessário um trabalho de oferecimento de possibilidades de satisfação. Esse trabalho é agenciado pelo outro que oferece a força pulsional uma variedade de objetos para sua satisfação. (MOREIRA, 2009, p. 244).

O que nos faz entender que a interferência no outro é fundamental no campo pulsional para a passagem do biológico ao psíquico, possibilitando o acolhimento e transformação de tal excitabilidade.

Como não existiriam, no psiquismo, dispositivos reguladores de tal excitabilidade, nem capacidade para capturá-la, a falta de um outro capaz de acolher tal descarga implicaria a morte de tal organismo, já que a eliminação total da excitabilidade do organismo implicaria isso. Aí, vemos um novo conceito termodinâmico freudiano, que alude à exigência de acolhimento e transformação dessa força constante, para que tal excitabilidade não seja pura e simplesmente eliminada, na medida em que isso implicaria a morte propriamente dita ao organismo.

Diferentemente dos pressupostos vitalistas da primeira tópica, nos quais o organismo seria constituído como um sistema homeostático de auto regulação, cujo imperativo vital era a manutenção da vida, na segunda tópica, Sigmund Freud enuncia a incapacidade do organismo humano de se autorregular, sendo a morte, agora, o movimento originário desse organismo.

Em vista disso, Freud aprofunda seus estudos e apresenta em *Além do princípio do prazer* (1996g) o novo dualismo pulsional: oposição entre pulsão de vida e pulsão de morte. Nas palavras de Birman (2003):

O movimento para a descarga absoluta seria realizado agora pela pulsão de morte, herdeira que é do conceito de força pulsional, a que se contraporía a pulsão de vida, operacionalizada pelo outro. A vida biológica humana estaria agora na estrita dependência do investimento erótico do outro, que ofereceria a regulação que o organismo não tem por si mesmo. Isso implica dizer que a ordem da vida, no que concerne o organismo humano, dependeria estritamente de uma organização promovida pelo outro. Desta maneira, a vida humana não seria algo da natureza, mas também do artifício e da construção, propiciados sempre pelo outro. (p. 22).

Nesse sentido, o organismo aspiraria à quietude absoluta, princípio do nirvana, tornando o princípio da realidade e o agenciamento do outro responsáveis pela construção do circuito pulsional e experiência de satisfação. Tal fato dá à vida aspectos de construção, transformação e criação de artifícios contra um organismo voltado primariamente para a morte.

Frente ao desassossego pulsional, inúmeros serão os destinos da pulsão: atitudes, movimentos, diferentes laços irão se formar entre a força pulsional e seus objetos e representantes, sendo esse o percurso da constituição de sujeito. Isso significa que, a partir dessa nova perspectiva freudiana, não só a vida adquire aspectos de construção, mas a própria constituição da identidade sofre reavaliação, de forma que a existência de uma pulsão sem representação poderá levar o sujeito a encaminhar suas forças pulsionais à criação de sua singularidade, à busca de novos destinos e novas possibilidades de subjetivação. Embora não seja da ordem da linguagem, a pulsão de morte incentiva, obriga o sujeito a criar novas possibilidades de expressão.

No ensaio *Os instintos e suas vicissitudes* (1996e), Freud discorre ainda sobre os possíveis destinos para a pulsão: recalque, reversão em seu oposto, retorno ao eu ou sublimação. Este é extremamente importante para compreensão de nosso trabalho, na medida em que possibilita a criação sob as exigências do inominável e, nesse sentido, alcança a criação artística, nosso objeto de estudo.

3.2 Sublimação, a potência criacionista

O conceito de sublimação aparece de forma fragmentada e disseminada ao longo da obra freudiana e, embora não exista um ensaio dedicado exclusivamente a ele, é considerado de fundamental importância para a psicanálise. Considerando sua importância também para a discussão de nosso trabalho, buscaremos fazer um rastreamento de tais fragmentos, atentando, principalmente, para sua articulação com o conceito de pulsão que abre possibilidade para a criação.

É no caso Dora⁹, publicado em 1905, que a sublimação é introduzida por Freud, que emprega o termo na correspondência com Fliess¹⁰. Sua primeira aparição reúne ideias

⁹O caso Dora se refere ao primeiro grande tratamento realizado por Sigmund Freud, no atendimento da paciente Ida Bauer. A história de Dora, como o psicanalista a nomeou, foi redigida em dezembro de 1900 e janeiro de 1901 e publicada quatro anos depois, desenrolando-se entre a redação de *A interpretação dos sonhos* e a dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Ao longo dos anos, o texto adquiriu estatuto particular, sendo um dos documentos clínicos mais comentados desde sua publicação. Isso porque, foi principalmente por meio da

subjacentes à sua conceituação, que se conservarão até o final da obra: a sublimação é um mecanismo de defesa contra as pulsões; deforma e modifica um conteúdo desagradável; implica uma mudança de meta das pulsões sexuais em direção a metas socialmente elevadas; proporciona a força motriz de muitas conquistas culturais.

As teses anunciadas no caso Dora são desenvolvidas no já citado *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1996b), no qual Freud irá situar as pulsões que serão alvo da sublimação no desenvolvimento sexual, circunscrevendo, pela primeira vez, o conceito de sublimação. Importante destacar que já naquele ensaio a sublimação se torna uma operação de desvio da meta primeira da pulsão sexual – a meta originária – em direção a um alvo não sexual. Vejamos:

A progressiva ocultação do corpo advinda com a civilização mantém desperta a curiosidade sexual, que ambiciona completar o objeto sexual através da revelação das partes ocultas, mas que pode ser desviada (“sublimada”) para a arte, caso se consiga afastar o interesse dos genitais e voltá-lo para a forma do corpo como um todo. (FREUD, 1996b, p. 148).

Essa passagem é bastante interessante, principalmente por evidenciar dois aspectos: o primeiro deles, refere-se à noção de desvio como ultrapassagem, de forma que, nesse desvio, algo do sexual não se perderia em sua ida para o não sexual – iria além, de alguma forma, prosseguindo com ele e desviando dele; o segundo aspecto se refere à associação do mecanismo de sublimação à atividade artística.

O termo desvio marca importante diferença entre o mecanismo de sublimação e o recalque: no primeiro, a pulsão é desviada de seu alvo, deixa a referência à satisfação sexual direta e lida com ela na dimensão do impossível, ao passo que, no recalque, o sujeito permanece preso ao sexual, que é o ponto de referência para ele, no nível do proibido. Sendo assim, a sublimação é considerada uma saída para as pulsões sem envolver o recalque. Tal fato nos remete ao conceito de sublimação do ponto de vista da química, no qual é considerada a passagem direta do estado sólido para o gasoso, sem passar pelo estado líquido.

redação desse caso que Freud procurou dar validade às suas teses sobre neurose histérica e expor a natureza do tratamento psicanalítico, já fundamentado na interpretação do sonho e associação livre, e não mais no método da catarse e da hipnose.

