

FERNANDA CRISTINA DE CAMPOS

**O DISCURSO MELANCÓLICO EM *CORPO A CORPO*,
DE ELISA LISPECTOR**

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
2006

FERNANDA CRISTINA DE CAMPOS

**O DISCURSO MELANCÓLICO EM *CORPO A CORPO*,
DE ELISA LISPECTOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins

**Brasília
2006**

Fernanda Cristina de Campos

**O discurso melancólico em *Corpo a corpo*,
de Elisa Lispector**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins – UnB
Orientador

Prof^ª Dr^ª Enivalda Nunes Freitas e Souza – UFU

Prof^ª Dr^ª Elizabeth Hazin – UnB

Brasília, 24 de julho de 2006.

*Dedico ao meu amado esposo **Christiano** toda a minha persistência e luta durante essa produção acadêmica. Sem o seu amor, motivação, paciência e verdadeira amizade esta jornada teria sido muito solitária, difícil e, talvez, não valesse tanto a pena.*

AGRADECIMENTOS

Este trabalho deve muito a muita gente que, através de um gesto amigo, uma palavra de apoio ou sugestões, me ajudou nessa importante trajetória que é a conclusão de um trabalho acadêmico. Ao citar alguns nomes e esquecer outros, posso cometer uma injustiça, mas acredito que vale o risco destacar aqueles que me apoiaram ao longo da realização desta pesquisa.

Primeiramente, agradeço à minha *família* que com a sua humildade e valores influenciou demasiadamente a minha formação pessoal e profissional. Em especial, à minha *Mãe*, Cleusa Maria Campos, e meu *Pai*, Veríssimo Remégio de Campos, que sempre acreditaram em mim e em meus sonhos, apoiando-me com sábios conselhos e com incessantes orações.

A *Neuma Rios* e *João Filgueiras*, que sempre torceram por mim e me cobriram com suas orações.

À *Terezinha Gorete*, pela amizade nascida e edificada durante o curso de Mestrado, pela afável acolhida, pois não mediu esforços para me ajudar, abrindo as portas de sua casa num apoio constante.

À *Dora Duarte* que, além de ser uma funcionária exemplar no trato dos meandros burocráticos, sempre me acolheu com amabilidade e simpatia, fazendo-me sentir em casa apesar da distância.

Ao Prof. *Gilberto Figueiredo Martins*, meu orientador, que me indicou os vários caminhos a serem percorridos durante esta jornada acadêmica. Sua orientação foi para mim um aprendizado constante.

À querida amiga Prof^a *Enivalda Freitas e Souza*, por me acompanhar em várias etapas de minha formação acadêmica com preciosas críticas e sugestões.

Ao *Alex, Ana* e *Rose*, pessoas que amavelmente abriram-me a porta de suas casas (e famílias) acolhendo-me em Brasília, amenizando assim a distância e a saudade...

À *Sônia*, que pacientemente esteve comigo na finalização deste trabalho, esmerando-se em ler e revisar.

À *Capex*, pela bolsa concedida que me possibilitou mais esta etapa de estudo.

Especialmente a todas as pessoas que me têm verdadeiramente ensinado a cada momento da vida.

Cometi o pior dos pecados
que um homem possa cometer:
Não fui feliz.
Que os glaciares do esquecimento
me arrastem e percam, desapiedados.
Meus pais me engendraram
para um jogo arriscado e formoso da vida,
Para a terra, a água, o ar, o fogo
Eu os defraudei. Não fui feliz.
Cumprida não foi sua jovem vontade.
Minha mente se aplicou
Às simétricas porfias da arte,
que entretece o nada.
Me legaram valor, não fui valente.
Não me abandona, sempre está ao meu lado
a sombra de haver sido um infeliz

Jorge Luis Borges

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo estudar o discurso melancólico no romance *Corpo a corpo*, de Elisa Lispector. A análise interpretativa desse discurso suscitou discussões sobre o tema da melancolia que envolveu outros questionamentos inerentes à condição humana como a angústia, o medo, a solidão, a dúvida diante da morte. Nesse sentido a leitura de autores do campo da Psicologia e Psicanálise, como Sigmund Freud, Jacques Hassoun, Marie-Claude Lambotte, Julia Kristeva, dentre outros, foi fundamental. Os questionamentos existenciais se entrelaçam na escritura engendrada pela protagonista, fio condutor da narrativa, fazendo com que o seu estado emocional se refletisse na própria linguagem, originando um texto singular marcado simultaneamente pela fragmentação e fluidez. Dessa forma, deparamos com uma escrita fragmentária e melancólica, porém rica em um lirismo permeado por imagens singulares, o que nos levou ao estudo da imaginação material, com base nas teorias fenomenológicas de Gaston Bachelard. Por meio das imagens, a protagonista revisita o seu passado, materializando-o em devaneios e reminiscências poéticas – fonte essencial do discurso. Os símbolos e os mitos ganham destaque na estruturação narrativa de *Corpo a corpo*; é através deles que o leitor apreende melhor a configuração do enredo e da própria personagem. No labor estético empreendido por Elisa Lispector, para descrever a trajetória vivencial de uma personagem marcada por radicais sofrimentos, evidencia-se a importância da obra dessa autora para a Literatura Brasileira, cuja prosa poética revela uma escritora sensível e afinada com a investigação da natureza e psicologia humana.

PALAVRAS-CHAVE: Elisa Lispector – melancolia – existencialismo – imagens poéticas – discurso fragmentado

ABSTRACT

This dissertation aims to study the melancholic discourse in the novel *Corpo a Corpo*, from Elisa Lispector. The interpretative analysis of this discourse raised discussions on the theme of melancholy that involved other inherent issues to the human condition such as the anguish, the fear, the solitude, the doubt before the death. In this sense, the reading of authors of the fields of Psychology and Psychoanalysis such as Sigmund Freud, Jacques Hassoun, Marie-Claude Lambotte, Julia Kristeva, amongst others, was essential. The existential issues interlace in the writing produced by the protagonist, conductor thread of the narrative, making that her emotional state reflected in the language, what originates a peculiar text marked both by fragmentation and fluidity. Thus, we see a fragmented and melancholic writing, but rich of a lyricism constituted by singular images, which led us to the study of material imagination, based in the theories of material imagination of Gaston Bachelard. Through the images, the protagonist revisits her past, materializing it in dreaminess and poetic reminiscences – essential source of the discourse. The symbols and myths gain prominence in the narrative structure of *Corpo a corpo*; it is through them that the reader better apprehends the configuration of the plot and the character itself. In the aesthetic work undertaken by Elisa Lispector to describe the existential trajectory of a personage marked by radical sufferings, it is noticed the importance of the work of this author for the Brazilian Literature, whose poetical prose discloses a writer who is sensible and sharpened with the inquiry of the nature and psychology human being.

Key words: Elisa Lispector - melancholy - existentialism - poetical images - fragmented discourse

LISTA DE SIGLAS

Estes são os livros de Elisa Lispector por ordem de publicação; ao longo da exposição, a referência às obras aparecerá sob a forma de abreviatura, com objetivo de facilitar a remissão bibliográfica:

Romances:

<i>Além da fronteira</i> (1945)	AF
<i>No exílio</i> (1948)	NE
<i>Ronda solitária</i> (1954)	RS
<i>Muro de pedras</i> (1963)	MP
<i>Dia mais longo de Thereza</i> (1965)	DMT
<i>A última porta</i> (1975)	UP
<i>Corpo a corpo</i> (1983)	CAC

Contos:

<i>Sangue no sol</i> , (1970)	SNS
<i>Iventário</i> , (1977)	I
<i>Tigre de Bengala</i> , (1985)	TB

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	10
CAPÍTULO I	
Um passeio por um cânone desconhecido	14
CAPÍTULO II	
Lirismo e melancolia em <i>Corpo a corpo</i>	46
CAPÍTULO III	
A escritura fragmentária da existência	84
CAPÍTULO IV	
Travessia por um imaginário poético	123
À GUISA DE CONCLUSÃO	164
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	168
BIBLIOGRAFIA DE APOIO	173

APRESENTAÇÃO

Os que com lágrimas semeiam com júbilo ceifarão. Quem sai andando e chorando enquanto semeia, voltará com júbilo trazendo seus feixes.

Salmo 126: 5 e 6

Fruto de uma longa caminhada é este trabalho. Depois de cumprir a árdua tarefa que foi a obtenção de vinte quatro créditos nas seis disciplinas cursadas no mestrado, fecha-se o ciclo de mais uma solitária trajetória intelectual-acadêmica.

Ao gozar a sensação de ver concluída tarefa tão significativa, retrocedo um pouco em minha história acadêmica, a fim de esclarecer como foi escolhido o itinerário desta viagem.

O contato mais íntimo com a Literatura deu-se no início da graduação, quando excelentes professores despertaram-me o gosto pela arte literária. Desde então, tive a certeza do caminho que iria trilhar em meus estudos.

Nas leituras realizadas nessa época, passei a observar que as obras indicadas no curso de Letras eram na maior parte de autoria masculina, embora a literatura fosse um campo privilegiado de representação do feminino. Como iniciante, comecei a questionar o porquê de as mulheres terem se dedicado tão pouco à produção literária. Um pouco mais tarde, pude compreender que essa “tímida” participação feminina no campo literário era consequência da privação social e cultural sofrida pelas mulheres durante séculos, e que somente no século XX ocorrera no mundo ocidental “o aumento do número de mulheres em diferentes atividades na esfera pública”¹ inclusive no campo literário.

Foi mais ou menos na metade da graduação que tive o privilégio de ler e conhecer algumas autoras importantes no contexto literário brasileiro, como Cecília Meireles, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Lygia Bojunga, Marina Colassanti, e algumas estrangeiras, como Katherine Mansfield e Virginia Woolf...

A riqueza da produção literária feminina com que me defrontei, levou-me a observar – no contexto acadêmico em que vivia – que, de certa forma, as escritoras eram menos valorizadas que os escritores. Nos temas das pesquisas de Iniciação Científica observava-se que nenhum aluno tinha sido motivado a estudar alguma obra de autoria feminina. A partir dessa constatação, comecei a ler autoras brasileiras, pensando em futuramente contribuir para divulgação de alguma delas.

¹ Cristina Ferreira Pinto, *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, p.33.

Foi no mestrado, ao cursar disciplinas voltadas principalmente para a análise de obras contemporâneas, que deparei com um volume maior de obras escritas por mulheres. Destaco especialmente quatro que sustentaram o meu desejo de estudar uma autora brasileira: “Literatura Contemporânea”, “Psicologia Social, Psicanálise e Literatura” e “Seminários de Literatura Contemporânea”.

Tais matérias deram-me a oportunidade de conhecer e refletir sobre textos pouco estudados e divulgados, inclusive de escritoras pouco conhecidas, em razão de preconceito ou puro desconhecimento. As ótimas discussões sobre vários temas como identidade coletiva, sexo, etnia, cor, orientação sexual, subjetividade etc, foram suscitadas pela (re)leitura de obras de autoras como: Lya Luft, Marilene Felinto, Carolina Maria de Jesus, Hilda Hilst, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Adélia Prado, Nérida Piñon, Myraim Campello, dentre outras.

Cursando essas matérias, desfez-se também a errônea idéia que eu tinha sobre a escrita feminina. Acreditava que para analisar tais narrativas era essencial ter como fundamentação teórica estudos de viés feminista, bem como estudar todas as teorias e metodologias concernentes ao estudo de gêneros, principalmente as formuladas pelas feministas francesas e anglo-americanas. Esclarecido o equívoco, decidi-me a estudar uma narrativa de autoria “feminina”.

Daí passei para a parte mais difícil da pesquisa: escolher uma obra em meio à produção de tantas autoras que me haviam cativado. Um tanto indecisa, resolvi acatar a sugestão de meu orientador, professor Gilberto Figueiredo Martins, de estudar uma escritora contemporânea, pouco lida, mas de grande valor, Elisa Lispector.

No início fiquei temerosa, pois não conhecia nada da autora. Além disso, outra dificuldade tornaria árdua a caminhada – encontrar os livros, pois quase todos estavam esgotados. O que me levou a vasculhar vários sebos, inclusive os disponíveis na internet. Depois de muita busca, consegui reunir toda a sua obra, com exceção de um romance, *Ronda solitária*.

O passo seguinte foi realizar uma pesquisa dos textos críticos sobre a autora. Foram poucos os artigos encontrados e nenhum trabalho acadêmico – somente alguns textos antigos de jornais, em que os críticos discorriam sobre o lançamento de um ou outro livro e faziam comentários sucintos sobre a vida da escritora. Mesmo depois que Elisa Lispector recebeu alguns prêmios pelo romance *Muro de pedras*.

A leitura da obra revelou-me a autora: a sua espetacular forma de criar os enredos, num trabalho singular com a linguagem. Sendo assim, apresenta-se, aqui, um trabalho a partir

de um texto base, *Corpo a corpo*, romance de Elisa Lispector. A análise interpretativa desse livro suscitou discussões sobre o tema da melancolia – que envolve sentimentos como a angústia, o medo, a solidão, a dúvida diante da morte –, com apoio nas teorias sobre a imaginação material, focalizando imagens escolhidas pela autora para descrever tais sentimentos.

Quanto à organização, o trabalho estrutura-se da seguinte forma: no primeiro capítulo, *Um passeio por um cânone desconhecido*, fizemos a apresentação do conjunto da obra de Elisa Lispector. Discorremos sobre pontos importantes de cada romance e de cada livro de conto, o que proporcionou uma proximidade maior com o processo criativo da escritora. Percebemos como ela trabalha de forma especial o estilo, fazendo aflorar uma linguagem que leva o leitor a profundas reflexões sobre o mundo e sobre si próprio. Trata-se de uma linguagem que conduz à autodescoberta. Com a leitura atenta de toda a obra, vimos ainda que os temas escolhidos para este trabalho se fazem presentes em todas as narrativas – embora em graus diferenciados.

O segundo capítulo, *Lirismo e melancolia em Corpo a corpo*, aborda a melancolia e como este tema se entrelaça no discurso engendrado pela personagem-narradora do romance. O estado emocional da personagem reflete-se na linguagem, fazendo com que a narrativa tome características singulares como a fragmentação, a repetição em torno de uma idéia fixa, a obsessão por determinadas imagens, marcadamente recorrentes. O processo escritural será o meio encontrado pela personagem-narradora para buscar o auto-entendimento, o que resultará em mudança de seu quadro emocional.

A leitura de autores do campo da Psicologia e Psicanálise, como Sigmund Freud, Jacques Hassoun, Marie-Claude Lambotte, Julia Kristeva, dentre outros, foi de extrema importância para a fundamentação teórica deste capítulo. Sobretudo o texto *Luto e melancolia*, de Freud, fundamental para a interpretação do discurso melancólico da narradora-personagem. Ressaltamos que na análise do romance pelo viés psicanalítico, tomamos bastante cuidado para não realizar uma leitura reducionista. A Psicanálise, como afirma Yudith Rosenbaum, “deverá inserir-se aqui como instrumento de compreensão dialética entre os sentidos latente e manifesto do texto”². Assim, com a devida cautela, acreditamos ser a abordagem psicanalítica, juntamente com a análise fenomenológica de certas imagens do texto, um auxílio no sentido de alcançar uma compreensão mais ampla do romance como um todo.

² Yudith Rosenbaum, *Metamorfoses do mal: uma leitura de Clarice Lispector*, p. 22.

No terceiro capítulo, *A escritura fragmentária dos sentimentos*, direcionamos a leitura de *Corpo a corpo* para questões ancoradas em temas filosóficos existenciais, como a angústia, a relatividade do tempo, o medo diante da finitude, a solidão etc.. Vemos como Elisa arquiteta uma linguagem baseada em reflexões existenciais, contribuindo para que o discurso se transforme em um canto lamurioso, onde a vida será questionada principalmente quanto a sua funcionalidade. Verifica-se, neste segmento da análise, que a linguagem está praticamente alicerçada à memória da personagem-narradora, o que dá força ao discurso melancólico, engendrado em meio à radical solidão. Autores como José Fernandes, Albert Camus, Maria Rita Kehl, Walter Benjamin, Sören Kierkegaard, dentre outros, foram essenciais para o embasamento teórico das discussões em torno das questões existenciais.

No quarto capítulo, *Travessia por um imaginário poético*, estudamos algumas imagens – a nosso ver as mais importantes dentro da narrativa – selecionadas pela escritora para descrever e representar alguns dos temas estudados. Ao analisar tais imagens ancoramo-nos, principalmente, nos estudos fenomenológicos de Gaston Bachelard, sendo a teoria deste autor essencial para esse aspecto de nosso trabalho. Outros estudiosos da Fenomenologia da Imaginação também foram pesquisados, como Gilbert Durand, Mircea Eliade e outros.

Durante toda a pesquisa, buscamos destacar pontos essenciais no universo poético da autora, marcado pela mobilização de um grande número de imagens, mitos, símbolos, pela fragmentação do enredo e pelo estilo inovador, sustentado por uma sintaxe não linear.

Em suma, este trabalho foi um exercício árduo de leituras não somente literárias, mas de outros campos do saber, o que culminou num imenso desafio. O que não deixou de ser uma experiência relevante, pois tivemos que trilhar por caminhos poucos conhecidos, deparando com leituras e escritas até então desconhecidas, mas que resultou em crescimento intelectual e numa melhor compreensão da obra.

CAPÍTULO I

UM PASSEIO POR UM CÂNONE DESCONHECIDO

Como é doce escrever assim, revolvendo todas as profundezas dos pensamentos reverberantes! (...) Pela lentidão da poesia escrita, os verbos reencontram o detalhe de seu movimento original. A cada verbo corresponde, não mais o tempo de sua expressão, mas o justo tempo de sua ação. Os verbos que giram, os verbos que já não confundem seu movimento. E, quando um adjetivo vem florir a substância, a poesia escrita, a imagem literária nos permitem viver lentamente o tempo das florações. Então a poesia é verdadeiramente o primeiro fenômeno do silêncio.

Gaston Bachelard

Uma infinidade de obras é publicada a cada dia e nunca houve um aumento tão acelerado no número de novos escritores e, conseqüentemente, de livros como nos últimos tempos. Uma discussão freqüente, porém, é que a maioria dos lançamentos não pode ser reconhecida como “alta literatura” pelo fato de não possuir o que se convencionou chamar de qualidade estética, estando, antes, voltados para a satisfação de interesses do mercado editorial.

O crescimento explosivo de veículos difusores de cultura e de suas diversas formas de divulgação tem tomado proporções assustadoras, interferindo paulatinamente no senso de escolha dos leitores. Isso tem ocasionado nas pessoas intermináveis angústias, pois se vêm perplexas e perdidas diante dos inúmeros meios de disseminação de informações e de conhecimento. E mais: em face das novas técnicas de leitura e impressão que permitem a publicação e divulgação de livros e jornais numa rapidez jamais experimentada, os leitores sentem-se desorientados, sem uma direção intelectual confiável a ser seguida.

O aumento desenfreado do volume de obras publicadas em tempo recorde, que dificulta inclusive a seleção do que se ler, não afeta somente leitores menos intelectualizados, mas também integrantes do “campo de produção cultural”,¹ como críticos, professores, escritores etc. Por trás de tudo isso está o comércio com o seu “grau de manipulação inusitado, o que torna a escolha das obras de real valor tarefa mais difícil ainda”.²

¹ Expressão utilizada por Pierre Bourdieu, *Sobre a televisão*.

² Miklós Szabolcsi, *Literatura universal do século XX: principais correntes*, p. 241.

Em consequência disso, muitos livros em que a qualidade estética é reconhecível ficam ocultos em meio às obras promovidas pelo espetáculo mercadológico editorial, que visa mais ao divertimento e à panacéia do que à descoberta do mundo via palavra-arte. Assim, fica a instigante pergunta tão incômoda a leitores e a estudiosos de várias gerações: como “encontrar o tempo e a comodidade da mente para ler clássicos, esmagados que somos pela avalanche de papel impresso da atualidade?”.³

A maneira mais eficiente de um livro, juntamente com o seu autor, serem reconhecidos e difundidos – e até mesmo integrados em algum cânone, seja ele coletivo ou particular – é através do público leitor, que inclui variados tipos de leitores: comuns, críticos literários, acadêmicos, pesquisadores etc. Leyla Perrone-Moisés⁴, afirma que os críticos são os grandes responsáveis pela propagação ou não de uma obra. Em seu livro *Altas literaturas*, a autora enfatiza a importância que os críticos literários têm na difusão de um livro, uma vez que promovendo debates em universidades e participando de congressos, conseguem manter um texto em permanente discussão.