¹⁰ Wilhelm Fliess foi um médico alemão, amigo íntimo de Freud e teórico da bissexualidade. Segundo o *Dicionário de Psicanálise* (1998), foi em outubro de 1887, por ocasião de uma permanência em Viena, que Fliess se encontrou com Sigmund Freud. Os dois médicos se interessavam pela sexualidade, procurando na medicina e na ciência meios de construir uma nova teoria da vida psíquica do homem. A amizade entre eles foi apaixonada e acompanhada de uma grande correspondência, da qual infelizmente só se conhece a parte escrita por Freud. Nelas se encontram inúmeras discussões e hipóteses psicanalíticas, além de uma multiplicidade de detalhes sobre a vida cotidiana e sexual do pai da psicanálise. A correspondência entre eles terminou em setembro de 1902 após uma ruptura violenta da amizade entre os dois.

Ou seja, na sublimação, a pulsão mantém seu teor sexual, modificando sua finalidade, que se desvia do sexual para o social, sem, necessariamente, envolver o mecanismo do recalque.

Com relação à articulação de sublimação à atividade artística, em 1908, no texto *Escritores criativos e devaneios*, Freud aborda a dimensão da criação que atua tanto nas atividades infantis quanto nas atividades sublimatórias, sendo as últimas relacionadas à criação literária. Ao abordar a relação entre criação literária e brincadeira infantil, Freud pergunta-se: “Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor reajusta os elementos de seu mundo de uma forma que lhe agrada?” (FREUD, 1996c, p. 135). Conforme ressalta Valle (2006), “esse texto torna-se oportuno no sentido de expor a concepção de Freud sobre a sublimação como criação de novos objetos e espaços para atender às demandas sexuais, tanto por parte do escritor criativo, quanto por parte do leitor que entra em contato com a obra”. (p. 53).

Posteriormente, Freud irá voltar a trabalhar a relação entre criação artística e sublimação em outros textos – cite-se o artigo sobre Leonardo da Vinci, no qual irá tratar a sublimação como movimento erótico que possui raízes desde a infância. Contudo, não iremos nos deter na análise de tais textos, mas apenas atentar para os rastros que eles deixam e nos possibilitam pensar na sublimação como movimento fundamentalmente criativo.

O aspecto sublimatório, na dimensão da criação de novas possibilidades, é concretizado, principalmente, em 1930, em *O mal-estar na civilização* (FREUD, 1996h). Nessa obra, Freud discorre, ainda mais, sobre o aspecto civilizatório que repousa sob a coerção das pulsões sexuais e as formas encontradas, pelo ser humano, para lidar com tal aspecto. Nesse texto, a atividade sublimatória aparece como uma técnica de defesa contra o sofrimento, pelo fato de promover deslocamentos libidinais e de produzir tipos de satisfação aceitos pelo mundo exterior. Em suas palavras:

Outra técnica para afastar o sofrimento reside no emprego dos deslocamentos de libido que nosso aparelho mental possibilita e através dos quais sua função ganha tanta flexibilidade. A tarefa aqui consiste em reorientar os objetivos pulsionais de maneira que elidam a frustração do mundo externo. Para isso, ela conta com a assistência da sublimação das pulsões. Obtém-se o máximo quando se consegue intensificar suficientemente a produção de prazer a partir das fontes do trabalho psíquico e intelectual. Quando isso acontece, o destino pouco pode fazer contra nós. Uma satisfação desse tipo, como, por exemplo, a alegria do artista em criar, em dar corpo às suas fantasias, ou a do cientista em solucionar problemas ou descobrir verdades, possui uma qualidade especial que, sem dúvida, um dia poderemos caracterizar em termos metapsicológicos. [...] E o ponto fraco deste método reside em não ser geralmente aplicável, de uma vez que só é acessível a poucas pessoas. Pressupõe a posse de dotes e disposições especiais que, para qualquer fim prático, estão longe de serem comuns. E mesmo para os poucos que os possuem, o método não proporciona uma proteção contra o sofrimento. Não cria armadura impenetrável

contra as investidas do destino e habitualmente falha quando a fonte do sofrimento é o próprio corpo da pessoa. (FREUD, 1996h, p. 87).

Nesse trecho, destacamos, principalmente, a menção que Freud faz ao sofrimento inerente à vida humana e à incapacidade do mecanismo sublimatório de o aniquilar totalmente. Nesse sentido, entendemos que a sublimação traz em si o aspecto fundamental da pulsão: impossibilidade de sua plena satisfação. E, assim, o sofrimento e a falta marcam presença, tornando viva sua ligação com a sublimação. Será justamente a partir dessa falta, desse vazio e desse não sentido que o sujeito será levado a criar novos investimentos, novos encontros, novos sentidos.

Ainda no texto *O mal estar da civilização*, Freud situa a sublimação como uma questão ética, pois, ao analisar a impossibilidade da plena satisfação da pulsão e, conseqüentemente, da inviabilidade da felicidade em sentido pleno, passa a refletir sobre as manobras possíveis ao sujeito no sentido de conseguir algo menos desconfortável para si. Ele diz:

O programa de tornar-se feliz, que o princípio do prazer nos impõe não pode ser realizado; contudo, não devemos – na verdade não podemos – abandonar nossos esforços de aproximação da consecução, de uma maneira ou de outra. Caminhos muito diferentes podem ser tomados nessa direção, e podemos conceder prioridades quer ao aspecto positivo do objetivo, obter prazer, quer ao negativo, evitar o desprazer. Nenhum desses caminhos nos leva a tudo o que desejamos. A felicidade, no reduzido sentido em que a reconhecemos como possível, constitui um problema da economia da libido do indivíduo. **Não existe uma regra de ouro que se aplique a todos: todo homem tem de descobrir por si mesmo de que modo específico ele pode ser salvo.** Todos os tipos de diferentes fatores operarão a fim de dirigir sua escolha. É uma questão de quanta satisfação real ele pode esperar obter do mundo externo, de até onde é levado para tornar-se independente dele, e, finalmente, de quanta força sente à sua disposição para alterar o mundo, a fim de adaptá-lo a seus desejos. Nisso, sua constituição psíquica desempenhará papel decisivo, independente das circunstâncias externas. (FREUD, 1996h, p. 90-91, grifo nosso).