Seguindo essa esteira de pensamento, não resta dúvida de que, para uma obra se manter viva, é preciso que existam leitores e pesquisadores interessados em estudá-la e divulgá-la – principalmente num tempo em que se cogita o começo do desaparecimento da literatura, pelo fato de esta estar sendo *abafada* por outros meios de comunicação, como os holofotes da mídia televisiva.⁵ Sendo assim, os cursos de pós-graduação em Literatura revelam-se também como importantes veículos, pois podem incentivar os alunos a estudar e pesquisar obras relegadas ao esquecimento, porque pouco estudadas. Muitos autores desprestigiados pela indústria mercadológica editorial podem, então, voltar a serem lidos e discutidos, tornando-se preciosos objetos de estudo.

Entretanto, um outro aspecto observado é que muitos professores e pesquisadores são influenciados por pensamentos de arautos da pós-modernidade e “sucumbem, explícita ou implicitamente, a essa concepção moderna do pós-moderno e apresentam-no como dotado do valor moderno por excelência, o valor de uma novidade que torna o moderno velho”.⁶ Desse modo, obras inexpressivas ocupam lugares preciosos nas estantes das livrarias, enquanto narrativas modernas de extremo valor estético são ignoradas e desprezadas.

Com a preocupação de resgatar autores esquecidos em nossos dias, mas que não deixaram de ser dignos e preciosos para a Literatura Brasileira, este trabalho propõe-se a

³ Italo Calvino, *Por que ler os clássicos*, p. 14.

⁴ Leyla Perrone-Moisés, *Altas literaturas*, p. 175.

⁵ Cf. Pierre Bourdieu, op. cit. e Miklós Szabolcsi, op. cit.

⁶ Leyla Perrone-Moisés, op.cit., p. 180.

estudar uma autora relegada ao esquecimento: Elisa Lispector. Ao depararmos com a qualidade artística de sua obra, não resta dúvida de que esta merece ser lida e estudada. Sendo assim, acreditamos que uma dissertação de mestrado seja uma excelente oportunidade para difundir a criação estético-literária dessa autora e resgatar sua importância no Sistema Literário Brasileiro.

Cabe ressaltar que a motivação dessa proposta não se baseia somente no fato de Elisa ser uma autora pouco estudada e lida – ao contrário do que ocorreu com sua irmã, Clarice Lispector, reconhecida, com toda razão, como a mais ilustre escritora de nossos tempos –, mas por se tratar da criadora de uma importante obra literária, merecedora de lugar de destaque nas letras brasileiras pela sua frutífera imaginação e invenção de uma linguagem expressiva e nova.

Elisa Lispector enveredou pelo mundo literário trabalhando sobretudo com a prosa de ficção de perene qualidade, o que resultou na criação de sete romances e três livros de contos – fora as antologias de que fez parte.

Seus livros desenvolvem profundas reflexões sobre grandes temas filosóficos, como a eterna angústia existencial frente ao constante conflito entre vida e morte – na maioria dos romances de Elisa Lispector, a morte não é vista como fim, mas uma saída que promoverá libertação. Há ainda nas narrativas, devido ao mergulho em profunda introspecção, a busca constante de autoconhecimento por parte de narradores e personagens, que concomitantemente leva ao isolamento.

Esse isolamento vai resultar na sobrelevação do tema solidão, sentimento imprescindível que acompanha a maioria das personagens elisianas, principalmente as femininas. Pela análise de seus múltiplos desdobramentos, vem à tona uma possível ponte biográfica para explicar tal interesse pelo tema: o problema da identidade vivido por ela, imigrante e judia que chega ao Brasil nas primeiras décadas do século XX. Possivelmente, em Elisa Lispector, é dessa solidão de “não pertencer” que nascem a angústia e a melancolia tão presentes em suas narrativas, fazendo com que as personagens vivenciem e expressem tais sentimentos com grande eloquência.

Há várias marcas na narrativa elisiana que denunciam as dores de um êxodo sofrido ainda na infância. Quando Elisa Lispector era uma garotinha, seus pais, fugindo do anti-semitismo da Primeira Guerra Mundial, deixaram a Ucrânia, terra natal, em 1920, e vieram para o Brasil, radicando-se no Nordeste. A partir de então, a família passa a residir em Maceió e depois, em Recife (1925). Após morar muitos anos em Pernambuco, Elisa muda-se para o Rio de Janeiro, em busca de oportunidades de estudo e trabalho. No Rio, por meio de

concurso, ingressa no Serviço Público Federal.⁷ É também na capital carioca que ela faz os seus primeiros contatos literários, passando a colaborar com várias revistas e jornais.

Para Elisa Lispector, o ano de 1945 foi um marco, ao ter o seu primeiro romance, *Além da fronteira*, publicado. Este período marca também o início de uma intensa dedicação ao universo das letras. Em sua incursão pelo campo literário, a escritora engendra uma narrativa que trabalhará sobretudo com temas voltados para a conduta e os sentimentos do homem moderno. Sua obra terá um singular propósito de desvelar os conflitos humanos mais íntimos, sobretudo, as grandes questões sobre a razão do ser do homem.

Sua narrativa traz também, como marca invulgar, um enredo que tende a perder os contornos e as divisões nítidas até se desfazer no fluxo da memória, evocando um sentido estritamente poético, o qual se afasta cada vez mais do conceito trivial de realidade. Segundo Telenia Hill, no “atual momento histórico, o homem ocidental afasta cada vez mais a palavra realidade [criando] uma pletora de solicitações de trabalho e de lazer que o afasta do natural objetivo da vida humana.”⁸

Para evocar todas essas questões referentes à crise existencial humana, a escritora não recorreu unicamente ao monólogo interior, mas trabalhou também com outros recursos narrativos tradicionais como o diálogo e o relato irônico, usando preferencialmente o discurso em terceira pessoa. Isso levou-a a construir uma prosa que é, ao mesmo tempo, elegante e simples, porém com marcas extremamente modernas, como a crise da função documental da prosa romanesca e uma leve perturbação na dicção narrativa, caracterizada por rupturas e pela desintegração da escrita.

Elisa, no entanto, não foi tão radical como, por exemplo, Clarice Lispector – que trabalhou com uma linguagem altamente complexa e abstrata em seus contos e romances – mas preservou um certo preciosismo na forma de articular as palavras.

Estamos diante de uma literatura questionadora e sensível, cujo foco detém-se sobre problemas da esfera do *eu* – personagem-ego. Além disso, vemos desabrochar na prosa elisiana uma nova intimidade, ligada a uma nova forma de trabalhar com a linguagem. Trata-se de um retraimento que conduz à vida particular de homens e mulheres comuns, que lutam e

⁷ Dentre as funções importantes que desempenhou no Serviço Público, Elisa teve incumbências no exterior, secretariando delegações governamentais a duas conferências internacionais do Trabalho, em Genebra, a dois congressos de Previdência Social, em Buenos Aires e Madri, e a uma Conferência dos Estados da América membros da OIT, em Petrópolis, para estudar os problemas da mão-de-obra feminina na América Latina.

⁸ Telenia Hill, “O mundo ficcional de Elisa Lispector” em *Estudos de teoria e crítica literária*, p. 82.

clamam por uma felicidade quase impossível de ser alcançada neste mundo conturbado e desordenado.

Não se trata de uma narrativa voltada para a pregação de valores do neoconservadorismo, o qual privilegia o culto das virtudes, mas de uma escrita reveladora de impasses e da insegurança de pessoas sem esperança diante de perdas, exílios, depressões. Assim, a autora não demonstra pudor ou receios ao arquitetar sua arte poética, a qual é capaz de desnudar pensamentos e pulsões advindas de almas perturbadas por passados hostis e tenebrosos, e ainda tendo que suportar um presente escasso de esperança e felicidade.

A pergunta incansavelmente feita nos textos elisianos é: “qual o sentido da vida humana neste específico tempo histórico em que vivemos?” (UP, p.127). Além disso, estão presentes nessa tessitura literária “formas contidas trabalhadas, condensadas em emblemas. Mesmo não se tratando de um neoconservadorismo, é um sinal de que a literatura afasta-se do campo político imediato”⁹ para se transferir para um campo em que se discutirão vários outros temas ligados à estética, à filosofia e à psicologia existencial. Em suma, a obra de Elisa Lispector é palco “de um certo lirismo que em prosa objetiva a introspecção e compõe um painel heterogêneo no qual a história é mais uma atmosfera do que um incidente”.¹⁰

Os enredos imaginados pela autora têm como objetivo revelar inquietações que rondam a mente humana continuamente, como, por exemplo, o medo diante da finitude da vida, a angústia e a incomunicabilidade imposta pelo fenômeno da morte. As interrogações que se colocam visam a atingir o leitor e levá-lo, por meio de recursos renovados de prosa poética, a refletir sobre “a penosa linha divisória que separa solidão e comunhão, o sentido da vida e o curso da história”.¹¹

Nesse desentranhar de tensões, consolida-se um modo especial de fazer literatura, o qual se deu por meio de um exercício contínuo com a linguagem, tendo como base um lirismo que transfigurou

fatos em função de uma energia emocional. Dentro do jogo claro de uma vida ela traça toda uma formulação criadora. Esta formulação expressa em parágrafos quase técnicos deixa claro o rumo da seleção de elementos aparentemente e insignificantes, da dúvida diante do que terá realmente importância, do aprofundamento na marginalidade.¹²

⁹ Miklós Szabolcsi, op.cit., p. 240.

¹⁰ Walmir Ayala, na apresentação de *Muro de pedras*.

¹¹ Miklós Szabolcsi, op.cit., p. 244.

¹² Walmir Ayala, op.cit.

No mais, chamou-nos a atenção o esforço dessa autora, durante quase quatro décadas, para se firmar como escritora em um meio e época em que predominou um preconceito enorme em relação à criação literária feminina. Note-se que, pela extensão de sua produção, Elisa não desistiu de lutar por um espaço no do campo literário brasileiro e revelou ser uma mulher obstinada e perseverante, ao enfrentar a solidão e a ignorância por parte da crítica e o insucesso junto ao público.

Tudo isso demonstra que ela sempre acreditou no poder mágico da palavra para expressar os mais delicados e sutis sentimentos, divulgando assim suas idéias por meio de suas narrativas, deixando marcas indeléveis em nossa literatura.

Passaremos, a seguir, para uma breve explanação, porém necessária, sobre o conjunto da obra literária de Elisa Lispector e em seguida deteremo-nos na análise do romance *Corpo a corpo*, de 1985 – objeto de estudo dessa pesquisa.

Como foi mencionado anteriormente, Elisa publica seu primeiro livro, o romance *Além da fronteira*, em meados da década de 40, que conta a triste e comovente história de um jovem escritor, Sérgio, vitimado pelos mais terríveis fracassos existenciais. O protagonista não teve a sorte de possuir uma família sólida e atenciosa, nem ao menos de conhecer os pais, sendo obrigado a viver em companhia dos tios, Ernesto e Nelly – pessoas rígidas que “conservavam sempre os mesmos hábitos, entregavam-se metodicamente às mesmas tarefas. Eram pessoas sem idade, sem ternura nem alegria” (AF, p.25).

Ainda na adolescência, Sérgio é fascinado pela escrita e, então, opta pela carreira intelectual – quis ser escritor: “tinha necessidade de criar obra sua, precisava encontrar o seu próprio meio de expressão” (AF, p.5). Porém, logo depara-se com o fracasso profissional, por não conseguir publicar muitos de seus livros. Seus romances, como afirma o personagem Sr. Rodrigues – dono de uma editora –, não chamavam a atenção de leitores menos intelectualizados, pois se tratava de textos altamente subjetivos com a presença de personagens complexas que subvertiam a realidade. Como estes leitores constituíam o público-alvo do mercado editorial, os textos de Sérgio eram renegados, pois não proporcionavam lucro às editoras:¹³

¹³ Elisa Lispector, neste ponto do romance em questão, evoca um problema, ou melhor, um mal-estar ainda recorrente no campo literário, ocasionado pela invasão mercadológica que tem transformado o livro em artigo de luxo ou mercadoria supérflua. Com mais intensidade, vemos, a partir da década de 50 (exatamente quando a autora inicia sua carreira intelectual), as publicações terem como alvo as massas – leitores em maior quantidade, porém menos exigentes e intelectualizados. Leyla Perrone-Moisés afirma, em seu artigo “Em defesa da literatura” (*Folha de São Paulo*, “Caderno Mais!, 18 agosto de 2000), que “onde ocorre, de fato, o mal-estar é no próprio conceito de ‘literatura’ e na sua transmissão institucional, por meio do ensino. (...) Desde a sua conceituação moderna, no século XVIII, a literatura foi uma instituição reconhecida e prestigiada. No século XIX, o estudo da retórica e de suas maiores realizações, nas obras clássicas, era considerado fundamental para a

As suas novelas são por demais subjetivas, e as suas personagens (...) estão situadas fora da realidade. Os leitores de nível comum não as compreendem. Elas lhes turbam a paz. O público que lê procura nos livros um pouco de amenidade, o calor da simpatia, da compreensão, um tanto de fantasia também, convenho, mas nada dos conflitos acerbos que se situam nos seus relatos (AF, p.7).

Sérgio sente-se encurralado nesse mundo movido pelo lucro, onde tudo se transforma em mercadoria, até mesmo a arte poética. Isso provoca no escritor-personagem um estado profundo de melancolia, uma vez que ele mesmo se vê obrigado a curvar-se “em face das leis do mercado, errante em meio a coisas ruinosas e fragmentos de um universo esfacelado e carente de uma harmonia já consumada”.¹⁴

Fruto de experiências de guerra e de sofrimentos causados por exílios forçados (o escritor-personagem é descendente de judeus, identidade revelada de forma implícita pelo narrador em terceira pessoa), a obra de Sérgio expressa a aterradora angústia existencial e metafísica de uma época caótica, certamente uma razão impeditiva para o sucesso de seus livros. Porém, como negar o passado, a história, a própria subjetividade, a fim de atender os anseios de uma multidão alienada? – questionava Sérgio.

Em cada linha do romance deparamos com dificuldades gigantescas, as quais Sérgio tenta driblar, porém, fracassa quase sempre. Privado do amor dos pais, dos amigos, das mulheres que amou, percebe que a solidão é a única coisa que lhe resta: “ser só, foi o que lhe coube por destino” (AF, p.26). A vida lhe havia preparado desastrosas armadilhas, obrigando-o, desde criança, a refletir sobre o seu desventurado destino. Tais reflexões e meditações sobre o passado e o presente faziam aumentar as feridas abertas em seu interior.

A cotidiana aflição fazia a personagem indagar sobre o sentido da vida: “qual a razão do seu viver?” (AF, p.18). Por que viver, se não era útil na terra, se não alcançava nenhum dos seus objetivos – ver suas obras publicadas, amar alguém, tecer algum vínculo afetivo. Para ele, melhor seria morrer e ser sepultado, pois, assim, não teria que experimentar tantos fracassos e ruínas:

formação do indivíduo e cidadão. Mesmo aqueles que optavam por uma atividade científica ou técnica recebiam, nos liceus, uma formação literária que eles prezavam por toda a vida, como leitores e produtores amadores de literatura. No século XX, esse prestígio cultural e social da literatura foi declinando. Numa sociedade dominada pela tecnologia e pela economia de mercado, a instituição literária sofreu um rebaixamento”. Esse rebaixamento afeta o escritor, pois precisa submeter-se às exigências das editoras, que visam a atender às massas, objetivando o lucro. Assim, o artista que não se adapta ao que a massa anseia ler corre o risco de não ver o seu trabalho publicado e, conseqüentemente, lido.

¹⁴ Davi Arrigucci Jr., *Humildade paixão e morte*, p. 272.

Um dia somos concebidos casual ou propositadamente e dão-nos à luz, e moldam-nos os sentimentos e a inteligência, quando não nos abandonam aos caprichos da sorte, até o dia que nos fazemos conscientes. Então uma vontade em nós se revela, mas quase inevitavelmente entramos em choque com as circunstâncias que nos rodeiam. (...) Enquanto a morte não vem, a vida passa vazia, efêmera e inglória (AF, p.18).

Dessa forma, a morte transforma-se em solução possível e caminho de salvação para um indivíduo que levava uma vida triste e inócua. Ao criar uma personagem como essa, Elisa reflete sobre o artista contemporâneo, que se vê como um indivíduo irrealizado, em desassossego dentro de um universo social caótico, incapaz de arquitetar objetivos e vislumbrar perspectivas. Com este romance, tem-se o retrato do artista pintado como um peregrino errante em sua própria pátria, procurando entender o mundo pelo viés da escrita, na busca de firmar uma aliança consigo mesmo e com a terra. Sérgio é o indivíduo que vive sob o regime do limite e habita um entre-lugar, almejando uma abertura em um mundo invisível para apreender o sentido de uma fronteira que separa o tudo e o nada, o ser e o não-ser, o efêmero e a eternidade:

“Pensando bem, a vida do homem nem sempre se desenrola com lógica, terminando muitas vezes de forma absurda. E tão inútil é buscar a coerência dos fatos, quanto o seu lado justo.” (...) Assim refletindo, percebeu que no seu íntimo se haviam quebrado as cadeias da harmonia com a vida (AF, p.19).

Percebemos em *Além da fronteira* o início de um ambicioso projeto estético que tem por objetivo maior a criação de uma narrativa poética complexa, abordando impasses e sentimentos inerentes aos seres humanos, e em especial aos artistas, imersos num reposto paradoxo de força e fraqueza, que é a própria vida:

“A liberdade também é clausura. Clausura dentro do isolamento. O mundo fechou-se sobre mim. Ninguém me alcança.” (...) “Afinal”, pensou, “a vida tem também o seu lado bom”. Um pensamento primário, quase banal. Entretanto, no silêncio e na penumbra da sala de projeção, pouco a pouco tornou às suas cogitações, e a revolver lembranças distantes. “O homem nascido de mulher é curto de dias e farto de inquietações” (AF, p.20-21).

Esta obra arquiteta, portanto, um quadro dramático a respeito do futuro da humanidade por meio de uma personagem detentora de um olhar cético perante um mundo que beira o caos em decorrência da ameaça iminente do extermínio em massa do homem mediante conflitos intermináveis, como guerras, epidemias, catástrofes naturais. Nota-se a esperança e a perspectiva de dias pacíficos sucumbirem, fazendo com que a personagem entre em crise,

culminando no choque existencial. Isso é representado através de imagens confusas e dilaceradas, delineadas por uma forma crua de narrar:

Neste ponto de suas cogitações, rememora uma cena do mundo em guerra, e que o emocionara quase tanto quanto o horror das trincheiras e as provações e dores nos hospitais: era o medo, e a recusa de uma criança em que tentavam colocar uma máscara contra gases. – Qual a sua participação na loucura sangüinária dos homens? No entanto, tinha de submeter-se. Hoje lhe punham a máscara para protegê-la do perigo, amanhã lhe meteriam a arma assassina entre as mãos. Não há como evadir-se. Os homens têm, todos, de palmilhar o mesmo caminho, e pagar o mesmo tributo (AF, p.18).

Devido a sua forma inventiva e perspicaz de escrever, trabalhando com uma escritura sensível e densa, Elisa Lispector foi reconhecida e condecorada com diversos prêmios literários – Prêmios José Lins do Rego, Coelho Neto, Luísa Cláudio de Souza, dentre outros. Ressalte-se que foi a primeira escritora a receber o Prêmio José Lins do Rego (concedido pela Editora José Olympio) com o romance *Muro de pedras*, em 1962.

Este romance traz como discussão central a problemática da mulher, associada a reflexões sobre a finitude humana. Também narrado em terceira pessoa, conta a história de Marta, uma mulher que se vê perdida ao constatar a impossibilidade de “estabelecer a paz consigo mesma” (MP, p.12), por se sentir desde criança, um ser abandonado, à margem da vida. Trata-se do anseio e, ao mesmo tempo, dos inúmeros obstáculos enfrentados por alguém que pretende se afirmar como sujeito de sua própria história.

Com essa obra, Elisa empreende uma narrativa que expõe conflitos internos resultantes dos choques social e emocional sofridos pela protagonista numa sociedade patriarcal, proporcionando uma reflexão sobre a condição feminina na década de 60. Observa-se uma nítida preocupação da autora em situar e representar, por meio de temas e certas perspectivas da realidade, a mulher como sujeito (ou, pelo menos, na tentativa de ser sujeito) de sua própria história num mundo falocêntrico, em que o egoísmo e a dominação masculina sempre escravizaram e anularam o feminino, transformando-o em objeto de outras histórias.¹⁵

Em outros textos elisianos, as personagens fracassam na tentativa de se imporem como sujeitos ativos – como é o caso de Marta –, entrando em choque com a ideologia imposta pela sociedade. A protagonista de *Muro de pedras*, não obstante, subverte algumas regras da sociedade vigente, vendo-se livre de alguns ritos e instituições tradicionais, como o casamento. Porém, suas ações subversivas não garantem a verdadeira liberdade, transformando-se Marta em um ser desorientado e incompleto.

¹⁵ Cristina Ferreira Pinto, *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, p. 79.

Na tentativa de se impor como sujeito, essa personagem busca a auto-afirmação e a integração com as pessoas e o ambiente, percorrendo caminhos nada fáceis, como o retorno à infância sempre marcada por um destino inclemente e impiedoso. Marta espera, ao viajar ao passado, adquirir entendimento sobre o sofrimento e a falta de liberdade vivenciados no presente. Mesmo sendo uma mulher independente financeira, ela não se sente realizada ou feliz, pois imperam em seu psiquismo um interminável vazio e um profundo recalque, resultantes de um insuperável medo de viver: “havia aquele outro medo maior e mais terrível, o medo da morte” (MP, p.25).

Ao percorrer suas lembranças pretéritas, Marta mergulha numa angústia extrema ao recordar certos acontecimentos em seus primeiros anos de vida:

quando Marta começou a sair de sua modorra, juntando recordações, concatenando idéias, e, aos poucos, talvez ainda à lembrança da menina, começou a reaver a sua infância – uma infância difícil e distante, tão distante como se fora o próprio vir ao mundo. Só que agora fatos, pessoas e coisas iam gradativamente ganhando nitidez e em seqüência, como corpos vistos através de um microscópio, as lentes ajustadas às proporções devidas, ela se espantando de nunca ter visto tão claro até esse momento. Tinha a impressão de ter andado até então às cegas. Agora reconhecida, identificava. Compreendida (MP, p.15).

Filha única de um casal de classe média, tivera uma infância marcada pelo desprezo e ausência dos pais. O pai foi uma figura ausente física e emocionalmente, pois, durante toda a infância da filha, esteve acamado em um sanatório tentando se recuperar de uma doença não mencionada.¹⁶ A mãe, Eunice, sempre muito ocupada com seus afazeres principalmente fora de casa, não dispunha de tempo para dar atenção à única filha. Desse modo, a insegurança e a solidão compunham o cotidiano de Marta:

O pai, quase sempre ausente, internado no sanatório, e a mãe, pouco se demorando perto dela. “De resto, mamãe estava quase sempre de saída”. Mesmo depois de Marta crescida, e parece que então sobretudo, as amigas da mãe eram todas portas de casa para fora, como por não gostar de ser vista em companhia da filha, tão igual a ela, e ao mesmo tempo tão diferente (MP, p.19).

Como afirma o narrador, Eunice não gostava de sair com a filha, pois temia que a sua presença lhe tirasse a segurança, lhe ofuscasse o brilho e o encanto. Para Eunice, era “como se a presença de alguém de seu sangue fizesse oscilar aquela linha tão sutil sobre a qual construía a sua singularidade” (MP, p.20). Esse sentimento materno deu origem a outras

¹⁶ Nota-se que o nome do pai – que não participa do enredo – nem é mencionado no romance, o que demonstra uma importância menor que a mãe, cujo nome é citado. Parece tratar-se de uma maneira de rebaixar a figura paterna para enaltecer a figura materna, subvertendo a narrativa tradicional.

atitudes sarcásticas e egoístas claramente percebidas pela menina, fazendo com que esta, prematuramente, fosse descobrindo o lado ruim da existência humana:

Marta media o tempo e a solidude de sua vida de menina através de sua sensibilidade de adulta, a angústia se avolumando, engrossando como um grande rio de cinzas e lavas, porque só agora compreendia verdadeiramente quão temerário é viver, aprendendo o sentido dessa longa tessitura de palavras e gestos, de idas e vindas, de encontros frustrados e de esperas aparentemente inúteis, mas que se diriam necessários para fechar o círculo inalterável de cada um (MP, p.26-27).

Todas essas agruras e ressentimentos contribuíram para a formação de uma muralha de pedra entre mãe e filha e, futuramente, entre Marta e o mundo. O relacionamento entre mãe e filha existia, mas “era marcado por sentimentos contraditórios, um misto de carinho e raiva, pena e revolta”¹⁷, como diz o narrador onisciente: “em mistura com a mágoa, havia excitação e fascínio no modo pelo qual Marta se aproximava da mãe” (MP, p.21). Esses sentimentos ambíguos entre mãe e filha culminavam, muitas vezes, em atitudes complexas e díspares em que amor e ódio, identificação e rejeição se misturavam, alimentando, assim, a hipocrisia das relações familiares:¹⁸

Tornando a voltar-se para o passado, Marta revia a mãe enrodilhada no divã, distraída, mordendo o indicador, enquanto escondia na concha da mão uma das muitas balas que chupava às escondidas, Marta sabendo, mas numa atitude condescendente precocemente adulta, fazendo que ignorava (MP, p.20).

Com toda a hostilidade recebida no seio familiar, Marta passa a acreditar que jamais poderia obter ajuda ou apoio de qualquer pessoa, mesmo daquelas amadas por ela. Desse modo, ao se deparar com essa revelação, a protagonista se vê enclausurada e ferida diante de situações torpes.

Encontrar o verdadeiro sentido da vida era o que Marta mais almejava para, assim, superar os dias secos e sem ternura vividos no passado. Na busca de superação, a protagonista investe em vários relacionamentos amorosos. Primeiro, casa-se com Heitor, porém a passividade e a falta de amor deste para com ela colaboram para o fracasso do casamento. Sem antes recuperar-se dos traumas proporcionados pelos dias vividos com Heitor, a protagonista envolve-se com Maurício, um rapaz bem mais jovem que ela. Este, para não pôr em risco a reputação de garoto em plena virilidade, mantém em segredo o relacionamento

¹⁷ Cristina Ferreira Pinto, op.cit., p. 46.

¹⁸ Cristina F. Pinto, op.cit., afirma que relações complexas e distanciadas entre mãe e filha são recorrentes em escrituras femininas.

com Marta, pois a considerava uma mulher “velha” demais. Além de não enxergar nela beleza alguma.

A personagem, ao perceber os verdadeiros sentimentos de Maurício, põe fim ao caso. No entanto, com mais um rompimento amoroso seu ego fica totalmente ferido, fazendo-a sofrer bastante, restando-lhe, mais uma vez, a incontornável solidão.

Após tantos fracassos amorosos, Marta sente-se “emparedada dentro do seu sofrimento como um morto dentro de seu túmulo” (MP, p.39). Não havia ninguém em quem pudesse se apoiar. Sabia que era preciso recomeçar, aprender a viver novamente, mas como? – perguntava-se desesperada, antevendo o seu terrível destino:

Só quem pudesse amá-la seria capaz de transformar quietude em ressonância, e a sua força em motivos. E, com o passar dos anos de desesperança e falta de repercussão, ela se foi dando conta da improbabilidade de realizar-se, lograda na sua inútil espera. Então foi ficando cada vez mais esquiva e solitária, cada vez menos afeita a fazer-se amar (MP, p.133).

Fatigada pela hipocrisia dos relacionamentos da cidade, Marta busca refúgio exilando-se numa antiga chácara deixada de herança pelo pai. Buscava “auscultar-se, interiorizar-se para conhecer-se melhor, encontrar-se”.¹⁹ Imaginava que o contato com a natureza pura e calma do campo poderia proporcionar-lhe um sentido maior para a existência.

Em seu texto “Escrever estrelas (ora, direis)”, Clarisse Fukelman afirma que a vontade muitas vezes incontrolável do homem moderno de se isolar vem da sua necessidade de refletir sobre a própria condição, “agravada por um tipo de organização social que segrega os indivíduos entre si”.²⁰ Assim, o escritor interpelado por uma sensibilidade *sui generis* descreve (e revive), através das personagens que cria, este desterro na própria terra em busca de respostas na tentativa de compreender o sentido da vida. Essa inquietação obriga o artista a buscar, por meio da escrita, a “sua própria identidade e a sua própria humanidade, cara a cara com as de uma outra pessoa”²¹ – no caso, suas criações.

Desse modo, vemos Marta numa busca ativa de bem-estar e felicidade, entregando-se à “emoção de rever o sítio, e a velha casa toda construída de pedra com um anexo de madeira” (MP, p.107). A mudança para o sítio, como todas as outras mudanças detectadas no enredo, revela a necessidade da personagem de estar sempre começando um novo aprendizado, tal era a violência de seus impulsos e a sua insaciável necessidade de novidade. Possivelmente assim

¹⁹ Telenia Hill, op.cit., p. 84.

²⁰ Clarisse Fukelman, “Escrever estrelas (ora, direis)”, p. 9.

²¹ Ibidem

conseguiria abafar os sentimentos de inutilidade e inaceitabilidade: “estou sempre começando, para em seguida terminar, e recomeçar de novo, os elos partidos, um não chegando a emendar no outro” (MP, p.105).

No campo, Marta aplica-se a novas atividades, chegando a crer que estava curada de sua solidão e ressentimentos. Porém, a tranqüilidade dura pouco e a protagonista é acometida por uma potente conjunção de desespero e apatia. Então, mais uma vez, sente necessidade de estar totalmente só. Constrói uma cabana no bosque e isola-se dos moradores da sede da fazenda: o administrador da granja, Bruno, Ana e Augusta, irmã e mãe do administrador.

A personagem passa a refletir: “viver é fácil, e a um tempo difícil. E a sua falta maior, sabia-o, era não saber viver com o acerto com que os outros vivem” (MP, p.73). Entretanto, mesmo diante de um destino cruel, o qual transforma sua vida em uma existência triste e sem graça, desvalida e frágil, Marta, na última tentativa de acerto, insiste na possibilidade de ter um filho. Chegou a acreditar que a maternidade pudesse torná-la um ser mais útil e, conseqüentemente, feliz. Imaginava que um filho pudesse preencher o vazio existente em seu íntimo.

Neste intento, entrega-se a Bruno, o rústico administrador da granja, e fica grávida. Dá à luz um menino e, então, compreende que a solidão não lhe era mais necessária. Com o menino no colo, a personagem tinha a sensação de possuir o “próprio mundo, o seu mundo, a sua vida nas próprias mãos” (MP, p.138).

Com o transcorrer do tempo, ao ver o menino crescer, ficando cada vez mais independente, precisando menos dos cuidados maternos, Marta se vê relegada novamente à inutilidade dos dias. Fatigada pela mesmice e lassidão do sítio, começa a sentir-se melancólica e depara-se novamente com a angústia de viver. Não compreende o tormento da eterna insatisfação: “na cidade quisera a quietude do campo; no campo – o que era mesmo que desejava agora?” (MP, p.143). Por fim, percebe ser falsa a sensação de paz proporcionada pela maternidade que, por pouco tempo, experimentou em seu ser. Nota-se que a verdadeira quietude ou tranqüilidade interior jamais seria alcançada.

Às vezes, estando a costurar dentro de casa, as janelas abertas para o jardim, ouvia lá fora a vozinha pequenina e fresca do filho (...) Ela se enternecia, largava a costura e saía à procura do menino. E estreitava-o demoradamente, beijava-o. Mas logo ele lhe escorregava do regaço e ignorava a sua presença, inteiramente absorvido pelo que estava fazendo. Marta se regozijava e entristecia um pouco. Seu filho estava crescendo, cada vez mais absorvido pela beleza do mundo, pela grandeza do mundo. Sobretudo isto: sabia que entre ela e o filho existia uma barreira intransponível, pois compreendia que as criaturas deixam de aterrorizar-se diante do desconhecido no dia que perdem a infância, esquecem o mistério que se prolonga para além do meramente sensorial,

perdendo a capacidade de maravilhar-se diante do encantamento dos sonhos (MP, p.148 e 149).

Novamente o mito do amor materno é posto em questão. Vimos que a mãe de Marta a menosprezava, tratando-a com frieza e ironia. De fato, nunca houve intimidade entre Eunice e a filha. Agora, é a protagonista que não consegue amar maternalmente o filho. Ela deseja demonstrar-lhe carinho e amizade, porém falha. Assim, outra imensa barreira se ergue entre ela e o filho, fazendo aumentar sua crise existencial, a qual dissipa de vez o início de uma paz interior.

O mito do amor materno é subvertido, como também o pensamento tradicional sobre a maternidade, segundo o qual, para a mulher sentir-se completa e totalmente realizada precisa gozar da felicidade de ser mãe. Para a sociedade patriarcal, a função máxima da mulher, e talvez a única digna, é a de dar à luz um ser, uma vez que a atuação social da mulher no contexto restrito da vida doméstica resume-se ao papel de esposa e mãe.

No romance “o próprio clichê do amor materno é desmontado para revelar a ausência de laços de amor”²² entre mãe e filho. A maternidade não soluciona os problemas emocionais de Marta e nem preenche o vazio existente em seu interior. Pelo contrário, depois de contribuir para a existência de outro ser, vemos instaurado um novo e intenso conflito no íntimo da protagonista, ampliando ainda mais sua sensação de inutilidade: “agora, pensava ela, aos oito anos, seu filho se governava como um homenzinho” (MP, p.152), ignorando os seus cuidados e atenção.

Marta volta a se refugiar na cabana do bosque, na ânsia de entender a persistência desses maus sentimentos que dilaceravam o seu ego. Em intensos momentos de dor e solidão, ignora sua existência, pois muitos são os sentimentos de derrota e inutilidade. De que adiantava existir, se havia “empenhado em apagar o passado, mas para quem o futuro deixara por inteiro de preexistir”? (MP, p.153). Marta perdera a fé na vida, cessara de esperar por dias felizes; sentia-se uma mulher completamente arruinada:

Porque através de seus muitos erros, ela só divisava rebelião e sofrimento – sofrimento inútil, ainda por cima aduziu como se, em toda a sua vida, ela só tivesse sido guiada pelo instinto da perdição, contrariamente aos que optam pelo caminho da conformação, ou da morna ventura. E uma vez que nada construiu, nem fora útil a ninguém, tinha de convir que havia perdido o seu tempo, que havia perdido a sua vida. A oportunidade que é dada a todo ser, ela havia malbaratado, deduziu, dizendo para si mesma que nada do que lhe acontecesse daí para diante seria capaz de atenuar sua falta (MP, p.162).

²² Cíntia Carla Moreira Schwartes, *Trilogia do assombro: a literatura no feminino*, p. 123.

O crítico literário Fausto Cunha, ao analisar *Muro de pedras* – com o objetivo de encontrar pontos interessantes e novos que justificassem o prêmio recebido –, afirma que este “possui unidade interior, se bem que as ligações com o mundo real de em torno (com o tempo dos outros) se façam de forma indecisa”.²³ E acrescenta:

o livro se constrói como um estado de espírito, numa situação psicológica, e não como uma narrativa. A personagem central confronta-se com o impasse da solidão e tranca-se dentro de si mesma, procurando na auto-análise a solução de um conflito que não chega a definir-se. Como diz a própria autora, está num “tênuo vestígio a sua ligação com o todo”.²⁴

De acordo com o autor, o livro fraqueja ao tentar fazer uma análise da solidão. No entanto, a fragilidade apontada por ele não está na forma de aplicar ou discutir o tema escolhido (a solidão como sentimento inexorável), mas no modo como a autora trabalhou e articulou os movimentos da personagem dentro da narrativa para falar da solidão. Possivelmente, o resultado disso foi a criação de uma trajetória cansativa e confusa a ser percorrida pela protagonista, prejudicando, assim, a linearidade dos fatos e dos pensamentos da personagem. Apesar disso, esse procedimento foi um meio encontrado pela autora para expressar a incomunicabilidade da protagonista diante do mundo, transformando-a em uma voz ímpar na denúncia da solidão.

Realmente, falta objetividade nos dizeres e decisões de Marta, porém isso não prejudica o desenvolvimento do tema no enredo. Toda a confusão de pensamentos da protagonista é exposta como um despojamento em fluxo/jorro vocabular na narrativa. Segundo Waldir Ayala, “a autora lhe fez assim para melhor dissecar o corpo de que ela é a pulsão. E nessa pulsação residem a graça e o milagre”²⁵.

Em síntese, Elisa Lispector, em *Muro de pedras*, mergulha no vasto e complexo mundo interior feminino com o intuito de descrever a angústia de um ser patético que sofre por vivenciar uma intensa solidão. Neste romance, Elisa inventa uma personagem cuja trajetória está calcada na busca de atingir/realizar (mesmo que inutilmente), por meio da volta ao passado e de deslocamentos espaciais, uma síntese de si. O enredo é marcado, sobretudo, pelo fracasso de uma mulher subjugada por regras falocêntricas, o que remete não só a um

²³ Fausto Cunha, *Situações da ficção brasileira*, p. 62.

²⁴ *Ibidem*

²⁵ Waldir Ayala, *op. cit.*

universo particular e individual, mas a uma leitura abrangente de todo o universo feminino com suas contínuas crises existenciais:

Então, como numa despedida do planalto, como numa despedida de toda a sua vida, indagou de si para si o que viveu, e em que acreditou. E mesmo no presente o que vivia, e no que acreditava. Por caminhos obscuros, ela havia conquistado a sua liberdade, mas liberdade de quê? – Talvez, concluiu debilmente, apenas a de ir resvalando de queda em queda, sempre caindo mais fundo para dentro de si. E no silêncio da tarde, no silêncio espantoso do coração, de repente viu que a fonte da vida nela havia secado (MP, p.161).

Continuando a trilhar pelos caminhos da obra elisiana, deparamos com um romance pleno e significativo, *O dia mais longo de Thereza*. Estruturado em uma narrativa linear com uma linguagem simples e clara, este livro retoma mais uma vez a questão da essência feminina nos seus aspectos mais profundos, enfatizando novamente a solidão inerente ao ser humano, seus desencontros e perdas, através de uma personagem voltada exclusivamente para suas dores e pulsões, isto é, centrada totalmente em si mesma e inteiramente indiferente aos sofrimentos alheios.

Este livro conta a história de uma mulher muito parecida com Marta, a qual se encontra afundada num imenso poço de angústia existencial. Porém, com mais intensidade que a protagonista de *Muro de pedras*, Thereza possui uma fixação, ou melhor, uma obsessão doentia pela morte. Assim como o protagonista de *Além da fronteira*, ela concebe a morte como libertação e não como a extinção de seu ser.

Para a personagem, a imagem de morte não se liga a sentimentos negativos, como uma força devastadora ou incompreensível. Ao contrário, Thereza vê na morte uma saída, a solução para sua vida inóspita e sem sentido. Ela enxerga a morte como uma sina, fenômeno iniludível na vida de qualquer ser humano. Sendo assim, que venha o mais rápido possível e ponha fim a sua vida insuportável:

e de repente, pareceu-lhe que toda a sua vida tinha sido uma caminhada inútil, de passos perdidos, a não ser no que a conduzia à morte, - “muito mais caudalosa do que a vida, e mais grave também”, obtemperou, não sem um acento meio zombeteiro, como quem quisesse desconversar (DMT, p.11).

Thereza lida o tempo todo com a angústia pelos dias vividos e com um incomensurável cansaço de viver. Ela se exaspera diante dos fracassos cotidianos (alguns muito simples, outros irremediáveis) e também sofre com a incomunicabilidade sentimental, que faz dela um ser fatigado, fragmentado e totalmente solitário. Ao perceber-se em situação

conflitante, não hesita em pensar na morte como a mais sensata escolha para o fim de tanto sofrimento, uma vez que convivia com uma intensa dificuldade em conduzir a vida. Seu fim seria o melhor acontecimento proporcionado pelo destino:

“ – aos trinta anos, eu ainda tinha esperança, em meio a grandes e avassaladoras depressões embora; aos cinquenta, talvez já me encontre serenada, sem perceber o *fora-de-meu-alcance*. Aos quarenta, sinto-me completamente desorientada. Ainda me custa ceder, apesar de não ter mais por que lutar” (DMT, p.119).

A morte, como relata o onisciente narrador em terceira pessoa, era um fenômeno inacessível e desconhecido para Thereza, até o dia em que se vê diante do pai morto: “até a morte do pai, a morte não existia. Pelo menos em termos objetivos, não de corpo presente. Havia enterros, fumo, incenso, ausência. Mas não morte” (DMT, p.26). A revelação foi assombrosa e a jovem, pela primeira vez, deparou-se com a fragilidade da vida; “estarecida ante a irrefutabilidade da morte, não lhe ocorreu nenhum pensamento que pudesse ser expresso em palavras. (...) O mundo, ele próprio, parecia haver sido violentado e ter sofrido um brusco movimento de retração” (DMT, p.26).