Freud está nos dizendo de um aspecto singular de inscrição subjetiva, de uma forma única encontrada por cada sujeito para modificar sua relação com o sofrimento, no sentido de que a sublimação possui também a particularidade de transformação dos destinos da pulsão. Lacan faz uma releitura do mecanismo de sublimação em Freud e, ao articulá-la com a noção da pulsão de morte, elabora o que ele chama de “sublimação criacionista”. (LACAN, 1988, p. 259-261). Para ele, há um importante ponto de ligação entre pulsão de morte (movimento mortífero que ele chamou de gozo), fantasia e sublimação, na medida em que, para fazer frente a essa tendência aniquiladora, a fantasia inconsciente irá revestir o nada, dando-lhe contornos, criando algo a partir dele. Ou seja, a sublimação criacionista seria algo que, diante

da eminente destruição, renova-se e faz com que o apavorante abismo do vazio atue como fonte propulsora de constantes criações para o viver originalmente desamparado, situando-a, assim, como um movimento inerente ao sujeito, movimento estrutural de renovadas tentativas de construção de novos sentidos e de novas possibilidades de algum conforto e lugar para seus desejos.

Nesse sentido, a arte repete o modelo dessa potência criacionista, na medida em que é, também, uma concepção a partir do nada, criação que trabalha com o vazio diferentemente da religião e ciência, também mencionadas por Freud em *O mal-estar da civilização*. Segundo o pai da psicanálise, a arte difere da religião pois esta tenta preencher o vazio, e o desejo é muitas vezes tido como pecado, tendo sua redenção nas orações e absolvições. A falta de sentido da morte é preenchida pela promessa de vida eterna. A ciência, por seu lado, rejeita o vazio e busca incessantemente formas para aplacá-lo. Apresenta-se como um saber completo e mantém o indivíduo a ele subordinado. Para Lacan, a arte reconhece o vazio e faz dele causa de criação, algo que poderá ser produzido em seu entorno.

Essa elaboração de Lacan nos remete à escrita como experiência criativa e, aqui, encontramos, sublinhadamente, a escrita de Clarice Lispector, na sua ânsia transformadora e reveladora de angústias e desejos. Ana Maria Lima do Valle discorre sobre a relação da escrita clariceana com a sublimação criacionista elaborada por Lacan, em sua dissertação intitulada *A escrita de Clarice Lispector na Transmissão do Real*. Em relação à escrita clariceana, ela diz:

Escrita que alterna muitas vezes em intensa contradição, momentos de extrema busca pela morte, pela destruição rápida e absoluta, em outros de luminosa alegria renovada. Momentos solares onde a vida pulsa, a esperança eleva o olhar ao horizonte e a alegria surge como verdadeiramente possível. Apesar das inegáveis dores. (VALLE, 2006, p. 96).

Observamos que o movimento contraditório e alternado entre as tendências mortífera e vital na escrita clariceana nos reporta também ao movimento do sujeito frente às exigências pulsionais, frente ao vazio e desamparo constituinte. Em nossa análise dos contos da obra *A bela e a fera*, atentaremos, agora, não somente para os movimentos entre o eu e a alteridade, mas para os movimentos alternados da pulsão de vida e da pulsão de morte do próprio sujeito e suas representações ao longo do enredo – movimentos alternados, mas fundamentais, para possibilitar a organização psíquica e, conseqüentemente, a organização de si mesmo e do texto literário.

Faremos, então, movimento semelhante ao terceiro descentramento freudiano, partindo da representação do texto, para entrar em contato com aspectos pulsionais e, até mesmo, com a impossibilidade de representação, na certeza de que pisaremos em terrenos acidentados, para os quais nos leva a literatura.

3.3 Morte e vida nos contos de Clarice Lispector

Como vimos, a escrita de Clarice Lispector contempla aspectos contraditórios: vai da alegria à tristeza, da segurança à insegurança, da vida à morte, tornando acessível ao leitor essa gama de emoções e sensações. Rosembaum (1997) ressalta ainda que a escrita clariceana é frustradora do desejo de consolo, remetendo o leitor constantemente ao mal-estar das incertezas, dos fragmentos dissociados, da perda referencial.

Dando prosseguimento às análises dos contos, atentos agora para os aspectos vitais e mortíferos dessa escrita, trazemos para a discussão o conto *Um dia a menos*, também encontrado na obra *A bela e a fera*.

O conto intitulado *Um dia a menos* narra, em primeira e terceira pessoas espelhadas, o tedioso dia de uma mulher de 30 anos, cujo nome é Margarida das Flores, mas, desde a infância, apelidada Margarida Flores de Enterro. O substantivo enterro, bem como a reiteração da palavra morte e, principalmente, o devaneio inicial da narradora nos sensibilizam quanto à morbidez da vida da personagem, bem como antecipam o final do conto quando se supõe ter havido um suicídio da personagem protagonista. O conto é iniciado com reflexão que a narradora em primeira pessoa faz acerca da existência da morte: “Eu desconfio que a morte vem. Morte? [...] Será que uma vez os tão longos dias terminem? [...] Assim devaneio calma, quieta. Será que a morte é um blefe? Um truque da vida? É perseguição? [...] E assim é.” (LISPECTOR, 1979, p. 119).

Os dias parecem cansar essa personagem, que não trabalha (já que a pensão de seus pais sustenta suas poucas necessidades), mas também não tem lazer, nem algum tipo aparente de realização pessoal. A narrativa tem aspectos de diário, relatando as etapas do dia dessa mulher, como acordar, comer, ler, ver TV, fumar, comer, dormir, todas elas narradas em tom automático e impessoal. Além das atividades cotidianas que preenchem seu dia, Margarida é movida por lembranças passadas e de pessoas mortas, não presenciando nada de novo em sua morna existência.

A personagem que “por mero acaso havia nascido” (LISPECTOR, 1979, p. 120), extremamente solitária, busca por referências, por algo a mais com que possa se guiar e que possa arrumar ou arrumar-se, da mesma forma com que arruma suas calcinhas e sutiãs:

[...] ela era exatamente do tipo que arrumava gavetas de calcinhas e sutiãs, sentia-se bem na delicada tarefa. E se fosse casada, o marido teria em perfeita ordem a fileira das gravatas, segundo a gradação de cor, ou segundo... Segundo qualquer coisa. Pois sempre há alguma coisa pela qual se guiar ou arrumar. Quando ela mesma, ela se guiava pelo fato de não ser casada, de ter a mesma empregada desde que nascera, de ser uma mulher de trinta anos de idade, pouco batom, roupa pálida... e que mais? (LISPECTOR, 1979, p. 122).

Interessante é a vizinhança entre as palavras “guiar” e “arrumar”, ambas remetendo a caminho, rumo, o que nos leva a pensar na necessidade de algo para se guiar relativo não somente as tarefas cotidianas, mas principalmente para tomar um rumo em seu caminho, talvez o desejo que impulsiona o sujeito em suas buscas.