A morte do pai não causou somente sofrimentos psíquicos, mas fez com que Thereza e a mãe conhecessem a realidade cruel da existência física: a sensação de abandono, a dor terrivelmente física da perda e até mesmo a fome: “e a fome de bolo trouxe a Thereza a revelação de que no mundo havia fome” (DMT, p.26). Com a ausência do patriarca, a família anteriormente rica vai conhecer a pobreza, devido às muitas dívidas deixadas pelo falecido. Com o passar do tempo, mãe e filha são obrigadas a vender todos os seus pertences, inclusive o imenso e luxuoso casarão onde viviam, a fim de pagar aos agiotas. Depois de se desfazerem de todos os seus bens, elas são forçadas a mudar-se para uma fétida pensão e a mãe de Thereza, para obter o sustento, passa a costurar ininterruptamente: “a máquina de costura começou a fazer o mundo trepidar em surdina, ao mordiscar panos de variados matizes, amortalhando palavras e queixumes” (DMT, p.27).

Ao defrontar-se com a morte do pai e suas conseqüências, Thereza não conhece não só a dor da perda de um ente querido e de uma vida confortável como passou a experimentar sentimentos até então desconhecidos, como a angústia e outras muitas inquietações:

à medida em que ia saindo da infância de olhos banhados de pureza, para abrir-se nas eclosões da adolescência, foram surgindo as primeiras inquietações e angústias. Pois de repente, em meio a uma tarefa, detinha-se, o ouvido atento a um outro sentido, secreto e profundo. Começava a vislumbrar algo para além do mundo aparente primeiro, e esse algo estava nela mesma, – o que a alegrava e perturbava a um tempo (DMT, p.27).

O dia mais longo de Thereza inicia-se com a protagonista acordando de um intenso sono provocado por calmantes. Thereza, mesmo acordada, não consegue distinguir o ilusório do real; e então passa a olhar ao redor de si, observando as disposições dos móveis dispostos, sentindo “muito vagamente (...) seu corpo estendido no leito” (DMT, p.7). Seu olhar era de constatação e não de reconhecimento, pois não se lembrava de nada ocorrido no dia anterior, nem mesmo de si. Segundo o narrador, ela havia exagerado na dose sedativa que tomara antes de dormir.

Para Thereza acordar e sentir “o sangue fluindo e refluindo do coração ao cérebro, do cérebro para o coração, e para os membros – o lento e ritmado pulsar da vida” (DMT, p.8), era sofrer a mais terrível e mortal pancada; era estar diante do “fatal processo da vida em direção à morte” (DMT, p.7).

Em cada parágrafo do romance percebe-se a obsessão da personagem em encontrar-se com a morte. Seu desejo maior é conhecer essa extensão da existência humana, por mais misteriosa que fosse. Aliás, Thereza parecia não ter muito a perder, já que, com a morte do pai e em seguida a da mãe, ficara sem qualquer laço afetivo, uma vez que não possuía nenhum outro parente com quem pudesse se relacionar. Também não possuía bens materiais, nada que lhe proporcionasse segurança na vida. Isso contribuía para que desejasse precocemente o próprio fim, tendo em mente que “vida longa não é, necessariamente, uma vida de muitos anos vividos” (DMT, p.10). Então, por que permanecer viva?

De todas as personagens criadas por Elisa Lispector, Thereza é a que tem os mais negativos pensamentos sobre a existência. Contemplar a natureza era uma atitude que a entediava, uma vez que tudo lhe era insignificante:

“mas há a vida”, insisti, “bem pouca coisa, em verdade, o raiar da aurora, o brotar de uma flor, o canto de um pássaro, o grito sonoro de uma criança, a quietude, e a própria melancolia. E isto é a vida.” E quando estivesse morta, e sepultada, não mais presenciaria isto. Não mais se rejubilaria, nem se entristeceria (DMT, p.17).

Para a personagem, o que havia de “transcendental na vida era a morte, já encarando a própria vida como uma ponte a conduzir à morte” (DMT, p.20). Assim, em face de tantos sofrimentos e percalços cotidianos, Thereza enxerga a sua finitude como um possível princípio. A sua “vida escoava num lento e ritmado pulsar que, fatalmente, tem seu fim com a

morte”²⁶, e “assim, procurando morrer a sua morte, ela a vivia momento a momento” (DMT, p.18).

Elisa Lispector, em *O dia mais longo de Thereza*, desenvolve uma discussão sobre o problema da morte e de sua presença e permanência em tudo o que diz respeito ao viver humano, ao criar uma personagem obcecada pela própria finitude. A grande questão levantada pela personagem (e pela autora) é: seria a morte algo não oposto à vida, mas um acontecimento complementar que a define?²⁷:

Era a morte em si que ela visava. Queria matar a morte, embora sabendo que ao fazê-lo, matava a vida, porque invalidava um dos elos da existência, uma etapa de uma continuidade, de um sucessivo renascer e viver e morrer, e renascer de novo. E neste momento compreendia que aquele “não matarás” aludia não ao tirar a vida a alguém, mas também ao não precipitar a morte própria, o não roubá-la de sua vitória por sobre a vida (DMT, p.167).

Especialmente por meio da personagem Thereza, Elisa ilustra o embate constitutivo do humano, entre as pulsões de vida e de morte. Suas personagens/criaturas ora manifestam medo, ora curiosidade em vislumbrar e enfrentar o desconhecido que permeia a condição de mortal. A autora consegue aclarar a compreensão da morte e implicá-la como elemento constituinte do processo vital,²⁸ levando o leitor a refletir sobre a dialética vida-morte e também a se angustiar com as personagens diante do eterno enigma que envolve o ser marcado, desde o nascimento, pela finitude.

É notável quanto o tema da morte ganha contorno e importância dentro da obra de Elisa Lispector, ao lado de outros assuntos relevantes como a solidão, a crise existencial, a melancolia, a angústia. Contudo, em meio a todos esses temas, não podemos ignorar a intensa mobilidade, claramente evidenciada nas narrativas pelos percursos das personagens, seguida sempre de um profundo desamparo. Nos enredos apresentados – e em outros que se seguirão – observa-se uma necessidade premente desses indivíduos de se deslocarem. Talvez, esse procedimento se justifique pela ânsia das personagens em buscar soluções e *cura* para as rejeições e os abandonos que sofreram. Gilberto Figueiredo Martins aponta que em Clarice Lispector, “a mobilidade marcaria também seus textos como motivo temático e processo

²⁶ Telenia Hill, op.cit., p. 85.

²⁷ Tais questões remetem às indagações presentes nos discursos filosóficos sobre a metafísica da morte, de Arthur Schopenhauer em *Metafísica do amor metafísica da morte*.

²⁸ Telenia Hill, op.,cit., p. 85.

compositivo: os deslocamentos geográficos multiplicam-se em sua história e nas estórias que conta”.²⁹

Além disso, nas obras de Clarice Lispector há dificuldade de fixação bastante visível pela forma de narrar, “que se quer ‘movimento puro’, convulsão de linguagem, fluxo contínuo e busca incessante”.³⁰ Possivelmente, essa forma de narrar da autora seja proveniente de seu arquétipo nômade, o qual é fruto de um patrimônio proveniente de um berço judaico.

Elisa Lispector, ao contrário de Clarice, sua irmã mais nova, fez questão de explicar/enfatizar, via escritura, as marcas de sua identidade e cultura judaica. Por isso, seus livros são tidos como acervos preciosos para a comunidade judaica no Brasil. Verificamos essa “presença” com mais força em seu livro *No exílio* – segundo livro publicado com nuances autobiográficas. Este romance narra o triste destino de uma família forçada pela guerra a fugir de seu país. Obrigada a buscar enraizamento em uma terra distante e diferente, esta família vive dias de solidão, angústia, medo e muita violência³¹.

Os deslocamentos geográficos presentes em outras narrativas ganham proporções bem mais constitutivas em *No exílio*. E ainda: neste livro, a autora sintetiza com precisão “os confrontos seculares do nomadismo, a vivência contínua de migrações, cortes e renúncias”³² presentes, que marcaram a história de um povo totalmente incompreendido e perseguido desde tempos remotos.

Nesse romance de fundo autobiográfico, Elisa descortina as perseguições e os grandes conflitos vividos pelos judeus, seus esforços em radicar-se em novos países, a luta pela terra prometida – Israel e apresenta a dimensão subjetiva do desenraizamento e do exílio. A autora tematiza os efeitos da situação em que se é forçado a sair da terra, deixando para trás a língua, a cultura, os bens, os parentes, os amigos, as crenças religiosas e outras referências, para começar, do nada, uma nova (sobre)vida em um outro país, tendo que se habituar a novos costumes e cultura – inclusive aprender uma nova língua.

Narrado em terceira pessoa, *No exílio* tem como protagonista Lizza, filha mais velha de uma família judia que vem para o Brasil com o objetivo de amenizar as dores decorrentes das terríveis perdas provocadas pela Primeira e Segunda Guerra Mundial e pela tentativa de extermínio da raça judia. A história se inicia com a saída da personagem do sanatório, depois

²⁹ Gilberto Figueiredo Martins, *Alter(c)idades – um exercício de escalas. (Espaço público, modos de subjetivação e formas de sociabilidade na obra de Clarice Lispector)*, 2002, p.5.

³⁰ Ibidem

³¹ Uma nova edição do livro veio a público recentemente (2005), ganhando algum destaque na imprensa (sobretudo a paulista).

³² Gilberto F. Martins, op.cit., p.5.

de se restabelecer de uma estranha enfermidade (ao que parece, uma intensa crise melancólica seguida de debilidade psíquica e física) que lhe fez passar por longos dias de febre e muita angústia. Com a saúde mais estável, Lizza, busca na memória o passado recente e o revive, com o intuito de analisar os dias de infundável agonia e sofrimento, resultado do êxodo forçado.

Algo muito relevante a se ressaltar é o fato de a maioria das personagens elisianas recorrer à memória como instrumento singular na tentativa de se reencontrar como sujeitos de suas histórias. Segundo a estudiosa das tradições judaicas, Berta Waldman, “a memória do passado foi sempre um componente central na experiência judaica, e a referência à memória coletiva não é uma metáfora, mas uma realidade social transmitida e sustentada através de esforços conscientes”³³. A importância dada pelos judeus ao passado, recuperado via memória, é um resquício cultural encontrado na narrativa elisiana, é “graças à memória que o passado flutuante pede passagem e se deposita de diferentes modos no texto literário.”³⁴

Assim, por meio de uma narrativa marcada por digressões, o narrador onisciente perscruta os pensamentos de Lizza e relata as mais pavorosas noites, “semeadas de espectros e de terror” (NE, p.8), vivenciadas pela protagonista e seus parentes ao tentarem emigrar para o Brasil, fugindo dos temíveis *pogroms* – as terríveis e violentas perseguições aos judeus promovidas pelo exército “branco”. Eram comandados por alemães, que invadiram parte da antiga União Soviética, destruindo tudo o que encontravam pela frente, inclusive seres humanos. Esses soldados estupravam mulheres, matavam e saqueavam multidões; houve, inclusive, o extermínio de cidades inteiras.³⁵

Todo o percurso da viagem é narrado, culminando com a dificuldade da família em estabelecer residência em uma nova terra – um outro terrível problema enfrentado pelos expatriados. Verificam-se ainda menções de fatos históricos misturados às ações fictícias, com um meticuloso painel histórico-documental permeando o projeto estético da autora.

O narrador, ao contar a história de Lizza, cita alguns exemplos das funestas condições de vários países do leste europeu, depois de ser instaurada a Primeira Guerra Mundial, revelando os resultantes conflitos psicológicos das personagens:

³³ Berta Waldman, *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*, p. XXI.

³⁴ Idem., p. XXII.

³⁵ Cenas desses fatos estão registradas também nas obras de Lasar Segall, pintor expressionista judeu radicado no Brasil.

1917. Fadiga. Exaustão. Campos abandonados. Estradas obstruídas. Quebranto de forças e esperanças sumidas. E por toda parte uma dolorosa fome de pão e de sossego – pão, para saciar as ânsias do corpo, sossego e esquecimento para apagar as amarguras da alma. A guerra, no entanto, continuava a devorar homens. Essa guerra, que os arrancava brutalmente dos campos e lares, já se estava tornando assaz cruenta, demasiado voraz.

Judeus continuavam encerrados nos campos de concentração, agora policiados por soldados aliados, e as portas da Palestina permaneciam seladas pelo Livro Branco. (...) Da Alemanha nazista, os judeus continuavam esquecidos. Os clamores de seu sangue inocente, sacrificados nas câmaras de tortura e morte, como o derramado com heroísmo nos campos de batalha, permaneceram sem repercussão.

Como todo homem de pensamento, ele [Pinkas] acompanhava com apreensão a marcha dos acontecimentos. Presenciou a visita de Chamberlain a Hitler. Deram-se as mãos, cumprimentaram-se afavelmente. Depois Chamberlain voltou para o lugar de onde tinha vindo, e Hitler prosseguiu na sua faina genocida (NE, p. 29;157;183).

A autora faz um registro da história do exílio judaico pelo viés pessoal e memorialístico de uma personagem judia, que se coloca numa posição duplamente marginal: como uma mulher que conhece e sofre agressões das forças de repressão do poder falocêntrico e como uma imigrante posta à margem de uma sociedade patriarcal e estranha. Expondo as condições marginais da protagonista, Elisa cria situações denunciadoras tanto da condição inferior da mulher imigrante quanto dos problemas sociais, econômicos e psicológicos sofridos pelos exilados:

Poucas eram as famílias que os visitavam, porque Marim [mãe de Lizza] era doente, e a casa triste pouco convidativa para estranhos. De longe em longe, levava a filha mais velha ao clube israelita. A mãe dizia que era preciso ir, que não se importassem com ela. Lizza ia. Mas era como sair de um barco e jogar-se ao mar. Sentia-se deslocada naquele meio onde não conhecia ninguém e era diferente de todos, parecia-lhe. O pai a recriminava, falava acerba e tristemente. – Aquilo era portar-se como selvagem. Quando chegaria a ser gente? Ela ouvia e calava. Sofria mais pelo desgosto que dava ao pai, do que, mesmo, pelo próprio desapontamento. Em casa, encontrava a mãe chorando (...) Lizza roía-se de remorsos, prometendo a si mesma não mais sair, não mais deixar a mãe naquele estado (NE, p.111).

Talvez este romance apresente em mais alto grau o tema social, em comparação com as outras obras da autora, destacando, como já mencionamos, a problemática do imigrante judeu no início do século XX.

A própria autora conheceu profundamente a tristeza e a dor do exílio, quando sua família, fugindo das conseqüências deploráveis da guerra e da violência dos *pogroms*, mudou-se para o Brasil. Por isso, tanto as personagens como alguns lugares citados no enredo do

livro em questão remetem à própria vida de Elisa Lispector³⁶. Essa realidade autobiográfica reforça a grandeza do testemunho trazido por esse romance, pondo em destaque os “problemas individuais e [o] drama coletivo de um povo, de toda uma época, caracterizada por grandes violências contra o ser humano”.³⁷ Como enfrentar a vida depois de testemunhar e sofrer conseqüências de catástrofes e barbáries como a do holocausto nazista? – pergunta Lizza – e também Elisa – ao final do romance. Afinal, “será possível viver uma vida nova, uma vida normal, e esquecer tudo quanto ficara para trás?” (NE, p.180).

Este parece ser o grande questionamento que ronda o inconsciente de todas as personagens elisianas, não sendo exceção nos últimos romances da autora, *A última porta* e *Corpo a corpo* – este objeto de estudo deste trabalho. Similarmente ao que acontece nas outras obras, nestes romances temos duas protagonistas vivendo quase o mesmo dilema existencial: a instabilidade da vida marcada pelo medo de permanecer, de viver. Essas personagens femininas, como as outras personagens citadas, viverão o conflito entre a consciência da finitude e o tédio diante da existência temporal. Também essas personagens convivem com o desamparo fundamental, resultado de perdas e carências, o que resulta em ter que conviver com um vazio interior incomensurável.

Ana é a protagonista de *A última porta*, mas poderia ser Maria, Joana, Marta, enfim, qualquer mulher, ou então, qualquer ser humano lutando pela afirmação de seu caráter em uma sociedade instável e decadente em termos de sentimentos nobres e verdadeiros.

A história dessa personagem não se restringe a apresentar somente a condição específica da mulher, mas motiva o leitor a refletir sobre a própria existência em uma sociedade propensa a confusas, rápidas e insólitas mudanças. Narrado em terceira pessoa, por um narrador que perscruta a cada instante, inclusive os pensamentos da protagonista, *A última porta* explora a vida moderna, porém caótica, por meio de Ana, desnudando os segredos mais íntimos de quem convive com inimagináveis sofrimentos.

Dos romances já citados, Ana é a personagem mais velha de Elisa Lispector. Aos cinquenta anos, reflete de forma obsessiva a “própria dificuldade de ser, evidenciando-lhe, de súbito, toda a extensão de seu fracasso existencial” (UP, p.28). O narrador descreve a

³⁶ Vale ressaltar a semelhança do nome Lizza com o nome da própria Elisa. Essa semelhança é notável também em relação aos nomes das outras personagens do romance com os nomes dos familiares da autora: Marieta e Pedro Lispector, e as filhas Elisa, Tânia e Clarice. Além disso, a família da personagem, assim como a família Lispector, é composta pelo pai, Phinkas, a mãe, Marim – esta como a mãe de Elisa morre logo depois de chegar ao Brasil – e as três irmãs, Lizza, Ethel e Nina, o que torna mais evidente o tom autobiográfico do romance.

³⁷ Jozef, B., *O olhar judaico no Brasil: memória e testemunho*. Disponível em:

<http://www.museujudaico.org.Br/livros/Josef.html>, file://C:\DISSERTAÇÃO\Josef. Acesso em 06/05/05.

extensão de seu abandono e como vivia de forma embaraçada nas linhas rígidas da solidão. Ana jamais experimentou a ternura de gestos e atitudes de carinho e afeto, sua vida sempre foi marcada pela rejeição. Quando criança, seus pais adotivos nunca lhe manifestaram amor ou qualquer outro sentimento afável. Na juventude, ao unir-se a Gastão – um homem rude e inclemente – também não encontra o aconchego de um amor sincero, pelo contrário, seu casamento foi marcado pela violência física e emocional do marido alcoólatra.

Sentindo-se sozinha, pois o marido, além do amor conjugal negava-lhe companhia, Ana resolve adotar um filho – assim que se convenceu da sua impossibilidade de engravidar. Como Marta – protagonista de *Muro de pedras* – imaginava ser a maternidade, ainda que lograda pela natureza, um meio de encontrar a felicidade tão almejada e a segurança de possuir um relacionamento afetivo. Ou até mesmo uma maneira eficaz de preencher algumas das muitas lacunas de sua vida insípida e inútil.

Porém, com o passar dos anos, a personagem depara-se com o fracasso na maternidade, pois não havia reciprocidade em seu relacionamento com o filho. Somente Ana amava, somente ela se doava ao filho Marcelo que não respondia a nenhum de seus carinhos e cuidados. Esta indiferença causava mais danos ao ego da protagonista que a insensibilidade e a falta de amor de seu marido. O desamor do menino em relação à mãe aumentava com o seu crescimento, até que um dia este resolveu sair de casa, deixando a pobre mulher no mais doloroso abandono. Novamente Ana vê a existência lhe fechar mais uma porta – justamente a porta (isto é, a maternidade) que mais acreditou que pudesse levá-la ao encontro da felicidade de viver e ser útil nesse mundo.

Não só a protagonista em questão, mas a maioria das personagens inventadas por Elisa Lispector busca superar a insegurança da/na solidão ancorando-se em relacionamentos adversos. Contudo, num curto espaço de tempo, esses indivíduos descobrem que mesmo vinculados a alguma pessoa voltam a sentir-se muito “inseguros quanto sem ela, ou até pior”.³⁸ Como é o caso de Ana, que busca no casamento e depois na maternidade solidificar vínculos afetivos, mas que estes acabam sucumbindo ao fracasso, conduzindo-a novamente à solidão.