No caso, se Margarida, na ausência de novos acontecimentos, é movida pelas coisas passadas, sentindo-se ainda sem referências, esta se encontra em um estado de morte em vida, como se não tivesse existência. Um dos aspectos que ilustram isso é a crença de que é a mais inodora das criaturas e, buscando um sinal de existência, passa talco compulsivamente: “Acabados o banho e os pensamentos talco, talco, talco, muito talco. E quantos e quantos desodorantes: duvidava que alguém no Rio de Janeiro cheirasse menos que ela. Talvez fosse a mais inodora das criaturas.” (LISPECTOR, 1979, p. 122). A ausência desse sentido corpóreo e a carência de traços que definam sua personalidade sinalizam uma dificuldade de afirmação da própria identidade, também reafirmada pela dificuldade que a personagem tem de se olhar no espelho: “Raramente se via no espelho, como se já conhecesse muito” (LISPECTOR, 1979, p. 121). Contudo, essa personagem parece carecer de um outro que a reconheça e, conseqüentemente, possibilite seu próprio autoconhecimento.

A solidão é tema marcante no conto, já que a personagem se encontra absolutamente sozinha: pais falecidos e sua empregada – única pessoa com quem tem vínculo afetivo mais forte – passará um mês de férias visitando o filho. Na tentativa de se ligar a alguém, a personagem anseia por um telefonema. Devaneia que um homem possa lhe telefonar e convidá-la para tomar um chá da tarde. Mas seus pensamentos são interrompidos pela sensação de inadequação ao seu tempo, já que seria mais provável um convite para o drinque e não um chá.

Imersa nas rotineiras atividades do seu dia, Margarida é surpreendida pelo toque do telefone:

ACONTECEU! Juro, **se disse ela**, juro que ouvi o telefone tocar. Cuspiu na toalha o pedaço da terceira torrada e, para não dar a entender que era uma precipitada ou uma necessitada, deixou-o tocar quatro vezes, e cada vez era uma dor aguda no coração pois poderiam desligar pensando que não havia ninguém em casa! A esse pensamento terrificante precipitou-se de súbito nessa mesma quarta chamada e conseguiu dizer com voz bem negligente:

– Alô... (LISPECTOR, 1979, p. 125, grifo nosso).

Nesse trecho, notamos um eu abafado, na medida em que a protagonista parece dizer para ela mesma que o telefone tocara. Ao contrário do que sonhara, do outro lado não era uma voz masculina, e, sim, feminina “que devia ter mais de oitenta anos a julgar pela rouquidão arrastada” (LISPECTOR, 1979, p. 125), também solitária, em busca de uma pessoa chamada Flávia para jogar um jogo de cartas. Ao informar à senhora, de nome Constança, que não havia ninguém com aquele nome no número discado, as duas personagens iniciam uma discussão, até o momento da indagação sobre o nome de Margarida:

– Deixe de ser grosseira, sua sirigaita! Aliás como é o seu nome?

– Margarida Flores do Jardim.

– Por quê? Há flores no jardim?

– Ah, ah, ah, a senhora tem bom humor! Não, não há flores no jardim mas é que meu nome é florido.

– E isso adianta alguma coisa?

Silêncio.

– Adianta, ou não adianta, enfim?

– É que não sei responder porque nunca tinha antes pensado nisso. Só sei responder coisas que já pensei. (LISPECTOR, 1979, p. 126).

A indagação de madame Constança acentua ainda mais a solidão e infelicidade de Margarida, bem como o desprezo que ela tem por si mesma, já que “nunca se detivera para pensar se era ou não feliz.” (LISPECTOR, 1979, p. 128). O confronto com essa mulher coloca a protagonista diante de um espelho onde se conhece.

Contudo, esse “espelho” e os pensamentos de Margarida parecem lhe ter mostrado aspectos penosos de sua existência, levando-a a, “ingenuamente”, a tomar todas as pílulas de insônia que haviam pertencido à mãe. Interessante é que a alusão a esse ato da protagonista é feita com extrema sutileza pela narradora, já que, nesse caso, o ato de suicídio da protagonista ganha tons ambíguos e sua morte representa também para ela uma libertação, sua “estreia” como um novo nascimento:

Não notava em si a menor má intenção. Mas ninguém no mundo saberá. E agora para sempre não se saberá julgar se foi por um desequilíbrio ou enfim por um grande equilíbrio: copo após copo engoliu todas as pílulas dos três grandes vidros. Mas no segundo vidro pensou pela primeira vez na vida: “Eu”. E não era um simples ensaio: era na verdade uma estréia. Toda ela enfim estreava. (LISPECTOR, 1979, p. 129).

Margarida parece estreitar, de fato, como sujeito, na medida em que toma a atitude de fazer valer um desejo, enraizado nessa pulsão de morte. Falece, então, na mesma cama onde foi gerada, tornando real seu devaneio, acabando com a perseguição da morte e encerrando intermináveis dias. “Era um dia a menos” (LISPECTOR, 1979, p. 130).

A partir do trecho acima, pensamos ainda na metamorfose dessa personagem, que antes era “Ela”, mas finalmente surge como um “EU”, e experiencia sua estreia como narradora. Narradora que teve que “matar” esse “ela”, para emergir o “eu”.

Freitas (2002), em sua pesquisa sobre a presença como uma antecipação de aspectos importantes da escrita de Clarice já em seus primeiros contos, ressalta que o fato de Margarida ter caído sobre a cama dos pais, morrendo no mesmo local onde foi gerada, remete à questão da circularidade, muito presente na obra clariceana. Ou seja, no conto analisado, é perceptível que Lispector usaria a estratégia de, figuradamente, atar as duas pontas da existência: vida e morte. Esse movimento será recorrente também em sua escrita futura, como, por exemplo, na forma como é iniciado o livro *Um sopro de vida. Pulsações*. Recordemos: “Já li este livro até o fim e acrescento alguma notícia neste começo. Quer dizer que o fim, que não deve ser lido antes, se emenda num círculo ao começo, cobra que engole o próprio rabo.” (LISPECTOR, 1978, p. 20). De forma semelhante, o questionamento acerca da morte, visto logo no início do conto *Um dia a menos*, antecipa também tal aspecto que surgirá ao final do texto.

O conto *Um dia a menos* apresenta, ainda, outros aspectos recorrentes da obra clariceana; aqui destacamos algumas semelhanças com o romance *A hora da estrela*, a começar pelo ano de publicação e de escrita do livro, o mesmo – 1977. Por ser o último romance que a escritora publicou em vida, meses antes de morrer, *A hora da estrela* desperta interesse e curiosidade, seja por parecer se assumir como testamento literário de Clarice Lispector, seja por exigir de seu leitor uma espécie de rememoração contínua dos romances que o antecederam, uma vez que temas e situações vividas pelas personagens reverberam no romance em foco.