Sobre suas malogradas tentativas de construir laços afetivos, Ana afirma, na voz do narrador onisciente: “sempre deparo em mim com aquele sentimento de frustração que experimentamos diante de uma porta fechada” (UP, p. 59). A realidade é que nunca tivera a sorte de poder relacionar-se profundamente com outras pessoas, pois sempre deparava com a

³⁸ Zygmunt Bauman, *Amor líquido*, p. 30.

superficialidade das amizades e dos relacionamentos familiares, e isso a levava ao mais terrível isolamento:

ela nunca tivera sucesso com os de sua família de adoção, muito menos com o marido, e o filho, a nora, ou a cunhada. Entretanto, jamais sobrecarregara ninguém com o peso de suas emoções pessoais, pelo pudor de suscitar a piedade. Jamais falara a ninguém de sua infância. De sua fome, primeiro de pão, depois de ternura (UP, p.59).

Os muros da solidão, com o transcorrer irreversível do tempo, ficavam maiores suscitando na personagem um intenso desejo de se exilar, de se esconder de todos, inclusive das pessoas que mais amava. A sensação da inutilidade de ser e a angústia de permanecer nesse estado de ruínas e desespero levam Ana a “defrontar-se consigo própria” (UP, p. 28).

Amargurada conclui que

durante toda uma existência nada se constrói, nada se frui; que, apesar de nossos melhores intentos, só ferimos e somos feridos; que nossos gestos de amor são ignorados; que nossos sorrisos não se cruzam com outros sorrisos, nem nosso pranto faz assomarem lágrimas aos olhos de outrem, estes os signos da condenação que faz que até lamentemos ter nascido (UP, p.33).

Ao perscrutar os mais íntimos de seus sentimentos, Ana sente o ego machucado, ferido pelos acontecimentos de um passado cujas conseqüências acabarão marcando toda a sua existência. Ao retomar sua vida pretérita, vagueando “por entre as ruínas do que foi (...) dói tanto quanto a saudade de algo que jamais se possuiu mas que sempre se desejou” (UP, p.31).

Em sua errância pelos escombros do passado, a personagem afirma que seu único guia é a solidão, um complacente guia, “como quando tomamos um cego pela mão e o guiamos por entre os escombros de uma cidade morta na qual a ação erosiva do tempo, dos ventos selvagens e das chuvas copiosas tudo tivesse aplainado” (UP, p.31).

Assim como outras personagens elisianas, Ana escolhe, ao final de sua vida, trilhar os caminhos, não muito agradáveis, das reminiscências, a fim de entender o que se passou para, enfim, compreender o presente. Nesse intento, depara-se com o desamor sofrido durante grande parte de seu viver e percebe que será impossível preencher as lacunas vitais deixadas pela ausência de vínculos afetivos. Seu desastroso viver revela-nos uma das causas que contribui para o aumento da instabilidade da sociedade hodierna: a impermanência dos relacionamentos afetivos, principalmente os familiares.

Percorrendo suas lembranças, Ana convive com a agonia existencial, resultado das lutas perdidas. Disso percebe quão frágil é o seu viver e, que a vida era mais assustadora que a morte:

Há muito, já, e particularmente nos últimos dias, vinha vivendo sob a sensação da fragilidade do ser, da vida pendendo por um fio. Tinha (...) a impressão de estar-se avizinando de uma catástrofe. (...) Ana respirava dificilmente, sentindo o coração bater descompassado e o medo, como se, muito mais que a morte, temesse a vida (UP, p.17).

Ao recuar no tempo, esta mulher procurava sempre um ponto de referência a partir do qual pudesse reencontrar-se, porém, para onde quer que se voltasse, ia ter com as arestas agudas de um passado que a feriu e continuava ferindo.

Em todas as suas tentativas de aproximação de um outro ser, encontrava barreiras que a impediam de se relacionar intimamente com o próximo e isso a incomodava. Mas como transpor tais obstáculos? Um meio encontrado pela personagem para atenuar tal fatalidade, a superficialidade de relacionamentos, foi voltar-se contra si mesma com inúmeros questionamentos. Com inúmeras indagações sobre si mesma, Ana reflete sobre a sua miserável vida, na tentativa de encontrar alguma explicação para tanta frustração e, quem sabe, entender como chegou à condição extrema de desamor:

Justamente daquilo que me induz ao silêncio é que é preciso falar, porque o silêncio não esvaziado da carga que as palavras contêm em si, em vez de aplacar o sofrimento, me estrangularia. Falando, sei que me exponho. No entanto, apego-me às palavras porque ainda constituem o meu único sustentáculo” (UP, p.111).

Através de ininterruptos questionamentos, como revela o narrador, a protagonista explora cada lembrança, cada momento doloroso, mostrando como o amor foi escoando gota a gota, até lançá-la na máxima aridez. Essa viagem ao passado, acaba levando-a à exaustão emocional, por fazê-la percorrer caminhos tortuosos que intensificavam a confusão de sentimentos e a desilusão quanto a um futuro mais venturoso: “a meus olhos, nada do que estou rememorando faz sentido. Pelo menos não aquele que eu procuro. Por que então não calar a minha voz, pergunto-me, e quando chegará o dia em que eu possa fazê-lo com a sensação de haver, por fim, atingido a paz?” (UP, p.65).

Fica evidente em cada parágrafo de *A última porta* que Elisa explora sem ponderações a fragilidade dos relacionamentos humanos, o sentimento de insegurança perante a solidão e

os inconciliáveis anseios de comunhão e isolamento, por meio de uma mulher que procurou compartilhar seus sentimentos, mas foi rejeitada e menospreza por aqueles que amou.

Preso à angústia existencial, inerente a todo ser, Ana buscou ofertar o seu amor e a sua amizade, mas descobriu a inutilidade da oferta em uma sociedade indiferente a esses sentimentos. Não há para essa mulher como escapar “da desoladora sensação de superficialidade das relações humanas” (UP, p.78). Verdade que somente veio à tona depois que a personagem passou por diversas frustrações ao tentar consolidar vínculos. Isso lembra a afirmação de Martin Heidegger de que as coisas só se revelam à consciência por meio de fracassos e comportamentos inadequados que vão contra a natureza de alguma forma.³⁹

Ao ler e conhecer os enredos dessas personagens de Elisa Lispector, pode parecer, a princípio, que seus romances contam a mesma história, diferenciando tão-somente as personagens. Mas, não é bem assim. Os temas realmente se repetem, mas a escritora vai arquitetá-los de forma diferente na vida de cada personagem.

Se fizer uma leitura rasa e ligeira da obra de Elisa, o leitor provavelmente ficará com esta sensação: histórias que se repetem, mudando-se apenas os cenários e as protagonistas. As personagens, porém, vivenciam de forma diferente sentimentos e conflitos universais, recorrentes principalmente na vida moderna. Em sua constante retomada de questões inerentes à condição humana, a autora parece reafirmar as palavras de Gaston Bachelard:

dirão que nossas interpretações são monótonas e retornam constantemente ao mesmo ponto. A culpa não é nossa, mas do inconsciente dos homens, que vai buscar em sua pré-história os temas eternos sobre os quais, em seguida, borda mil variações diferentes. Que há de surpreendente, então, se abaixo dos arabescos dessas variações os mesmos temas reaparecem sempre?⁴⁰

Nos romances elisianos os enredos são trabalhos de forma singular em cada história, pois, trajetórias de vida diferentes são relatadas. Há características semelhantes entre as personagens – como é óbvio em obras de um mesmo autor –, o que confere universalidade aos temas. A solidão, por exemplo, é evidenciada na vida das protagonistas pela necessidade que estas têm de se isolar. Contudo, a maneira como as personagens lidam com este sentimento é diferente. Há umas que fazem questão de permanecerem sozinhas, enquanto outras lutam contra o desejo de isolamento, buscando uma certa comunhão com outras vidas, como é o caso de Marta em *Muro de pedras*.

³⁹ Martin Heidegger apud Zygmunt Bauman, *Amor líquido*, p. 9.

⁴⁰ Gaston Bachelard, *A água e os sonhos*, p. 62.

A protagonista de *Corpo a corpo*, por sua vez, possui uma forma *sui generis* de enfrentar a solidão e outros dissabores. Ela tece, em primeira pessoa, um discurso que a conduz ao autoconhecimento. Ao escrever e falar, trava uma batalha consigo mesma, com seu passado e com seu presente. Assim, a palavra transforma-se em remédio, aliviando a dor da personagem-narradora. É por meio da escrita que ela toma consciência de seu aprisionamento e passa a buscar formas de se libertar.

Ocorrem inúmeras transformações no interior dessa personagem quando esta articula seu discurso. Seu ego fica bastante agitado ao deparar com um imenso desamparo revelado pela escrita. Enfim, diferentemente das outras personagens, a protagonista de *Corpo a corpo*, ao contar a sua história, apreende a si mesma, passando a confrontar-se com seus problemas e com a própria realidade de forma mais direta e ativa.

O tema da morte, por exemplo, está presente em toda a obra elisiana – inclusive nos contos, os quais serão abordados adiante. No entanto, os contornos usados pela escritora ao trabalhar com esse fenômeno (em relação também a outros temas) variam de personagem para personagem. Em *Muro de pedras*, Marta, mesmo imersa no mais profundo desespero, luta para adquirir um sentido para sua existência: busca na maternidade uma saída para sentir-se livre da sensação de inutilidade. Por outro lado, as personagens Sérgio (de *Além da fronteira*) e Thereza (de *O dia mais longo de Thereza*) vêm na morte, não na vida, uma solução para os seus sofrimentos. Todavia, Sérgio e Thereza possuem olhares diferentes em relação a esse iniludível fenômeno, que é a morte. O primeiro, no fundo, o teme e questiona, enquanto Thereza, presa na autocomiseração, entrega-se cada vez mais à morte, a ponto de intentar contra a própria existência.

No mais, o propósito desta apresentação da obra elisiana não é pontuar as semelhanças e diferenças, mas, alertar o leitor quanto às múltiplas maneiras encontradas pela autora de repetir algumas temáticas, salientar a riqueza interior de cada personagem e, desse modo, chamar a atenção para o labor poético existente em cada narrativa, o qual sustenta a incursão por diversos aspectos de cada aspecto do tema.

Permanecendo fiel às reflexões de temas filosóficos, como a agonia existencial em face da vida e da morte, a solidão, a transitoriedade do tempo, a incomunicabilidade diante de sofrimentos aterradores, Elisa Lispector produziu ainda um significativo conjunto de livros de contos – *Sangue no sol*, *Inventário* e *Tigre de Bengala*, que se caracterizam por narrativas marcadas sobretudo por uma expressividade poética advindas por meio de uma linguagem simples e precisa.

Em seus contos, a autora continua a figurar personagens que anseiam encontrar um sentido lógico para a vida. Trata-se de seres amargurados pela falta de comunicabilidade com um mundo indiferente e estão cotidianamente se perguntando o que podem lucrar com a existência. A maioria conclui que o viver não propicia lucros, por isso o melhor é encarar a morte como o caminho mais sensato, logo, o mais almejado: “... quero morrer, implorou a mãe, algumas vezes em desespero. Teria sido a sua libertação. Mas esse único remédio que a aliviaria, não lhe deu. Não lhe deram. Nenhum deles” (“Exorcizando lembranças”, TB, p.63).

As personagens engendradas por Elisa em seus contos não encontram sentido para o viver, com isso se apegam a fatos simples, sem significado, a fim de aplacar, mesmo que parcialmente, a angústia que as consomem. Imersas na solidão, esperam o fim inevitável – a finitude do ser. Porém, na maioria o fim tarda a chegar, padecem uma incomensurável “agonia de viver” – aliás, título de um dos contos. Enfim, a vida desses indivíduos se esvai como num contínuo ritmado tic-tac de relógio:

- Nada de *vida* propriamente vida, feita do nascer, com todas as dores que o nascimento e o viver acarretam, ou *morte* como sendo definitivo fim. Pretendo que sejam meras as generalizações, e, se possível, com palavras bem bonitas.
- Mais uma badalada, e o dilema se repete: será uma hora da manhã, ou apenas mais uma meia hora? As precárias dimensões da condição humana... torno a refletir, ainda querendo ater-me a fórmulas de ordem comum (“Insônia”, I, p.15. Grifo da autora).

Em contos como “A agonia de viver”, “Sangue no sol”, “A morte do herói” e “Exorcizando lembranças” fica evidente mais uma vez a grande obsessão das personagens pela morte. Em seu íntimo, guardam o secreto desejo de dormir e nunca mais acordar. A vida, por não ter nenhum sentido, é efêmera, e a morte, por ser talvez a mais cabível perspectiva, é vista como um acontecimento sublime. Em resumo, para tais personagens nada é mais terrificante que as fatias sangrentas de vida...

A realidade, para a maioria delas, causa dor, pois têm que suportar a presente vida miserável pautada pela fina angústia dos dias decorridos: “uma dor fininha transformada em vontade de morrer. Pois havia dias em que viver ou morrer tanto se lhe dava” (“A partida”, TB, p.112). Quanto ao passado, resume-se a tristes lembranças que consomem o sujeito, pois não é possível voltar no tempo e retificar os desacertos, o que leva “à conclusão de que a vida é como um rascunho a ser sempre passado a limpo” (“Uma nova sensação de realidade”, TB, p.69).

Em relação ao futuro, este nunca chega a ser configurado ou planejado com boas perspectivas. Quando acontece de as personagens imaginarem os dias ainda por vir, as

imagens são desconexas e sombrias, pois a vida jamais lhes conferirá o direito de alguma vitória:

Agora o passado era essa trêmula e ofegante angústia feita de árida solidão e gratuita renúncia; o presente, quase todo ele tecido de devaneios que não conduziam a rumo algum. O futuro? – perguntou-se – de onde surgiria um novo desafio, e com que forças ela o enfrentaria ante a total incapacidade de reinventar a existência? (“O frágil equilíbrio”, I, p.69).

Note-se que nessas breves histórias há um permanente lamúrio, expressando total desilusão perante a vida. Em cada narrativa há como marca proeminente uma instabilidade existencial expressa pela instância do medo – sentimento que rege em absoluto o percurso das personagens. Daí nasce esse murmúrio tão parecido com o de Jó, personagem bíblica: “por que se concede luz ao miserável e vida aos amargurados de ânimo, que esperam a morte e ela não vem”.⁴¹

Dentre as personagens, poucas são as que conseguem alcançar algum objetivo, pois insuperável é a incapacidade desses seres de compreender o tumulto da densa realidade. As que encontram uma saída para o inóspito destino têm que ultrapassar gigantescas barreiras, como a humilhação e a autonegação, após diversas tentativas e desencontros.

Elisa Lispector expõe em cada conto os mais sombrios sentimentos, criando com maestria “uma atmosfera que resvala do consciente para o inconsciente, na fronteira entre a recordação e o imaginário”.⁴² É assim que a autora apresenta a fragilidade do homem perante a vida – juntamente com as terríveis feras que habitam em seu interior – via linguagem poética, esta que explica o inenarrável e traduz o indizível:

– Horror, de repente exclamo, pois eu antes nem havia atinado com o risco do bordado, e eis que de entre a folhagem espessa me surge um enorme tigre, um autêntico tigre de Bengala de boca escancarada, de enormes dentes afiados. Deve ser de Bengala. Não sei por que os de Bengala sempre me pareceram os tigres mais terríveis. (...) esse tigre de Bengala que trouxe à tona todos os meus terrores e as mais áridas melancolias, tão grande deserto dentro de mim, tão seco e ardente que não deixa sequer as lágrimas assomarem aos olhos! (“O tigre de Bengala”, TB, p.97, 98).

Num vislumbre panorâmico da obra de Elisa Lispector, destaca-se com veemência um ritmado questionamento sobre a vida diante da finitude existencial, em que “o caminho percorrido é conscientizado de estância a estância”.⁴³ Os romances e os contos retomam

⁴¹ Jó, *Bíblia Sagrada*, p.521.

⁴² Bella Josef, Prefácio, em *Tigre de Bengala*, p. X.

⁴³ Telenia Hill, op.cit., p. 84.

também o tema rosiano: “– viver é inquietante, e *tão perigoso* que é preciso respirar devagar para não morrer de susto” (CAC, p. 21. Grifo nosso), o qual revela um medo individual e coletivo do homem diante desse mundo desordenado e caótico em que vivemos e do qual não podemos escapar.

É como se a autora tivesse arquitetado um grande diálogo envolvendo toda a sua produção literária. Ou melhor, é como se suas personagens vivessem intensamente para estabelecer com o mundo e com os homens um diálogo criador. Daí muitas semelhanças em seus livros – semelhanças tanto na forma como no conteúdo. Parece-nos que as protagonistas elisianas, a uma só voz, querem expor os pensamentos atormentados do homem – suas angústias, suas injustiças, suas vidas decadentes, seus medos e pesadelos.

Enfim, permeando o conjunto da produção literária de Elisa Lispector estão presentes relevantes questionamentos sobre a existência humana, aproximando-se a literatura da forma reflexiva da filosofia. Tanto nos romances como nos contos, a autora “conceitua o viver como que corporificado em incessante busca, projetado no destinar-se para o ilusório e o reversível”.⁴⁴

Desde a sua estréia no campo literário brasileiro, Elisa evidencia um árduo exercício com a linguagem e intensa busca de autoconhecimento, em sua proposta de criar uma narrativa inovadora e pautada na expressão poética, tecida com imagens que transcendem o prosaico e o registro realista.

Sua produção literária fundamenta-se na reflexão sobre a existência do homem e o envolvimento deste com a hostil realidade da atual sociedade, revelando o compromisso com um estilo altamente consciente de sua poeticidade. Sua obra propõe-se a tematizar os mais comuns/recorrentes e, ao mesmo tempo, incompreensíveis sentimentos humanos – solidão, amor, paixão, morte, desespero, promovendo um encontro entre a transcendência e o imanente. Tal empenho produz uma nova forma de fazer literatura, criando um código literário particular articulado em uma série de conceitos nucleares em sua ficção.

A autora escreve no pós-guerra, momento em que as civilizações sofreram com as grandes transformações sociais, políticas e econômicas. Tempo marcado por questionamentos existenciais profundos que resultaram na intensificação das crises psíquicas como as grandes depressões. Isso contribuiu para a criação de imagens densas que denotam angústias intermináveis. Suas personagens, na maioria mulheres, ancoram-se em reminiscências estilhaçadas, lançando-se ao mundo como “denunciadores da desorientação e do

⁴⁴ Telenia Hill, op.cit., p. 82.

aturdimento”⁴⁵, numa sociedade confusa, desordenada e muito propensa a temíveis perversidades e sentimentos hostis.

Evidenciam-se, então, as marcas estilísticas e temáticas do escritor moderno que tenta impor ordem ao caos convertendo-o num universo mais pacífico e inteligível. Elisa Lispector expressa via escritura o fracasso e a queda da criatura humana. Suas personagens deparam-se com a pouca (exígua) solidariedade humana, o egoísmo exacerbado, o tédio e a perplexidade diante da finitude. Enfim, são seres fissurados que não conseguem solucionar seus conflitos íntimos nem acalmar suas pulsões.

Todos esses questionamentos e reflexões contidos no conjunto dessa obra esquecida chamaram-nos a atenção. Daí surgiu o desejo de analisar esse vazio existencial que caracterizam as personagens elisianas, causador de uma incredulidade incomensurável na vida. Esse vazio existencial provocado por intensa angústia e solidão seria a origem de um estado doentio, que afeta o homem moderno e que a autora aponta em seu ato criador? Como se manifesta esse alto grau de melancolia que atravessa todo o discurso?

É importante, contudo, frisar que a análise recairá mais particularmente sobre o romance *Corpo a corpo*, uma espécie de ponto-chave e síntese de toda a produção literária elisiana, pois nele se reúnem os principais temas e procedimentos da escritora em toda a sua obra.

Pela importância da obra de Elisa Lispector para a Literatura Brasileira é que nos propusemos a estudar a prosa poética reveladora de uma escritora sensível e afinada com a investigação da natureza e psicologia humanas, e resultado do mais alto labor estético. Daí a necessidade de se ler e estudar os romances e contos dessa autora relegada pela crítica e pelos leitores ao esquecimento.

⁴⁵ Telenia Hill, op.cit., p. 82.

CAPÍTULO II

LIRISMO E MELANCOLIA EM *CORPO A CORPO*

Não te alongues de mim, pois a angústia está perto.
Salmo 22:11.

Invoca-me no dia da angústia; Eu te livrarei, e tu me glorificarás.
Salmo 50:15.

Em *Corpo a corpo* são desenvolvidas importantes reflexões sobre a angústia, o tédio, solidão e o medo diante da finitude. Para tanto, Elisa Lispector tece uma prosa poética embebida em tom dramático que, não poucas vezes, beira o registro trágico. Trata-se de um texto caracterizado por uma mistura ou fundição de gêneros literários – lírico, prosaico e dramático –, o que demonstra inovação, experiência ampla e considerável domínio da arte literária.

Escrito em primeira pessoa, o romance revela o intenso desejo de uma mulher em comunicar sentimentos e experiências muitas vezes indizíveis, por meio de uma narrativa que acumula imagens, as quais tentam reproduzir instantes da memória em fragmento, delírios e devaneios. Trata-se da história de uma mulher que, após a morte do marido, resolve refugiar-se no litoral na ânsia de rememorar a sua vida passada, em especial o período de seu casamento.

A personagem abriga-se numa cabana e passa a repetir hábitos, tais como: caminhar com frequência à beira do mar, observar pacientemente o nascer do sol e o vôo simples de uma gaivota, ir à aldeia próxima em busca de alimentos. Tomada por uma intensa nostalgia, a mulher expressa por escrito um discurso que mescla a objetividade do relato à dicção de uma espécie de monólogo que denota a subjetividade de um “eu” torturado pela dor da separação e que vivencia um luto radical.

A mulher por trás desse “eu” narra a sua própria história ancorando-se no monólogo lírico. Contudo, há momentos em que o monólogo evidencia um lamento dirigido a uma “presença fantasmática” a quem ela lança perguntas e formula suas dúvidas, afirmando-se como um ser dividido. Fica claro desde o início da história – se podemos chamar tal enredo de

história – que se trata de um ser em conflito consigo mesmo, na tentativa de reaver a sua identidade ao revisitar dias pretéritos.

O objetivo da personagem é, então, rememorar os anos passados, especialmente, com a intenção sobretudo de perscrutar mais o não-vivido do que propriamente entender a vida vivida. Na tentativa de juntar os cacos dos tempos idos, reflete sobre a desastrosa relação de amor mantida com o marido recém-falecido, descobrindo que apenas a convivência tácita os mantivera juntos, pois já não existia entre eles diálogo, amizade ou carinho.

A narradora-personagem, com essa conclusão, experimenta a dor e a angústia e se dilacera, levada à autodegradação, à ferrenha autocrítica e ao autoflagelamento. Essa protagonista é um ser que busca, de certa forma, a partir da ruína, reconstruir-se ao longo da narrativa, levada pelo fluxo da maré verbal.

O fio condutor da narrativa é a consciência da personagem. A história é apresentada por ela, a narradora-personagem, sendo a mesma a ponte entre o passado e o presente e entre as outras raras personagens referidas no enredo – basicamente o marido e uma cunhada, esta mencionada poucas vezes. Mas, quem é esse ser fissurado que engendra tal narrativa monocêntrica, com um enredo todo em fragmentos? Como tal sujeito se revela ao longo da história?

Por meio do estudo de seu processo criador é possível realizar a análise interpretativa do discurso engendrado pela protagonista. Sem esquecer que “é porém a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza”.¹

É preciso, então, atentar para algumas pistas que nos levarão a um entendimento mais abrangente dessa personagem intrigante, dotada de uma admirável capacidade de expor seus sentimentos para se reconstruir. *Corpo a corpo* é um romance contemporâneo cujo enredo não está voltado para a representação do choque do indivíduo com a ordem social, mas localiza basicamente as contradições da vida interior das personagens.

Elisa Lispector engendra uma ficção introspectiva, que trafega por caminhos subjetivos, preocupando-se mais com descrições e referentes internos do que ocorrências factuais. Não que estejam ausentes da narrativa os elementos para uma reflexão voltada para o aspecto social. Estes podem ser encontrados, por exemplo, quando é mencionada a condição aparentemente subalterna da mulher em face da ordem paternalista, representada pelo marido

¹ Antonio Candido, *A personagem de ficção*, p.21.

insensível que, por meio de ações hostis e dominadoras, encurrala a personagem trancafiando-a (como ela mesma afirma) em um cerco (quase) intransponível.

A protagonista apresenta-se como um ser mergulhado em uma profunda tristeza, sofrendo a perda do marido ocasionada por uma enfermidade não desvelada. No entanto, a tristeza dilaceradora de sua alma não advém unicamente do luto que tenta superar à distância de tudo e de todos. A perda do cônjuge fez aflorar um estado agônico, antes adormecido, mas que com o luto tornou-se intenso. Essa incomensurável agonia já existia há anos no interior da personagem, mas estava incubada esperando uma ocasião singular para se revelar.

O estado emocional da personagem, observável a partir do seu discurso, é marcado por um desmedido pessimismo diante da própria existência, ora latente ora muito evidente. Para essa mulher não há mais razão de permanecer existindo depois da morte do marido; por isso, busca o isolamento com o propósito de entender o passado e de, quem sabe, compreender o verdadeiro motivo que a levou a ficar nesse estado de tão grande amargura, como ela mesma explica:

Após a tua partida, tive a necessidade de isolar-me para meditar e fazer um acerto de contas comigo mesma. Algo fiquei me devendo, e enquanto não se fizesse luz na confusão dos meus sentimentos, enquanto não compreendesse o que aconteceu, como e por que assim aconteceu, eu não teria paz (CAC, p.10).

Como caracterizar esse estado no qual se encontra a personagem-narradora de *Corpo a corpo*? De onde advém tamanha agonia, como também seu intenso desejo de solidão e até mesmo a sede de morte? Em busca de respostas a tais indagações, recorreremos ao histórico conceitual de um sentimento, que presumimos ser o mal que assola o ego da personagem. Trata-se da melancolia, que tem deixado marcas profundas na humanidade e sempre esteve presente nos mais antigos textos literários como, por exemplo, os textos bíblicos – Gênesis, Jó, Salmos, Eclesiastes etc. – e igualmente nos antigos textos literários e filosóficos, como os pertencentes ao mundo grego de Homero, Sófocles, Platão, Aristóteles e outros.

Autores de vários campos do saber (inclusive de várias épocas) tiveram a necessidade de retratar e estudar a melancolia, pelo fato de ela acompanhar, de forma sorrateira, a vida do homem desde tempos primevos, passando pela Antigüidade e pela Idade Média, alastrando-se como uma epidemia na Era Renascentista e, enfim, chegando de maneira implacável aos nossos dias – atualmente associada ao stress e à depressão, males modernos da civilização. Supõe-se ser a melancolia

um desequilíbrio humoral e que (...), ativado por diversas fermentações e outros processos físico-químicos, atravessou séculos sob a forma da idéia fixa, assim como o século XIX sob a forma da figura dos vasos comunicantes que indica uma relação inversamente proporcional nas relações entre o corpo e o espírito quando um dos dois acaba por dominar o outro.²

Atiçando a curiosidade dos mais diferentes estudiosos (como Hipócrates, pai da medicina grega na Antigüidade, e Juan Vives, considerado precursor da psicologia moderna no Renascimento), a melancolia tem o poder de deixar suas vítimas taciturnas, mergulhadas numa incomensurável solidão e presas ainda a uma terrível fadiga física e emocional, fazendo nascer no melancólico uma grande aversão à vida e um anseio profundo para com a morte – como se esta fosse uma dádiva do destino.

Grandes estudiosos como Robert Burton – autor de um best-seller da época renascentista, *A anatomia da melancolia* – e o próprio Sigmund Freud, fundador da psicanálise, se abstiveram de dizer se a melancolia era uma doença ou somente um estado emocional, em virtude dela ser exteriorizada mais por traços comportamentais do que por sintomas físicos.

Um fator singular chamou a atenção dos pesquisadores do estado melancólico: a melancolia parece possuir uma relação direta com a capacidade humana de criação. Vários filósofos e médicos detectaram muitos casos de melancolia em indivíduos ligados aos mais diversos campos intelectuais – filosofia, poesia, etnografia, artes etc. Desse modo, intuíram estar a melancolia relacionada à raiz intelectual e criativa do ser humano – como causa ou consequência... Porém, este fato não era visto como algo positivo, mas perturbador, pois os considerados gênios melancólicos pagavam um alto preço, uma vez que “esse talento os arrebatava e os conduzia pela vida como um ‘barco sem lastro’, na expressão de Sócrates”.³

De fato, muitos estudiosos foram vítimas da melancolia, inclusive o próprio Democritus Jr., pseudônimo de Robert Burton. Na opinião desse grande estudioso da melancolia “o mundo é ‘melancólico e louco’, não há exceção. Escrevo sobre melancolia, diz, para manter-me ocupado – e assim livrar-me da melancolia; o veneno gera o seu próprio antídoto”.⁴

Assim, durante muito tempo de pesquisas e investigações, os conceitos formulados para a melancolia ancoraram-se mais em teses filosóficas do que em pressupostos médicos, afetando e influenciando artistas de várias épocas (Homero, Sófocles, Shakespeare,

² Marie-Claude Lambotte, *Estética da melancolia*, p. 9.

³ Moacyr Scliar, *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*, p.70.

⁴ Moacyr Scliar, op. cit., p.54.

Cervantes, Münch, Baudelaire, Kafka, Dürer, Joyce, dentre outros); transformando-se em temas e relatos mitológicos, pinturas, esculturas e textos variados de todo o campo literário. Devido a sua intensa possibilidade de representação, a melancolia deixa de ser vista apenas como patologia, constituindo-se em uma potente imagem ligada à finitude existencial:

Empédocles, Sócrates, Platão, muitos poetas e homens ilustres são considerados portadores de melancolia, assim como os heróis míticos Hércules, Belerofonte, Aiace e Lisandro. A melancolia não é uma doença do filósofo, mas a sua própria natureza, seu *ethos*. Que a melancolia seja a condição da genialidade, do pensamento, da filosofia e da literatura é uma concepção que fascina, e muitos a defendem até os dias de hoje.⁵

Mais que uma enfermidade mental, a melancolia será reconhecida principalmente como uma experiência existencial considerada sublime. Em vários campos intelectuais, surgiram várias representações alegóricas do estado melancólico, inclusive, e com grande força, no campo literário. Poetas e escritores engendraram personagens extremamente melancólicas como, por exemplo, o Hamlet de Shakespeare e o Dom Quixote de Cervantes⁶, entre muitos outros – sem falar nas personagens criadas por autores brasileiros, que se valeram da melancolia como tema e atmosfera de suas obras.⁷ O estudo da melancolia como

⁵ Urania Tourinho Peres, *Depressão e melancolia*, p.15.

⁶ Trancafiado em uma torre de marfim, uma extensa biblioteca – templo intelectual da melancolia – Dom Quixote é um melancólico por excelência. Preso em seu estado taciturno, ele se fecha para o real, entregando-se maniacamente a aventuras irreais, as quais o conduzem à loucura. Hamlet, por outro lado, não enlouquece, porém vive uma extrema angústia diante do enigma que ronda a morte de seu pai. Ele é também um melancólico *sui generis*, desiludido com o mundo, mas ao mesmo tempo “dotado de uma superior imaginação. Para Hamlet, a melancolia é uma resposta ao mundo doente do qual ela própria se origina” (Moacyr Scliar op.cit. p. 89). Um outro exemplo de representação alegórica está no campo da iconografia. O pintor alemão Albrecht Dürer representou a Melancolia como uma mulher de asas – ou seja, potencialmente capaz de altos vãos intelectuais. Mas (como afirma Scliar) a mulher, isto é, a melancolia não está voando: “está sentada imóvel, na clássica posição dos melancólicos, com o rosto apoiado em uma das mãos. (...) A cabeça lhe pesa, cheia como está de mórbidas fantasias. Os músculos da nuca, que deveriam manter erguida aquela cabeça, de há muito se cansaram”. Este trabalho xilográfico, que expressa o mais alto grau de acedia melancólica, foi intitulado por de Dürer de *A Melancolia I*. (Moacyr Scliar, op.cit. p. 82).

⁷ Basta lembrar a célebre declaração de Brás Cubas, encarnação da volubilidade e da idéia fixa, que do Além escreve: “com a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, afirmando não ser “difícil antever o que poderá sair desse conúbio”. (“Ao leitor”, in *Memórias póstumas de Brás Cubas*). A título de exemplificação, lembramos alguns outros autores que discorrem sobre o tema da melancolia: Lima Barreto, Cruz e Souza, Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Clarice Lispector, Moacyr Scliar, Elisa Lispector. Há ainda escritores que não escreveram romances, mas se devotaram ao tema escrevendo artigos e ensaios que enaltecem e discutiram o tema melancolia. Um exemplo é Paulo Prado que, como Burton, interessou-se imensamente pelo assunto, reconhecendo seu poder e importância junto à vida social brasileira. No entanto, o autor não desenvolveu uma obra gigantesca como a de Burton, sendo, porém, categórico ao tratar da presença da melancolia no Brasil. Sua obra foi importante o suficiente para despertar o interesse de outros autores brasileiros pelo tema em questão. A partir de seu *Retrato do Brasil*, Prado incentivou a produção de uma série de outros ensaios igualmente preocupados em construir uma leitura interpretativa do país e de suas estruturas sociais e psicológicas. Dentre eles, destacamos *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freyre e *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. É importante lembrar que *Macunaíma*, de Mário de Andrade é o resultado também de uma leitura acurada de *Retrato do Brasil*, sendo um romance que irá tratar da melancolia como herança deixada aos brasileiros pelos colonizadores portugueses. Aliás, a rapsódia modernista foi dedicada a Paulo Prado. Enfim, a preocupação de

condição existencial esteve sempre envolto em uma aura filosófica e de mistério, ganhando um perene ar de dignidade e distinção:

teremos que refletir sobre a questão das produções intelectuais ou artísticas próprias à melancolia, na medida em que esta afecção parece ter afetado numerosos gênios e naturezas excepcionais. “Por que”, interroga Aristóteles, “todos os homens que particularmente brilharam em filosofia, em política, em poesia ou nas artes são melancólicos (melancholikoi)? E alguns deles a tal ponto que sofreram distúrbios provenientes da bile negra (melaine chole), tal como se diz de Hércules entre os heróis”. [...] Escutemos ainda Aristóteles: “... aqueles, por exemplo, [...] são tomados de delírio, dão prova de felizes disposições, ficam apaixonados, são facilmente levados às paixões e aos desejos e alguns se mostram mais falantes; [...] freqüentemente estamos alegres, e a razão de nossa alegria não nos aparece claramente”.⁸

Segundo a estudiosa Marie-Claude Lambotte, a sedução exercida pela melancolia em diversos intelectuais explica-se “pela natureza de nossa própria constituição psíquica, já que essa afecção afirma a fraqueza da condição humana”.⁹ Por isso, é possível verificar a presença metamorfoseante da melancolia desde os textos de Homero, passando pelo *spleen* dos românticos, até as obras contemporâneas como esta que ora estudamos.

À primeira vista, o sofrimento da personagem parece estar relacionado a perda do marido – o luto. Porém, algo mais imperioso parece causar um terrível estrago em seu interior. A nosso ver, trata-se da melancolia que não só permeia o estado emocional da protagonista como também está alojado em seu íntimo, ocasionando uma imensa ferida em seu ego, deixando-a mergulhada num intenso desespero:

o desespero humano é um espinho cravado no coração. Inútil a gente debater-se, que dói mais ainda. Então sento-me no chão, os braços em torno das pernas, a cabeça pousada sobre os joelhos, e volto a ser a menina que teme o escuro da noite e chora calada sua solidão (CAC, p.31).

De acordo com o pai Psicanálise, Sigmund Freud, a melancolia assume várias formas e algumas dessas podem ser observadas na personagem de *Corpo a corpo*. Em seu texto *Luto e melancolia*, Freud explica que devido à notável semelhança, é possível confundir os sintomas do luto com os da melancolia tanto em pessoa enlutada como em um indivíduo

Paulo Prado ao escrever *Retrato do Brasil* era expor aos brasileiros, sob forma de diagnóstico, a situação melancólica e sombria que vivia o país – desde a sua descoberta até o momento da escritura do artigo, na era moderna. (Ler mais sobre o assunto em “A melancolia chega ao trópico”, em *Saturno nos trópicos*, de Moacyr Scliar).

⁸ Marie-Claude Lambotte, op. cit., p.32. Vemos na citação de Aristóteles que ele mesmo se inclui como um melancólico ao mencionar a própria dificuldade em entender as reações causadas pela melancolia; nem mesmo as vítimas, portanto, conseguem esclarecer qual seria a origem desse peculiar estado.

⁹ Marie-Claude Lambotte, op. cit., p.10.

melancólico: observa-se “um desânimo profundo e penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade”.¹⁰

Porém, há uma diferença básica entre esses dois estados: quando o indivíduo se encontra melancólico, sua auto-estima sofre violentas agressões, ficando seu ego totalmente inquieto e inseguro. Isso é verificado claramente na personagem, que tem a auto-estima fulminada por terríveis pensamentos “a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição”.¹¹

sobreviver não é bom. Cria-me. Não se sobrevive por inteiro, e a parte de nós que sobra, estiola-se num não saber que fazer do tempo, que não flui, e da aridez da existência, que estanca. *É um não saber o que fazer de si mesmo* (CAC, p.43. Grifo nosso).

Freud discorre sobre o estado melancólico a partir de análises sobre o luto, tendo como tema central a noção de perda. Segundo ele, o luto seria o resultado de uma perda real, decorrente de morte ou abandono de uma pessoa amada. Enquanto a melancolia estaria ligada a uma perda inconsciente, de natureza ideal, relacionada ao objeto perdido. Desse modo, segundo a teoria psicanalítica, a vítima da melancolia não tem a consciência exata do *que* perdeu, porém pode saber *quem* ela perdeu.

Desse modo, podemos concluir (com base nos estudos freudianos) que os traços distintivos da melancolia e do luto são poucos, sendo o principal ponto de diferenciação a presença da perturbação da auto-estima, no caso do melancólico: o indivíduo volta-se contra o próprio ego, com potentes agressões, resultando daí um assombroso dilaceramento do mesmo:

no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego. O paciente representa seu ego para nós como sendo desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível; ele se repreende e se envilece, esperando ser expulso e punido. Degrada-se perante todos, e sente comiseração por seus próprios parentes por estarem ligados a uma pessoa tão desprezível. Não acha que uma mudança se tenha processado nele, mas estende sua autocrítica até o passado, declarando que nunca foi melhor.¹²

Este é o quadro existencial da personagem-narradora de *Corpo a corpo*: um ser que utiliza palavras extraídas da dor e do medo para descrever o seu obscuro estado. A mulher expõe seu vazio existencial na ânsia de compartilhar com o marido (lembre-se que já falecido) e com o leitor seus terríveis sofrimentos. Há momentos em que ela não hesita em se rebaixar,

¹⁰ Sigmund Freud, *Luto e melancolia*, p. 276.

¹¹ *Ibidem*

¹² S. Freud, *op.cit.*, p. 278.

revelando, assim, toda a inferioridade sentida diante das pessoas que a rodeiam, em especial, diante do marido. Sua inferioridade é explicada pelo fato de não se sentir amada “nem sequer por um bicho, um gato, por exemplo, ou um cão” (CAC, p.13); tornando-se, com o tempo um ser rude e insensível.

A personagem não acredita na capacidade de viver e, além disso, se vê como um parasita dependente da vida de outrem, o que lhe causa dor: “pois de repente eu havia compreendido, também, que eu sempre vivera instalada nas emoções alheias, tal uma planta parasita abraçada a uma árvore que, se no amplexo enfeita, ao mesmo tempo suga-lhe a seiva” (CAC, p.45).

Em seu relacionamento conjugal sempre deparou com o desamparo ocasionado pela hostilidade e pela falta de afeto do companheiro. Sendo esta a verdade que mais lhe magoa, causando-lhe intenso sofrimento. Assim, motivada por essa mágoa, a narradora-personagem almeja entender o que realmente aconteceu em seu casamento e, quem sabe, alcançar paz interior não proporcionada pela infeliz união. Note-se que a sua dor maior é pela separação do cônjuge ocorrida em vida:

Quantas vezes te via distanciado de mim, e precisava fazer um esforço imenso para uma aproximação por mais tênue que fosse.
 – Como é difícil viver ao lado dos que amamos! É quando olhamos mais fundo para dentro dos seres amados, e o que lá vemos, por Deus, que algumas vezes nos assusta, quando é certo que quiséramos encontrar só magia, só perdão. Unicamente ternura. E as vezes em que me vi, a mim mesma, da maneira pela qual tu me olhavas! (CAC, p.10; 20).

Por estar sempre recordando alguns acontecimentos, a personagem evidencia um sintoma peculiar ao melancólico: a volta insistente ao passado, como idéia fixa, ruminando obsessivamente pensamentos negativos. Dessas lembranças não emerge nada de que lhe possa apaziguar o espírito, somente tristes lembranças levando-a à autocomiseração e ao autoflagelamento: “rememorando agora os anos passados, sofro e me dilacero” (CAC, p.13).