Nota-se que em ambos os enredos – do conto *Menos um dia* e do romance *A hora da estrela* –, é a reiterada problemática da identidade: tanto Margarida quanto Macabéa (personagem protagonista de *A hora da estrela*) exploram uma busca, embora inconsciente, por uma autoimagem unificada. No caso de Macabéa, essa busca parece se dar por meio do narrador Rodrigo S. M. e seu esforço contínuo na construção dessa personagem.

Ainda no âmbito da busca pela identidade, identificamos o estranhamento em relação ao próprio nome nas duas personagens. Estranhamento esse despertado principalmente após o encontro com a alteridade. No conto, vemos que ao ser indagada por Constança se a sua vida possuía flores como seu nome, Margarida depara, então, com a dúvida e, conseqüentemente, com a consciência de uma existência pouco florida, pouco sentida e vivenciada. Já Macabéia¹¹, ao conhecer Olímpio, seu namorado, vê que esse reage com espanto por não compreender o nome dela, o que vai ao encontro do desconhecimento de seu próprio ser, identificado em uma de suas falas: “não sei o que está dentro do meu nome.” (LISPECTOR, 1998a, p. 56). Tal desconhecimento acerca do significado do próprio nome, assim como do seu próprio ser, é causa de angústia nas duas personagens.

Se além do nome, concebemos também a linguagem como fonte de revelação concedida ao indivíduo, bastando para isso ser capturada, tocamos no âmago do problema de Macabéia e Margarida: ambas são destituídas do poder de comunicação, já que são construídas por um outro, pelo narrador. No caso de Macabéia, esse narrador é identificado como Rodrigo S. M. Contudo, esse poder de comunicação será resgatado ao final das narrativas, nas quais haverá a morte do “ela” para o surgimento (estreia/estrela) de um “eu”.

Após identificarmos tantas semelhanças entre a narrativa do conto *Um dia a menos* e a obra *A hora da estrela*, lembramos Vilma Arêas, que, em seu livro *Clarice Lispector com a ponta dos dedos* (2005), ressalta que os textos mais significativos de Clarice, e aqui podemos incluir a obra *A hora da estrela*, vieram em lenta gestação por narrativas variadas e de pesos diferentes ao longo dos tempos, como a obra de alguém que estivera praticando escalas ao piano. Acreditamos que os contos de *A bela e a fera* são também constituintes dessa melodia clariceana – seus textos variam em tons, mas não perdem sua importância na constituição da música como um todo.

A escuta atenta dessa música-obra clariceana e, conseqüentemente, a percepção de seus diferentes tons, aguçou a apreensão de significantes mortíferos e vitais. Endossamos essa afirmativa, retomando a teorização freudiana acerca das pulsões de vida e morte, quando afirma a mistura entre elas e a variedade das formas com que essas pulsões se manifestam, sendo a pulsão de morte manifestada de forma muitas vezes silenciosa.

Entendemos a obra de arte como um espaço para a manifestação dessas pulsões – o ato de escrever, apesar de permeado pela pulsão de morte, é atividade de produção de sentido, de

¹¹O nome Macabéia remete aos macabeus bíblicos e, principalmente, a Judas Macabéu, que foi um líder judeu que organizou o exército de resistência à ocupação grega de Jerusalém. Devido a isso, os macabeus foram reconhecidos como criaturas destemidas no enfrentamento do mundo.

ligação –, possibilitando uma ordenação dos circuitos pulsionais no registro da simbolização e de sua circulação como objeto estético e de prazer. É como se ele transformasse a morte em vida. A palavra, em si, é um impulso vital, como afirma a própria Clarice: “Eu escrevo como se fosse para salvar a vida de alguém. Provavelmente a minha própria vida”. (LISPECTOR, 1978, p.11).

Aí está um dos aspectos mais relevantes da atividade artística: ao mesmo tempo em que as coisas são inalcançáveis, na arte, institui-se um lugar onde não só a intensidade e excesso pulsionais têm possibilidade de se fazerem presentes, como também a possibilidade de, por meio da criação artística, estruturar-se a realidade de modo pessoal e estilizado, constituindo destinos possíveis para as forças pulsionais e inscrevendo a pulsão no registro da simbolização. Nesse sentido, o ato da criação artística se assemelha muito à criação do sujeito e ao esforço psíquico que este deve fazer para ordenar suas forças pulsionais em um processo de construção da própria identidade.

A leitura e análise dos contos *A bela e a fera* nos possibilitou identificar inúmeros destinos possíveis para tais forças pulsionais em diferentes registros de simbolização e formas narrativas. Além disso, acompanhamos o esforço dos personagens para lidarem com seu próprio “caos” pulsional. Recordemos.

No primeiro conto, *História interrompida*, a narradora, por meio da escrita, busca tecer aspectos de sua história e compreender a morte repentina de W.... Nesse processo, descreve-nos seus desejos, entre eles o de prender W..., mas que, repentinamente, são interrompidos pela morte desse homem. Apesar desse vazio, causado pelo inevitável da morte, de seu aspecto destruidor e de ruptura, ela busca uma simbolização, pela possibilidade de ligação e, por isso, aposta no ato da escrita. Como descreve:

E só escrevi “isso” para ver se conseguia achar uma resposta a perguntas que me torturam, de quando em quando, perturbando a minha paz: que sentido teve a passagem de W... pelo mundo? que sentido teve a minha dor? qual o fio que esses fatos a... “Eternidade. Vida. Mundo. Deus.?” (LISPECTOR, 1979, p. 21).

No segundo conto, *Gertrudes pede um conselho*, vimos que os desejos de busca da compreensão do mundo e de si mesma, presentes na adolescente Gertrudes, não foram paralisados pelos seus desejos de morte, nem pelos desencontros da vida, como ela escreve na correspondência à doutora: “Já resolvi me suicidar, mas não quero mais. A senhora pode me ajudar? Gertrudes.” (LISPECTOR, 1979, p. 25). A busca de contato com essa doutora é,

também, busca pelo encontro com o outro, por uma ligação, representando também uma pulsão de vida.

Tal ambiguidade das pulsões pode ser notada, principalmente, no terceiro conto, *Obsessão*, no qual tivemos contato com a relação de amor e ódio entre Daniel e Cristina, dos encontros e desencontros vivenciados por eles e da complexidade envolvida nesse vínculo. Tal complexidade e profundidade mereceram um alerta ao leitor dado pela personagem narradora Cristina: “Sabe-se bem quanto basta para transformar a atmosfera em que vivem duas pessoas. Um pequeno gesto, um sorriso prendem-se como um anzol a um dos sentimentos que repousam enovelados no fundo das águas sossegadas e leva-o à tona, fá-lo gritar acima dos outros.” (LISPECTOR, 1979, p. 77).