Não há o menor resquício de felicidade em seus comentários. Dos momentos idos restam apenas ruínas que, ao serem lembradas transformam-se em verdadeiros punhais a dilacerar-lhe o ego. A volta ao passado não tem o poder de alimentar o presente com boas lembranças, ao contrário, tais recordações povoam fantasmaticamente o cotidiano da protagonista, acentuando o intenso desgosto de viver: “a dor e a náusea que em certos momentos me acometem a essas lembranças. É como me estivesse fragmentando, e como se a existência se estivesse extinguindo, e tudo começasse a se desmoronar em meu redor” (CAC,

p.46; 47). Daí o discurso empreendido pela personagem-narradora apresentar-se todo fragmentado como seu ego – como se isso acontecesse por meio de uma transferência.

Ao voltar-se para dentro de si mesma, isolando-se inteiramente do mundo, a personagem se prende obsessivamente a tristes lembranças, sem superação do passado, e o resultado disso é mais desgosto, conseqüentemente, mais melancolia¹³. Como afirma Proust – que tem na memória a tônica para sua obra –, “não há memória sem melancolia, não há melancolia sem memória”.¹⁴

Ao revisitar e avaliar o passado, a personagem lamenta-se/aflige-se “mais pelo não-vivido, do que pela vida-vivida” (CAC, p.13). Com um pessimismo em alto grau, atesta que foi a vida-vivida a responsável pelo distanciamento entre ela e o marido. Suas lamúrias revelam o enorme arrependimento pelos projetos não realizados e pela precariedade da vida reles e ordinária vivida ao lado do parceiro: “parece que só presentemente intuo a magia do que poderia ter sido a vida que impedimos de viver, de fluir, de nos redimir. De nos iluminar. De nos transfigurar mesmo no – e apesar do – rotineiro viver cotidiano” (CAC, p.13). Em suma, ela sofre por coisas e atitudes que deveriam ter sido concretizadas, mas que se perderam de forma irremediável.

O casamento da personagem é marcado por inibições e negligências. Nunca teve força para se impor ou realizar algo em que o marido pudesse perceber seu interesse ou mesmo seu amor por ele. Seus dias foram desperdiçados e diante de escolhas erradas, nunca tivera coragem de reverter o caminho:

parece-me que somente agora eu compreendo: desperdicei o meu tempo, a minha vida. Nunca me concedi o grande, o alto sentido das coisas a que damos nomes e, com isso, as criamos, e nos edificamos. Nunca ninguém me disse, nem eu tive intuição para imaginar que eu tinha o direito de ousar, que podia e devia me conceder as fortes alegrias, ainda que às custas de imensos sacrifícios. Só muito tarde descobri o sabor do risco (CAC, p.48).

A vida dessa mulher foi marcada pela irrealização e devido a isso não tem muito o que obter no presente e muito menos no futuro: “agora, [ela diz] nem água para beber, nem fruto para colher” (CAC, p.48). Percebe-se na personagem uma grande incapacidade de agir em favor de sua própria remissão, como se estivesse envolta por uma incontrolável acedia que a

¹³ Scliar (op. cit., p. 83) explica que o isolamento é um traço singular do melancólico e que muitos intelectuais, vítimas de melancolia, também se recolheram, evitando o contato com o mundo. O autor aponta Montaigne como um dos melhores exemplos de melancólico que buscou na solidão o remédio para seu estado agônico. Depois de ser prefeito da cidade onde morava, abandona a carreira política e trancafiava-se em seu castelo, evitando em absoluto o contato com as pessoas. A única ponte entre ele e o mundo serão seus próprios livros, visto que jamais abandonará seus estudos e pesquisas.

¹⁴ Moacyr Scliar op. cit., p. 83.

impedisse de lutar por suas realizações e sonhos. Toda essa inépcia para a ação e as acumuladas negligências são sintomas próprios à melancolia:

Nascido sob o signo de Saturno¹⁵, deus da idade velha, dos desgostos e da morte, e provido de talentos intelectuais notáveis, o melancólico perde-se em projetos irrealizáveis, chocando-se contra o umbral que não pôde ultrapassar entre o imaginário e a realidade, entre a lógica irrepreensível de um sistema e os comprometimentos de uma aplicação forçosamente insatisfatória.¹⁶

Não é por falta de visão e competência que o melancólico deixa de realizar suas atividades, mas pela melancolia profunda que contamina todo os seus pensamentos, neutralizando suas ações. Assim, ele não consegue superar “a onda de idéias [pessimistas a seu respeito] que o assalta, nem assumir nenhuma escolha de um projeto a médio prazo”.¹⁷ É exatamente o que acontece com a personagem. Ela relata que sua vida se resume a uma existência inútil por nunca ter aproveitado/valorizado o que o destino lhe proporcionava, sempre em busca de um ideal de vida inatingível.

Banhada pelos raios invisíveis do “sol negro” de Saturno¹⁸, os quais são responsáveis pela inércia, acedia e mutismo do melancólico, a personagem empreende auto-avaliações terríveis de uma existência desvitalizada que irremediavelmente oscila para a morte: “quanto esbanjei em oportunidades e vida, uma vez que esta é tecida das substâncias daquelas. Pois de repente será mais, eu sempre disse para mim, e não obstante deixava escapar o que o destino me propiciava” (CAC, p.19).

A mulher afirma que se perdeu na “inação mais completa e, com isso, [foi] desperdiçando os dons da vida” (CAC, p.15). no entanto, cabe frisar que não se trata de uma mulher sem dons intelectuais. Ela estuda piano, lê bastante e escreve, mesmo não se assumindo como intelectual. Através da narrativa que engendra, revela, ainda, ser

¹⁵ Saturno é considerado o planeta da melancolia, sendo associado a sentimentos funestos, a infelicidades, desastres colossais e, desse medo, ligado à autodestruição. Na mitologia, é um deus tirano e perverso que governou a terra com punhos de ferro. Na astrologia, Saturno é um planeta que induz os seres à ruminação de pensamentos, isto é, à idéia fixa e a um incontrolável movimento de recuo ao passado, incluindo a ativação de tristes memórias. É também designado como o grande deus maléfico, representando figuras de autoridade como o pai perverso e autoritário. Além disso, Saturno está associado a responsabilidades, estruturas, regras, severidade, dureza, limitações e obstáculos.

¹⁶ Marie-Claude Lambotte, op.cit., p. 48.

¹⁷ Marie-Claude Lambotte, op.cit., p. 62. Ver também, Freud, op.cit.

¹⁸ *Sol negro* também é o título de um livro de Julia Kristeva onde são discorridas e analisadas a melancolia e a depressão. Kristeva, ao remeter a este termo, liga-o ao mito/planeta Saturno. Também, Jeana Laura de Cunha Santos (em seu livro *A estética da melancolia em Clarice Lispector*), ao discorrer sobre a melancolia, faz um pequeno esboço histórico enfatizando a relação desse sentimento com o planeta Saturno. Ela afirma que “este por ser o planeta mais afastado da Terra, convidaria à contemplação e ao afastamento da vida cotidiana, o que acabaria por desenvolver um saber mais elevado, espiritual e profético” (p.36-37).

conhecedora de artes plásticas e de grandes romances; e por ter viajado bastante, conhece grande parte do mundo – inclusive lugares exóticos que são citados no decorrer da narrativa.

Porém, ao deparar com seu passado em ruínas, é tomada pelo extremo desespero, pois acha que foi incapaz de crescer ou, como afirma, de tomar tento e prosperar na vida, apesar de possuir capacidade e ter tido oportunidades para isso. A protagonista apresenta e sofre esgotamento profundo do espírito, impulsionando a busca obsessiva de exílio interior e ativando, como afirma Lambotte, “um sentimento de exceção sob o efeito do qual o sujeito é posto em contato direto com as exigências do Destino”.¹⁹

Em decorrência dessa inércia e esgotamento melancólico, a personagem passa a sentir uma terrível angústia diante da vida por saber que não pode recuperar o tempo perdido: “o que deixei de realizar, o que deixei de imaginar e de criar, está definitivamente perdido, (...) me imolei no cumprimento de um destino menor” (CAC, p.15). Lambotte enfatiza que a angústia diante das irrealizações e da acedia leva mesmo o indivíduo a privilegiar a extrema solidão. Por isso a mulher busca refúgio em uma aldeia primitiva no litoral. Isolada de qualquer contato humano e de toda a modernização urbana, passa a tecer suas lamuriosas meditações.

Fruto das rememorações de uma vida desperdiçada e de sentimentos desencontrados, surge uma escrita reflexiva, lírica e autocrítica. O sujeito esfacelado, à primeira vista, tem seu complexo de inferioridade ampliado e, como forma de compensar ou atenuar tal inferioridade, passa refletir e a descrever a sua triste condição:

A grande diferença entre nós dois: tu sempre foste o sol, a cintilância, eu, a opacidade da lua, a refletir o fulgor irradiante de ti. Por isso agora esta carência. (...) Eu, por humildade, me humilhava; por obrigação para com a vida e os encargos que ela impunha, me anulava (CAC, p.29).

Ao descrever sua lúgubre existência, a personagem lança mão de imagens pessimistas, revelando o seu incomensurável vazio existencial. Longe de expressar felicidade, tais imagens são metáforas de um “eu” estilhaçado e sem vigor. Nesse sentido, *Corpo a corpo* é a representação da própria angústia, que se articula graças ao discurso melancólico marcado por idéias que se repetem de forma obsessiva e que são ao mesmo tempo contraditórias:

– Como eu me vejo a mim mesma? – Ora a soma de todas as visões dos outros, ora vazia e árida de mim e de tudo quanto me cerca. (...) Identifico-me nesses momentos com as areias – um grão de areia, mínima partícula do Nada, e então,

¹⁹ Marie-Claude Lambotte, op.cit., p. 51.

só então, é a libertação não da vida, mas do conceito da existência e do conceito de morte (CAC, p.17).

Nessa passagem, a personagem revela uma visão arguta e radical da sua posição de inferioridade. Também afirma ser chegada a hora de revelar toda a verdade sobre si mesma com o objetivo de alcançar o conceito da existência e da morte.: “sei-o agora, tenho a certeza, e bem alto o proclamo, porque também em relação a mim é chegada a hora da verdade” (CAC, p.42). Por outro lado, sua intenção de proclamar (sem temor ou receio) algumas “verdades”, pode ser uma artimanha utilizada pela narradora-personagem com o objetivo de angariar o crédito do leitor em relação à sua versão da história, sobretudo acerca de seu casamento. Ao evidenciar supostas verdades a respeito de si, talvez, quisesse colocar o leitor totalmente do seu lado, para atribuir ao marido uma carga maior de culpa pelo fracasso da relação, atenuando a sua responsabilidade.

Por outro lado, a exposição sem reservas corresponde a uma outra característica do melancólico: a autocrítica seguida de auto-exposição e autoflagelação como forma de penitência: “penitenciarmo-nos é, senão reparar as nossas faltas, pelo menos tomar consciência delas” (CAC, p.44). Através de severas autocríticas, o melancólico dispõe, (como explica Freud), “de uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas que não são melancólicas”.²⁰ Por isso a personagem é tão rigorosa e impiedosa consigo mesma.

Assim é preciso ficar atentos às autocríticas, pois, na maioria das vezes, não se trata de reais justificações, mas, sim, de uma maneira sutil de mascarar, por meio de uma linguagem fluída e teatralizada, fatos importantes da história que não convém narrar. Lembrando também que as autocríticas da protagonista em análise, descortinam a perda do amor-próprio, devido às feridas ocasionadas pelo amor não correspondido do marido.

Nesse sentido, Freud esclarece que as lamentações descomedidas não são capazes de envergonhar nem de redimir o melancólico, pois tudo o que é trazido à tona, na maioria das vezes, não se refere unicamente a ele, mas pode envolver outras pessoas. No caso do romance em estudo, as autocríticas da personagem dizem respeito mais ao homem com quem viveu do que a ela mesma:

Pois comigo sempre aconteceu carregar a mim própria com muito esforço. Sou uma pessoa que para mim mesma não sou fácil. Como, então, eu podia apaziguar os teus terrores, se estavas voltado inteiramente para ti, e de mim escondias a verdadeira face? (CAC, p.25).

²⁰ S. Freud, op.cit., p 278.

Quando exasperada revela o seu íntimo, a personagem-narradora pretende denunciar (também) o caráter do marido. Lendo atentamente suas auto-acusações, percebemos que, com ligeiras modificações, elas “se ajustam realmente a outrem, a alguém que o paciente [ou personagem] ama, amou ou deveria amar”.²¹ Esses comportamentos, como apontam os estudos freudianos, transformam o indivíduo em uma pessoa maçante, tomada por um sentimento profundo (às vezes sem causa) de injustiça. Segundo Freud é possível perceber, através de reações expressas “em seu comportamento (...), uma constelação mental de revolta, que, por um certo processo, passou então para o estado esmagador de melancolia”²².

Por trás de auto-recriminações e revoltas, verificamos a presença intensa de culpa. Ora a personagem culpa o marido, ora o destino. Em certos momentos, revela-se profundamente culpada (a mais responsável) pelo fato de a relação conjugal não ter tido um final feliz; felicidade impedida não apenas pela morte do companheiro, mas também pela falta de contato afetivo entre o casal quando viviam juntos, consequência da falta de união e amor entre eles: “– teria eu sido na realidade tão vil, tão menor e culpada, que não pudesse absolver?” (CAC, p.20).

A culpa excessiva intensifica a melancolia, sobretudo “a culpa associada a uma sensação de insegurança”,²³ como é o caso da protagonista de *Corpo a corpo*. Como afirma Tânia Guidão Cruz Ruggiero, “o conflito entre o eu e o ideal de um eu, que ocorre na melancolia, revela a presença de um *ego* frágil que se vê condenado por um *supereu sádico* por sua insuficiência ou incompetência frente às demandas de um ideal de eu extremamente exigente, produzindo uma *culpa intensa*”.²⁴

A personagem não tem a intenção de esquivar-se da responsabilidade de ter contribuído para o fracasso do casamento. No entanto, há trechos de seu discurso que revelam algumas tentativas de amenizar a sua culpa. Trechos em que ela tenta justificar-se diante do leitor, na tentativa de atenuar/amenizar seu sofrimento:

Mas então eu pergunto: minha própria infelicidade não terá concorrido para, em certos momentos, tornar-me tão hostil? E precisamente neste instante ocorre-me inverter a ordem das indagações, não para eximir-me da culpa, mas tão somente pela necessidade de atinar com o cerne da questão (CAC, p.31).

²¹ S. Freud, op.cit., p.280.

²² Ibidem, p.281.

²³ Moacyr Scliar op.cit., p, 105.

²⁴ Tânia Guidão Cruz Ruggiero, “Espelho, espelho meu ... onde estou Eu? Melancolia: uma saída possível pela sublimação”. Disponível em: www.sedes.org.br/departamentos/psicanalise/espelho_espelho_meu2004.htm. Itálico da autora.

Suas reflexões, porém, intensificam seu sentimento de culpa que irá acompanhá-la até o final da narrativa: “neste momento ocorre-me que talvez as nossas desavenças tenham provindo do fato de termos sido, ambos, amplificadores de nossas paixões e de nossas angústias” (CAC, p.40). E mais, tenta repartir com o marido a responsabilidade pelo mau êxito conjugal, dividindo assim a culpa – se é que pode – : “**mea culpa**, digo para mim diante do mar que vaivém no seu movimento de retração e propulsão seguido do pesado baque das ondas amortalhando o meu monólogo autopunitivo, mas sem remissão” (CAC, p.49. Grifo da autora).

Ao externar seus sentimentos por meio da escrita, observamos uma repetição contínua, que dá ao discurso uma característica de movimento circular remetendo às próprias características da melancolia – a idéia fixa, repetitiva, repisada, obsessiva. Daí o surgimento de uma linguagem fluida e fragmentada conforme os conflitos são revelados. Há também muitas descrições e imagens repetitivas, e o retorno incessante ao mesmo ponto – a volta às reminiscências representada pelos círculos concêntricos: “ – de que vale tentar lembrar o passado? se dores e alegrias havidas são anuladas pelo tempo, que se fecha em *círculos concêntricos*. *Círculos* que se sucedem, se alastram e se diluem” (CAC, p.9. Grifos nossos).

Embora apenas no último capítulo nos atenhamos à análise de algumas imagens recorrentes na narrativa, cabe salientar nesse momento a insistência da personagem em comparar o seu discurso melancólico com o movimento, às vezes monótono e regressivo, do mar. Essa imagem evidencia o seu estado de apatia e falta de energia causada pelo estado melancólico.

Ao relatar sua *mea culpa*, a protagonista não deixa de expressar autocondenação, ao dizer que a punição que a si mesma inflige não será capaz de redimi-la, enfatizando, mais uma vez, sua inferioridade de origem e, de certa forma, negando sua inocência. Melancólica, submete-se à fatalidade que a tem, definitivamente, por culpada.²⁵

Essa culpa é alimentada pelos sucessivos fracassos percebidos ao recorrer a lembranças pretéritas – sabe-se que a volta ao passado é uma forma de preencher as lacunas de sua inútil existência. No mais, acrescenta que os comportamentos ásperos do marido foram sempre motivados pelas atitudes dela, ou seja, ela coloca-se como ré e merecedora das agressões cometidas pelo cônjuge em vários momentos. Daí o surgimento de uma narrativa guiada pela confissão e autopunição:

²⁵ Marie-Claude Lambotte, op.cit., p. 69.

nunca antes me ocorreu que a tua atitude fosse provocada por mim mesma, *devido às minhas próprias falhas*. Aliás, nunca me aceitaste inteiramente. Sempre me achaste menor, sem eu atinar com que eu pudesse fazer para crescer na tua estima. Sei-o agora, tenho a certeza, e bem alto o proclamo, porque também em relação a mim é chegada a hora da verdade (CAC, p.42. Grifo nosso).

Por meio dessa narrativa repetitiva e truncada, note-se que a personagem faz do leitor um depositário de verdades que se transformam também em álibis a seu favor. Ficando assim subentendido em seu discurso que ela tem a esperança de, com o seu “monólogo autopunitivo”, ser vista como mártir da situação:

venho dos descaminhos de um amor atormentado e ainda não me libertei de ti, porque trago comigo o ressentimento do amor não correspondido.
 – A coragem se cultiva, me disseste um dia recriminando o meu desamparo e a minha dificuldade de ser. Pois agora te digo que o sentir-me rejeitada em certos momentos me lançava em abismos tão grandes!
 Hoje procuro entender, e do meu próprio desentendimento advém o meu infortúnio. Estou emaranhada no meu destino fatalmente. Quero retroceder e não posso (CAC, p.69-70).

Sabemos que a personagem-narradora é responsável também pelas indisposições e desentendimentos com o marido. Mas será realmente impossível retroceder ou ignorar seu tenebroso passado? Na verdade, notamos uma necessidade imensa dessa mulher de se autopenitenciar, como se o seu inconsciente dissesse que a autopunição fosse o caminho que a levaria a uma possível auto-absolvição. Parece-nos que ela passa a ter prazer ao narrar seus infortúnios.

Assim, ela justifica que em certos momentos o marido tinha toda razão em ignorá-la, pois se mostrara insensível ao sofrimento dele e ao amor (mesmo que exíguo) que lhe devotara. Não soube “corresponder com expansivo amor ao amor que transbordava de tuas cartas, e também por isso eu me penitencio” (CAC, p.60). Por outro lado, vemos este homem expressar seus sentimentos somente à distancia, como se temesse ou não fosse capaz de um envolvimento afetivo mais íntimo. Tal atitude demonstra que a personagem não é a única culpada pelo relacionamento ter culminado no fracasso:

...ah, aquele tempo de tua longa ausência! (...) Em tuas cartas, que agora recordo com tão viva lembrança, me amavas tanto, me adoravas, me engrandecias. Vias em mim sensibilidades de que eu mesma não suspeitava. E mais: induzias-me, quase que me imploravas, para que eu fosse feliz, apesar da tua ausência. Através da distância me sublinhavas. Pelas cartas, o nosso amor era um tão grande amor! (CAC, p.60).

No entanto, ela continua a se penitenciar e a se culpar. Diz que “talvez ninguém devesse saber o que se passou” (CAC, p.70), porém, deseja expor o seu passado, ou melhor, se expor, reiterando que o restante de sua vida seria marcado por momentos de verdades, “conquanto a ninguém importe e só a mim doa” (CAC, p.70).