A metáfora do anzol também nos foi lançado pela autora para pescar o leitor – através de sua escrita, busca despertar sentimentos sossegados e adormecidos no leitor, talvez acreditando que enfrentá-los é uma boa forma de não nos submetermos aos sofrimentos que muitos nos causam. Lógica semelhante à de Daniel, que diz Cristina: “[...] Aprenda a encantar e desencantar. Observe, estou lhe ensinando qualquer coisa de precioso: a mágica oposta ao ‘abre-te Sésamo’. Para que um sentimento perca o perfume e deixe de intoxicar-nos, nada há de melhor que expô-lo ao sol.” (LISPECTOR, 1979, p. 65). No que se refere à escrita clariceana, entendemos que expor os conflitos internos do ser humano, suas angústias, seu desamparo, sua finitude e sua impossibilidade de representação são formas mais eficazes de lidar com eles que ignorar suas existências.

A autora expõe esses sentimentos de inúmeras maneiras, assim como são variadas as formas por meio das quais eles surgem em cada indivíduo.

No quarto conto do livro *O delírio*, o leitor pôde mergulhar profundamente na complexidade da mente humana, por meio dos delírios do personagem protagonista e entrar em contato também com movimentos pulsionais. Como ilustração da pulsão de morte, elegemos um trecho da narrativa, em que o narrador descreve o estado emocional do personagem protagonista: “Onde está o sol? Tudo escureceu, faz frio. Há um momento em que sente a escuridão mesmo dentro de si, um vago desejo de se diluir, de desaparecer. Não deseja pensar, não pode pensar. Sobretudo, nada pode resolver por enquanto – adia, covarde. Ainda está doente.” (LISPECTOR, 1979, p. 93). Notamos aí um desejo de voltar ao estado nirvana e inanimado, sem excitações, ao mesmo tempo em que o personagem busca a luz que, em seu caso, parece se referir à energia e força vital que o coloca em movimento, levando-o, inclusive, a escrever. O processo da escrita é assim descrito pelo narrador:

Quando começava, todas as suas fibras eriçavam-se, irritadas, magníficas. E enquanto não cobria o papel com letras nervosas, enquanto não sentia que elas eram o seu prolongamento, não cessava, esgotando-se até o fim... “A Terra, os braços contraídos de dor...” Sim, sua cabeça já está dolorida, pesada. Mas poderia conter sua luz, para poupar-se? (LISPECTOR, 1979, p. 94).

Percebemos, nesse conto, a sublimação criacionista, segundo terminologia de Lacan, na medida em que, diante da imanente destruição, o personagem se renova, fazendo com que a apavorante escuridão e o vazio atuem como fontes propulsoras de sua criação artística.

No quinto conto da obra, *A fuga*, identificamos, também, esse movimento da sublimação criacionista, por meio dos devaneios criativos da personagem protagonista, contrários à realidade aprisionante e vazia de sentidos em que se encontrava. A essa mulher, restava sonhar com uma realidade diferente e, por meio dos sonhos, encontrar algum conforto e lugar para seus desejos. Devido a isso, o momento de sonhar, embora seja noite, é descrito, na narrativa, como o momento de maior iluminação: “Dentre as árvores, sobe uma luz grande e pura. Fica de olhos abertos durante algum tempo. Depois enxuga as lágrimas com o lençol, fecha os olhos e ajeita-se na cama. Sente o luar cobri-la vagarosamente.” (LISPECTOR, 1979, p. 104).

Notamos, na maioria dos contos da obra, a reiteração de palavras antitéticas: luz e escuridão, assim como preto e branco, e a associamos também aos movimentos de vida e morte. É de senso comum que a luz remeta à vida, como confirma a expressão “deu à luz” para denotar que a pessoa gerou um filho, ou seja, uma nova vida; de modo análogo, o preto e a escuridão também remetem à morte. Assim, percebemos que os movimentos pulsionais podem ser identificados não só no conteúdo do texto, mas no “mais além” dos significados que cada palavra pode conter e no significante, como parte “sensorial” do signo verbal. A busca reiterada de recursos que apontem sentidos e possibilitem a representação da linguagem é também indicadora da impossibilidade da representação, ou seja, a escrita de Clarice reconhece o vazio e, justamente por isso, tenta simbolizá-lo, produzir algo em seu entorno.

O movimento criativo a partir do vazio é reconhecido na expressão da linguagem, na arte, no ato de escrever, mas lembremos, também, esse movimento possível no ato de ler, já que, será principalmente a partir dos vazios do texto que o leitor é convocado a criar e preencher lacunas com suas fantasias e desejos. É o que identificamos no sexto conto da obra, *Mais dois bêbados*, no momento em que a narrativa termina abruptamente, e o leitor é convidado a construir os sentidos para o seu final. .

No conto *Mais dois bêbados*, a busca do leitor com vistas a entender como termina a narrativa se assemelha à busca do personagem protagonista por entender a morte e a finitude

inerente à vida humana. O diálogo do personagem protagonista com o estranho que encontra no bar é também uma tentativa de diálogo com o leitor; o convite para que, com ele, reflita-se essa questão humana. Leiamos:

[...] Não sofre, amigo? Eu... eu por mim não suporto. Dói-me aqui, no centro do coração, ter que morrer um dia e, milhares de séculos depois, indiferenciado em húmus, sem olhos para o resto da eternidade, eu, EU, sem olhos para o resto da eternidade... e a lua indiferente e triunfante, mãos pálidas estendidas sobre novos homens, novas coisas, outros seres. E eu Morto!- respirei profundamente. – Pense, amigo. Agora mesmo ela está sobre o cemitério também. O cemitério, lá onde dormem todos os que foram e nunca mais serão. Lá, onde o menor sussurro arpeja um vivo de terror e onde a tranquilidade das estrelas amordaça nossos gritos e estarrece nossos olhos. Lá, onde não se tem lágrimas nem pensamentos que exprimam a profunda miséria de acabar. (LISPECTOR, 1979, p. 113).

A condição da mortalidade é exposta de forma recorrente nos contos e também ao longo de toda a obra clariceana. Em um de seus romances, *A paixão segundo G. H.*, a autora escreve: “Vou lhe contar um segredo: a vida é mortal.” (LISPECTOR, 1998b, p. 77). E esse segredo, mantido em sigilo absoluto de nós mesmos, alcança sentido diante do estranhamento e até angústia que provoca na leitura de um texto que remete a tal condição.

O estranhamento do leitor no ato da leitura e o efeito da arte sobre o seu observador são aspectos consideráveis no exame do processo de subjetivação e construção de identidades. Como já dissemos, a interação cooperativa e dialética entre leitor e texto literário, esse vínculo criado como potencial de interpretações e efeitos, é um encontro íntimo propiciador de transformação para ambos, leitor e texto.

Como ilustração desse processo, recorremos ao último conto, *A bela e a fera ou a ferida grande demais*, no momento em que a personagem protagonista Carla de Souza e Santos compara a revelação obtida no encontro com o mendigo, a uma revelação que também havia obtido por meio da arte. Vejamos: “Estava assustada como quando vira o sorriso de Mona Lisa, ali, à sua mão no Louvre. Como se assustara com o homem da ferida ou com a ferida do homem.” (LISPECTOR, 1979, p. 141). Ainda, recorda-se de sua infância, de quando fizera aula de canto e de como a escuta de música clássica também a tirava do “sono automático em que vivia”. Reflete a protagonista: “Essa história de procurar arte para entender só lhe acontecera uma vez – depois mergulhara num esquecimento que só agora, aos trinta e cinco anos de idade, através da ferida, precisava ou cantar muito mal ou cantar muito bem-estava desnorteada.” (LISPECTOR, 1979, p. 146). Assim, o conto chama atenção para a possibilidade de revelação por outros meios que não somente o encontro com a alteridade, mas também pelo impacto e revelação do real por meio da arte.

Pensamos que o conto *A bela e a fera ou a ferida grande demais* encerra o livro *A bela e a fera* condensando os aspectos mais importantes e recorrentes nos enredos dos outros contos da obra, como o encontro com a alteridade como importante processo na constituição da identidade; a presença de um acontecimento que marca a vida de uma personagem fazendo com que ela não possa ser mais a mesma; a incansável busca das personagens clariceanas de uma vida mais autêntica; a literatura como possível revelação do real, possibilitadora de ordenação do caos psíquico e, conseqüentemente, viabilizadora do processo de subjetivação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Mas é preciso ter manha
É preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca
Possui a estranha mania
De ter fé na vida (MILTON NASCIMENTO, 1978)*

Até aqui, percorremos caminhos tortuosos, muitas vezes obscuros, repletos de desconstruções, a começar, pela desconstrução da ideia do cogito cartesiano, restrito aos registros do campo da consciência e da razão, considerando o eu como uma instância originária e totalizante do psiquismo. A partir da desconstrução dessa ideia e do reconhecimento de um ego que necessita ser desenvolvido, foi necessário considerar a necessidade de um outro e, conseqüentemente, o reconhecimento da alteridade como fundamental ao sujeito em seu processo de subjetivação. Esse outro ganha importância também ao exercer uma função organizadora do caos pulsional em que o sujeito se encontra, o que foi possível considerar, a partir da desconstrução de um eu neutro, ou seja, da descoberta de um eu investido de sexualidade e repleto de pulsões. Dessa maneira, a ideia de um sujeito organizado, ordenado por instintos vitalícios, também cai por terra, no momento em que Freud descobre a existência de uma pulsão sem representação, produtora de ruptura e dispersão.

Tais desconstruções atingiram também a literatura, ao desmistificarmos a ideia de que o texto contém apenas uma verdade; na verdade, o texto literário é espaço possibilitador de inúmeras interpretações e, ainda assim, será incapaz de transmitir todo o real que a realidade comporta. Vimos que a literatura reconhece também os limites da representação e da linguagem, assim como a falta e o vazio constituintes do sujeito, mas não se paralisa frente a isso; ao contrário, faz dessas “desconstruções” e impossibilidades sua força para o movimento e a criação. Aí reside, especialmente, a escrita clariceana, que oscila entre os movimentos mortíferos e vitais, trazendo à tona os temas da angústia e do desamparo, sem perder de vista a busca pela simbolização, pela criação e pelo encontro. Como observamos na trajetória de seus personagens, que, frente à angústia existencial decorrente do desconhecimento de si mesmos, buscam, muitas vezes, pela via da escrita, novas diretrizes e felicidades possíveis, o que, conseqüentemente, impulsiona também o leitor a buscar novos rumos e alternativas após o contato com a “desorientação” dessas leituras.

Emília Amaral (2005), referindo-se ao romance *Paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, sintetiza essa sensação do leitor diante dos textos clariceanos, da mesma maneira com que nos identificamos também, após a leitura dos contos de *A bela e a fera*. Ela diz:

Entrar em contato com o texto de Clarice, ser tocado por ele, exigiria, de acordo com tais palavras (penso na reunião nota e epígrafe), “leitores de alma já formada”, ou seja, preparados para uma travessia em direção à desorganização, à desorientação, à dissolução, à morte, que não deixa de ser, por isso mesmo, “(re)vivificadora”. (AMARAL, 2005, p. 25).

De fato, atravessamos desconstruções, desencontros, entramos em contato com angústias de desamparo e da finitude humana. Entretanto, fomos animados pelo contato com novos espaços, como o do inconsciente, dos afetos, do desejo e das fantasias, com a intimidade do encontro com o outro, com a alternativa de muitas identidades em vez de uma só, pela viabilidade da produção de muitas verdades no detrimento de uma exclusiva; enfim, fomos vivificados pela possibilidade da criação diante da eminente destruição. Revividos pela esperança, pela estranha fé na vida...

Reconhecendo esse aspecto trágico da vida, o poeta Ferreira Gullar aborda a questão da criação individual frente ao desamparo da existência e escreve uma crônica publicada no jornal *Folha de S.Paulo*, datado de 1º de janeiro de 2006, intitulada *Um bicho que se inventa*, na qual ele diz:

A sociedade humana foi inventada por nossos antepassados. Quem nasce hoje já a encontra inventada, materialmente e espiritualmente, com seus equipamentos, valores e princípios que a constituem e definem. É dentro desta realidade cultural, complexa e contraditória, que ele vai se inventar como indivíduo único e inconfundível. Porque cada um de nós quer ser assim; único e inconfundível. **Viver é, portanto, inventar-se: inventar sua vida, sua função no mundo, sua presença.** (GULLAR, 2006, *online*, grifo nosso).

Acreditamos que encenar a possibilidade de nos “inventarmos” a cada dia e a cada momento é a maior contribuição que a arte pôde dar ao nosso trabalho na busca de compreensão do processo de construção da identidade na relação com o outro, assim como a busca de cada um de nós por ser único e inconfundível. Uma busca constante, necessária, possibilitadora de um movimento contínuo, como descreve Clarice em seu livro *Água viva*: “O que te escrevo é um ‘isto’. Não vai parar: continua.” (LISPECTOR, 1980. p. 87).

Nesse sentido, nosso trabalho não termina aqui, apesar do ponto final. Continua.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Emília. **O leitor segundo G. H.:** uma análise do romance *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.
- ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BELLEMIN-NOEL, Jean. **Psicanálise e Literatura.** Tradução Álvaro Lorenci e Sandra Nitrini. São Paulo: Ed. Cultrix., 1983.
- BIRMAN, Joel. **Corpos e formas de subjetivação em Psicanálise.** In: ESTADOS GERAIS DA PSICANÁLISE: ENCONTRO MUNDIAL, 2, 2003a. Rio de Janeiro. **Anais...** 1-36 p. Disponível em: <http://egp.dreamhosters.com/encontros/mundial_rj/download/3_Birman_38020903_port.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2013.
- BIRMAN, Joel. **Freud e a filosofia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed, 2003b.
- BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: esboço para um possível retrato.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1981.
- CAMPOS, Paulo Mendes. **Conversa com Clarice.** Perto de Clarice. Rio de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim, 1987. (Catálogo).
- CÂNDIDO, Antonio. **No começo era de fato o verbo.** In: NUNES, B. (Coord.) *A paixão Segundo G.H: edição crítica.* Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos: 2 ed.; 13)
- CÂNDIDO, Antonio. **Vários escritos.** São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 169-191.
- CUNHA, Eduardo Leal. Uma interrogação psicanalítica das identidades. **Caderno CRH,** Salvador, n. 33, p. 209-228, jul./dez. 2000.
- CUNHA, Eduardo Leal. **Indivíduo singular e plural:** uma crítica psicanalítica das identidades. 2005. 228f. Tese (Doutorado em Saúde Mental) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Medicina Social, Rio de Janeiro, 2005.
- ECO, Umberto. **Obra aberta.** São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Positivo, 2010.
- FREITAS, Jane Pinheiro. **Antes do Princípio, Era o Verbo:** uma leitura de *A Bela e a Fera* de Clarice Lispector. 2002. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica. In: FREUD, Sigmund. **Publicações pré-psicanalíticas e esboços inéditos.** Rio de Janeiro: Imago, 1996a. p. 333-

443. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: volume 1).

FREUD, Sigmund. Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental. In: FREUD, Sigmund. **O caso Schreber, Artigos sobre técnica e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. p. 233-244. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: volume 7).

FREUD, Sigmund. Fragmentos da análise de um caso de histeria. In: FREUD, Sigmund. **Um caso de Histeria, Três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. p. 15-116 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: volume 7).

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: FREUD, Sigmund. **Um caso de histeria, três ensaios sobre sexualidade e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. 119-151p. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: volume 7)

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneio. In: FREUD, Sigmund. **Gradiva de Jensen e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996c. p. 133-143. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: volume 9).

FREUD, Sigmund. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. In: FREUD, Sigmund. **Cinco Lições de Psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996d. p. 67-141. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: volume 11).

FREUD, Sigmund. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996e. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: volume 14).

FREUD, Sigmund. Os instintos e suas vicissitudes. In: FREUD, Sigmund. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996e. p. 117-144. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: volume 14).

FREUD, Sigmund. Sobre o narcisismo: uma introdução. In: FREUD, Sigmund. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre a metapsicologia e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996e. p. 77-108. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: volume 14).

FREUD, Sigmund. O estranho. In: FREUD, Sigmund. **Uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996f. p. 237-273 (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: volume 17)

FREUD, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: FREUD, Sigmund. **Uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996f. p. 145-167. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: volume 17).

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996g. p. 13-75. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: volume 18).

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. In: FREUD, Sigmund. **O futuro de uma Ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996h. p. 67-148. (Edição Standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud: volume 21).

GOTLIB, Nádia Batella. **Clarice**: uma vida que se conta. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

GOULART, Audemaro Taranto. **Tópicos de Literatura Portuguesa**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras, PUC Minas, 2012. (Apostila).

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

HOFFMANN, E.T.A. **O homem da areia**. In: Contos fantásticos. Rio de Janeiro: Imago, 1993. p.113-147.

LACAN, Jacques. **O seminário, Livro 7, A ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LACAN, Jacques. A significação do falo. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro, A Noite, 1943.

LISPECTOR, Clarice. **A legião estrangeira**. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

LISPECTOR, Clarice. **Um sopro de vida**: pulsações. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LISPECTOR, Clarice. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**: contos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.**: romance. Rio de Janeiro: Rocco; 1998b.

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

LISPECTOR, Clarice. **Um Sopro de Vida (Pulsações)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.

MANGUEL, Alberto. **Uma história da leitura**. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MORAES, Débora Ferreira Leite. **Ensaio psicanalítico para uma metapsicologia do leitor literário**: uma leitura de *Água Viva* de Clarice Lispector. 2011. 133 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, 2011, São Paulo.

MOREIRA, Jaqueline de Oliveira. Revisitando o conceito de eu em Freud: da identidade à alteridade. **Estudos e Pesquisa em Psicologia**, Rio de Janeiro, ano 9, n. 1, p. 233-247, jan./jul. 2009. Disponível em: <<http://www.revispsi.uerj.br/v9n1/artigos/pdf/v9n1a18.pdf>>. Acesso: 10 dez. 2013.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem** – uma leitura de Clarice Lispector. Ática, 1989.

OGDEN, Thomas. **Os sujeitos da psicanálise**. Tradução Claudia Berliet. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1996.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: PELLEGRINO, hélio et al. **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 307-327.

PONTIERI, Regina. Visões da alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty. **Revista USP**, São Paulo, n. 44, p. 330-334, dez./fev. 1999.

REGNAULT, François. **Em torno do vazio**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

ROCHA, Zeferino. **Os destinos da angústia na psicanálise freudiana**. São Paulo: Escuta, 2000.

ROSEMBAUM, Youdith. **As metamorfoses do mal** (Uma leitura de Clarice Lispector). 1997. 293 f. Tese (Doutorado em Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

ROSENBAUM, Yudith. **Metamorfoses do mal**: uma leitura de Clarice Lispector. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1999.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1998.

SAMPAIO, Camila Pedral. A incidência da literatura na interpretação psicanalítica. In: BARTUCCI, Giovanna (Org.). **Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002. p. 153-175.

SAMPAIO, Camila Pedral. Conjugações entre a psicanálise e a literatura. In: BARONE, Leda Maria (Coord.). **A psicanálise e a clínica extensa**: III encontro psicanalítico da teoria dos campos por escrito. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros**. 7. ed. São Paulo, Ática, 1990.

TEIXEIRA, Leônia Cavalcante. O lugar da literatura na constituição da clínica psicanalítica em Freud. **Psyche**, São Paulo, v. 9, n. 16, dez. 2005. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382005000200008&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 26 dez. 2013.

VALLE, Ana Maria Lima do. **A escrita de Clarice Lispector na Transmissão do Real**. 2006. 117 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.