Note-se a necessidade e a satisfação da personagem de arrazoar seus sofrimentos, sendo esta atitude um traço forte e específico da melancolia. A partir do sofrer e do autotorturar-se, ela procura (mesmo negando) uma certa remissão. Parece sentir um íntimo regozijo em imputar-se a culpa. Para essa mulher ensimesmada nada em sua vida tem sentido ou vale a pena. Segundo Lambotte,

o melancólico não pára de assumir uma perda que o privou dos sinais do reconhecimento. A decepção ainda está muito presente em seu espírito para que não experimente, da mesma maneira, as futuras possibilidades de investimento; ela conseguiu instituir-se em lei do destino e fazer crer à vítima que se lhe tornou indispensável.²⁶

Há, portanto, um sentimento de perda desencadeante no interior da personagem que a leva a se autotorturar. Possivelmente, essa perda é o motivo mais forte de voltar-se contra si mesma com bastante agressividade e impulso de autopunição. Freud afirma que não devemos nos preocupar se as autodifamações do melancólico são verídicas ou não, pois em seu mundo e imaginário contagiados, elas são justificáveis e, de certa forma, têm valor de verdade. O melancólico, segundo Freud, “perdeu seu amor-próprio e deve ter boas razões para tanto”²⁷. Porém, isso se deve a quê?

De acordo com os estudos psicanalíticos, a perda do amor-próprio – ação devastadora no melancólico – deve-se ao prejuízo relativo de um objeto perdido. Porém, não se trata de uma perda habitual (como a morte ou separação de um ente querido), mas da perda relativa do próprio ego.²⁸ Daí advém o vazio interior imensurável. Essa perda ocorre a partir de

uma escolha objetal, uma ligação a uma pessoa particular; então, devido a uma real desconsideração ou desapontamento proveniente da pessoa amada, a relação objetal foi destruída. O resultado não foi normal – uma retirada da libido desse objeto e um deslocamento da mesma para um novo – mas algo diferente, para cuja ocorrência várias condições parecem ser necessárias. A catexia objetal provou ter pouco poder de resistência e foi liquidada. Mas a libido livre não foi deslocada para outro objeto, foi retirada para o ego.²⁹

²⁶ Marie-Claude Lambotte, op.cit., p.75-76.

²⁷ S. Freud, op.cit., p.281.

²⁸ Idem, p.281.

²⁹ Ibidem

Essa perda objetal se transforma em uma perda do ego, fazendo com que este adoeça. Dessa forma, haverá, pois, um ferrenho conflito entre a pessoa amada e o seu próprio eu, uma vez que o “ego deseja incorporar a si esse objeto, e, (...) deseja fazer isso devorando-o”³⁰.

Freud esclarece que

esses estados obsessivos de depressão que se seguem à morte de uma pessoa amada, revelam-nos o que o conflito devido à ambivalência pode alcançar por si mesmo quando também não há uma retração regressiva da libido. Na melancolia, as ocasiões que dão margem à doença vão, em sua maior parte, além do caso nítido de uma perda de morte, incluindo as situações de desconsideração, desprezo ou desapontamento, que podem trazer para a relação sentimentos opostos de amor e ódio, ou reforçar uma ambivalência já existente.³¹

Freud ainda acrescenta – a partir dos estudos de um outro pesquisador da melancolia, Otto Rank – que a escolha do objeto em detrimento do ego possui bases narcisistas. Segundo Tânia Ruggiero, Freud desvendou o verdadeiro jogo melancólico, ao perceber que as recriminações feitas ao objeto amado se deslocavam para o próprio ego do sujeito, indicando que a escolha objetal era feita a partir de uma base narcísica, sendo o ego confundido com o próprio objeto: “a sombra do objeto caiu sobre o ego”:

Algumas características que identificam o ego do melancólico indicam um “*déficit*” de narcisação no processo de constituição do eu, uma falha de investimento na imagem especular, falha esta que, segundo Lambotte, ocorre numa fase muito precoce da estruturação do eu, e se refere a um Outro abandonado que teria privado o sujeito do reconhecimento narcísico fundamental para sua constituição. Esta é a questão central na maioria dos casos.³²

Sendo então a melancolia uma neurose narcísica, fica um pouco mais claro o que a diferencia do luto. Isso porque o luto culmina com a renúncia objetal e na melancolia não há renúncia do objeto, pois este é “possuidor de um aspecto idealizado do próprio eu”.³³

Dessa forma, se cotejamos a concepção freudiana de melancolia com o discurso da personagem do romance, torna-se possível afirmar que os sofrimentos da personagem, como também a deformação de seu caráter, advêm não apenas da perda concreta e factual de um objeto, amado e idealizado, mas da repercussão dessa perda em seu próprio ego, que se volta contra ela mesma sob a forma de culpa e da necessidade de autopunição.

³⁰ Freud, op.cit., p.282.

³¹ Ibidem, p.284.

³² Tânia Guidão C. Ruggiero, op.cit., p.2. Grifo da autora.

³³ Ibidem

Há um trecho do romance em que a narradora afirma desejar muito despojar-se do seu próprio *eu* por saber que este foi insistentemente ignorado pelo amado, sendo este o motivo da sua maior inquietação:

mas o meu mal maior é o de sentir que não posso despojar do meu eu que foi desprezado por ti, e não posso conviver em paz com ele. Ah, o sentimento da perda de ti ainda em vida, nas esperanças que não se confirmaram, nos desencontros e impossibilidades minhas e tuas, antes ainda, da perda de ti na morte (CAC, p.46).

Prosseguindo a leitura, vemos que a perda do marido (mais do seu amor do que propriamente do marido) causa dores e intensa tristeza à personagem, fazendo-a sentir-se um ser fragmentado, estilhaçado. Essas dores se desenvolvem e transformam-se em “ferida[s] aberta[s], (...) esvaziando o ego até este ficar totalmente empobrecido”.³⁴ Enfim, em função dessa perda, é consumida toda a força interior da personagem, toda a energia de seu ego³⁵:

não é, ainda, a aceitação da tua ausência. Mesmo nos raros momentos em que me rejubilo com as sensações silêncio-imensidão, a dor da tua perda me acompanha como uma ferida que não cicatriza, como uma angústia que não estancou” (CAC, p.111).

Podemos então levantar uma hipótese de que o objeto perdido pela personagem foi, portanto, o amor do marido ainda durante o casamento. Assim, a falta objetual levou-a a um estado de profunda angústia, fazendo-a sentir-se desprezada e abandonada, e com isso ferindo o seu ego.

Diante dessa perda a personagem torna-se um ser hiperlúcido³⁶ e, como foi mencionado, dotado de palavras cortantes. Através de seu discurso, irá buscar a superação da angústia e do medo da solidão. Porém, note-se, por meio do processo mimetizado pela metáfora do mar, que a cada tentativa de avanço segue-se um recuo, em um procedimento característico do estado melancólico. Ocorrem algumas mudanças nas atitudes e no caráter da personagem – como é bastante visível ao final do romance – mas sem uma verdadeira a superação do estado anterior. Isto é, o sentimento de perda, apesar de algumas conquistas, permeará toda a narrativa.

³⁴ S. Freud, op.cit., p.286.

³⁵ Freud nos lembra em *Luto e melancolia*, p. 286, que “se o objeto não possui uma tão grande importância para o ego – importância reforçada por mil elos –, então também a sua perda não será suficiente para provocar quer o luto, quer a melancolia”. Em relação à personagem, podemos dizer que a perda do o amor do marido, como sua atenção, carinhos e amizade, eram valores preciosos para ela, por isso a dor e o desespero ao sentir-se privada disso mesmo quando aquele era vivo, atingindo a constituição narcísica de seu ego.

³⁶ O termo *hiperlúcido* é utilizado por Julia Kristeva em seu livro *Sol negro: depressão e melancolia*, p. 53.

Assim, o seu discurso não promoverá total libertação. Isso porque, para o melancólico, “nenhuma palavra, nenhum objeto de vida será suscetível de encontrar um encadeamento coerente, ao mesmo tempo que adequado, para um sentido ou para um referente”.³⁷

Em suma, até aqui, foi verificada a presença de duas pré-condições relatadas por Freud em *Luto e melancolia* para o comportamento da personagem: *a perda do objeto*, no caso a perda do amor do marido – sendo essa dor intensificada depois de sua morte –, que a deixa num estado esmagador de tristeza; e *a regressão da libido ao ego*, percebida no fato de a personagem voltar-se contra si mesma por meio de ferrenhas autocríticas. Essas pré-condições fazem com que a mulher substitua a dor da perda “pela queixa infinita de uma culpabilidade maciça que ela não cessa de alimentar”,³⁸ ocasionando feridas e fraturas em seu ego, muitas delas irremediáveis.

Cabe apontar ainda uma terceira pré-condição postulada por Freud, que é a *ambivalência*. Na melancolia a perda de um objeto não é superada por meio de ações habituais como no luto, mas se transfigura num conflito interior difícil de ser superado. Isso porque a perda acaba fragmentando o ego do indivíduo, surgindo assim as potentes autocríticas.

Percebemos na personagem a presença de comportamentos ambivalentes, pelo alto grau de ambigüidades em suas atitudes e sentimentos, principalmente os que dizem respeito ao seu marido. Tais comportamentos ambivalentes evidenciam na protagonista o que denominamos de paixão melancólica. Em vários momentos na narrativa, vemos misturados em seu discurso o amor e o ódio em relação às atitudes do marido:

Também relembro agora as poucas vezes em que, retido na Cidade, telefonavas para que não te esperasse para o jantar. E essa voz que me vinha de algum ponto distante e ignorado, tão grave e quente, envolvia-me numa onda cálida, e ora me propiciava um doce frêmito de amor, ora um sentimento de mágoa por me ver relegada a um segundo plano. Mas se saías de casa cedo, sem hora para voltar, e prometias cuidares-te, já me tranquilizavas, e eu te era tão grata pelo que tomava por uma prova de amor (CAC, p.102).

Em certos trechos do romance, a mulher resgata lembranças geradoras de ódio em relação ao companheiro, devido às hostilidades deste para com ela: “digo-te que jamais me conhecestes. Nunca tivestes a curiosidade, sequer, de perguntar como eu era, o que pensava. Teus próprios pensamentos te bastavam. Talvez daí a estranheza diante da desconhecida que eu te era” (CAC, p.16).

³⁷ Julia Kristeva, op.cit., p. 53.

³⁸ Jacques Hassoun, *A crueldade melancólica*, p. 7.

Já em outro estágio, se exaspera contra a morte por ter-lhe tirado o esposo, deixando algumas pistas de que realmente o amava: “mil vezes revivo no sono e acordada o momento em que partiste, e mil vezes sinto revolta contra a brutalidade da morte, que te arrancou da vida e cortou a possibilidade de qualquer relação” (CAC, p.77). No início do romance, a personagem descarrega seu grande ódio por causa da rejeição do marido, mas ao final sua ira vai se atenuando, quem sabe, sinalizando o início de um processo de cura via da palavra.

Ela passa a demonstrar certas doses de amor e admiração pelo marido e a expressar sua falta: “leio um dos teus livros que trouxe para aqui comigo. (...) Até me parece que estás vivo nos teus escritos, ou, pelo menos, mais próximo de mim, porque agora não existem obstáculos das presenças físicas de nós, nem as nossas paixões a interferirem” (CAC, p.110).

Na verdade, chegamos a duvidar do amor dessa mulher pelo marido, uma vez que seus sentimentos oscilam entre o amor e o ódio, em um efervecimento pulsional, em que a pulsão Eros se choca de forma brutal com Tanatos, a pulsão de morte. Tal ambivalência provoca na personagem-narradora, em contrapartida, um extremado reconhecimento e aprendizado da morte como experiência a ser relatada: “inúteis os labores, sempre pensei, que a existência não foi feita para durar. (...) No entanto, àquele tempo eu ainda não meditava objetivamente sobre a morte” (CAC, p.15).

A mulher passa a refletir sobre a mortalidade e a falibilidade do humano, chegando a menosprezar a vida: “no movediço terreno do absurdo, qual a diferença entre viver ou morrer, para quem já não agüenta mais existir?” (CAC, p.74). Presa em seu estado radical de melancolia, torna-se mensageira de Tanatos, “cúmplice-testemunha da fragilidade do significante, da precariedade do ser vivo”.³⁹ Depois de tantos sofrimentos e perdas, ela passa a desejar (lembrando que de modo muito ambivalente) o próprio fim: “na verdade antes jamais desejei assim morrer tanto. Por ter tido essa experiência que se iniciou aparentemente tão de leve, é que passei a pensar profundamente na morte como bem supremo, a libertação afinal” (CAC, p.90).

Estamos diante de um ego estilhaçado por vários conflitos, que provocam na personagem melancólica uma culpabilidade enorme, resultando numa sede de morte, que é o auge do estado melancólico. As queixas intermináveis engendradas pela narradora e dirigidas a si mesma, juntamente com as duras e ferrenhas auto-acusações, provocam um círculo interminável, como desgosto crescente em relação à vida. Em vários trechos a mulher repete:

³⁹ Julia Kristeva, op.cit., p.26.

“pior o pensamento que neste instante me assalta: em termos gerais, por que se vive? O que se vive?” (CAC, p.28).

Em outro momento, a personagem diz ter sobrevivido apesar de tantos sofrimentos e humilhações passadas ao lado do marido. Porém, não cessa de refletir que o melhor fosse ter morrido, pois com a partida do amado ficaram as tristes lembranças que na verdade são imagens de derrotas e desolação:

embora eu tivesse levado a pior, sobrevivi. Mas sobreviver não é bom. Creia-me. Não se sobrevive por inteiro, e a parte de nós que sobra estiola-se num não saber que fazer do tempo, que não flui, e da aridez da existência, que estanca. É um não saber que fazer de si mesmo (CAC, p.43).

Das ambivalências, como inferimos, surge a paixão melancólica. Esse sentimento ambíguo que expressa, de maneira clara, o estado da personagem. Possivelmente, essa paixão esclarece certas atitudes da mulher diante dos sofrimentos provocados pela falta do amor do marido.

Segundo Jacques Hassoun, a melancolia possui “um núcleo em torno do qual se organiza a paixão” e isso permite “delimitar a relação do sujeito com o Outro”.⁴⁰ A personagem, inserida neste contexto de paixão, se vê presa aos míseros afetos e às incontroláveis hostilidades do homem. Ela se passa por “*marionete*, vítima passiva de seu parceiro, que acusa de ser o agente da sua derrota apaixonada”.⁴¹ Porém, não consegue agir diante de tais ataques e o pior, torna-se responsável por tais procedimentos. Ainda conforme Hassoun, o melancólico “designa o outro como causa da sua passividade, agente de seu desamparo (...), se confessa culpado e chama com todas as forças o justiceiro anônimo que lhe revelaria o erro que estaria na origem das suas auto-acusações infinitas”.⁴²

Se numa paixão normal há elementos que se amoldam e condensam em torno dos amantes elevando a dignidade de ambos os seres, na melancolia, afirma Hassoun, deparamos-nos com uma defecção pulsional composta pela degradação, isto é, ninguém pode revelar-se suficientemente (in)digno para suportar uma causa literalmente perdida por antecipação.⁴³

Nesse jogo, vemos a personagem ser atormentada por uma paixão patológica, que desencadeia uma falta de algo que nem ela mesma sabe precisar, oriunda de uma desordem pulsional que põe, em seu interior, sentimentos opostos (como amor e ódio, vida e morte) que se digladiam. Ela nega a própria existência e em ímpetos extremos pede a morte. Também

⁴⁰ J. Hassoun, op. cit., p.44.

⁴¹ Ibidem. Com grifo do autor.

⁴² J. Hassoun, op.cit., p.45.

⁴³ Ibidem

Freud afirma em seus estudos não haver dúvida de que a melancolia estaria diretamente relacionada à pulsão de morte, provocando uma desintegração em outros trajetos pulsionais.⁴⁴

Abandonada pelo marido em razão da ausência de amor, ternura, amizade, reconhecimento, a mulher permanece com “uma carga amorosa flutuante e eminentemente ambivalente, própria para desencadear o ódio e o sadismo, a reivindicação e a querela.”⁴⁵ O resultado são lamentos e queixas incessante, que não devemos deixar de reconhecer (segundo Freud) como a manifestação clara de um ego narcísico desesperadamente ferido.

Em suma, as pré-condições citadas e bastante visíveis nas atitudes da personagem – perda do objeto, a regressão da libido ao ego e a ambivalência de sentimentos – nos permitem afirmar que se trata do perfil ficcional de uma vítima melancólica, que se manifesta pela escrita.

Há, ainda outros sentimentos que se ligam – numa complexa relação de causa efeito – à melancolia, formando assim um conjunto de disposições trágicas que desarticula o mundo interior do sujeito. Trata-se da angústia aliada à extrema solidão. Estes sentimentos não estão presentes somente em *Corpo a corpo*, mas permeiam toda a obra de Elisa Lispector, como temas centrais de sua literatura.

Como já foi dito, a tendência do melancólico é de se isolar, buscar refúgio em si mesmo, afogar-se em seus próprios pensamentos e indagações e, ainda sentir-se o mais culpado dos seres. Como afirma Kristeva, “tal exílio revela um abismo no próprio sujeito”.⁴⁶ É nesse nível de culpabilidade associada à autodestruição melancólica que “a angústia tem o mesmo alcance que a melancolia”.⁴⁷ No entanto, como podemos detectar o estado de angústia existencial na personagem em estudo?

Como salienta Kristeva, em antigos estudos sobre a melancolia é perceptível “a antecipação da angústia heideggeriana como *Stimmung* do pensamento”.⁴⁸ Revela ainda a autora que, por trás da fragmentação do discurso e da ansiosa busca pela palavra como expressão do medo e da solidão, está a desintegração do ser acompanhada, impreterivelmente, de angústias.⁴⁹

Em *Corpo a corpo*, vemos a angústia surgir da própria liberdade e desejo que a personagem tem de entender algumas verdades sobre ela mesma e também da vontade de

⁴⁴ Kristeva (op.cit., p.26) ressalta que essa constatação de Freud em relação à melancolia e à pulsão de morte parece ser radical, pois trata-se ainda de uma especulação teórica, uma vez que este estado depressivo do melancólico é um grande enigma para muitos pesquisadores e também para as vítimas.

⁴⁵ Jacques Hassoun, op.cit., p.58.

⁴⁶ J. Kristeva, op.cit., p.53.

⁴⁷ Sören Kierkegaard, *O conceito de angústia*, p.46.

⁴⁸ J. Kristeva, op.cit., p.14.

⁴⁹ Ibidem, p.25.

descobrir a razão de seu destino nefasto: “mas deve haver uma razão. Geralmente há uma razão para tudo. Mesmo para o meu mau-destino” (CAC, p.22). A angústia se manifesta no desespero da personagem diante da perda do outro (do objeto perdido) “fazendo sobreviver o ego, certamente abandonado, mas não separado daquilo que o nutre ainda e sempre se metamorfoseia nele – que também ressuscita – por essa devoração”.⁵⁰

Essa rede intrincada de pensamentos e de reflexões existenciais gera na protagonista uma profunda insegurança associada à ansiedade e ao medo diante da própria sina, levando-a a questionar a sua permanência no mundo: **será que a vida vale ou não vale a pena ser vivida?** Dessa indagação surgem várias outras, as quais giram obsessivamente em torno da finitude humana e de sua relação com o cosmo, o imanente e o transcendente.

Segundo Albert Camus, responder à indagação acima “é responder à pergunta fundamental da filosofia”.⁵¹ Esta parece ser uma das perguntas que Elisa Lispector – não somente ela, mas a maioria de seus contemporâneos – mais ansiou em responder em toda a sua criação literária. Em *Corpo a corpo*, em especial, esse questionamento atravessa dia após dia a existência da protagonista.

Num exílio voluntário – que intensifica mais ainda o seu estado agônico e melancólico – a protagonista reflete sobre a vida passada, ignorando a existência presente e abominando o futuro: “também aprendi isto: que viver de olhos abertos para a realidade produz **uma angústia tão grande**, que é preciso apequenar a existência do dia-a-dia, para poder suportá-la” (CAC, p.22. Grifo nosso).

A personagem olha para a própria vida com extremo desprezo. Parada, diante do mar, parece esperar pelo iniludível fim. Mesmo que a morte se lhe configure como um imenso mistério indecifrável, que lhe inflige medo, a mulher não deixa de ansiar por ela: “porque a morte encerra um mistério. É a cessação do tempo presente, e o prenúncio do porvir. O núcleo do mistério, no entanto, permanece indevassável” (CAC, p.21). Sabe que “o tempo não lhe permite delongas, e que em breve será o fim” (CAC, p.28). Ressaltamos que a sensação da presença do desconhecido, no caso do fenômeno morte, tende a intensificar a angústia de viver intensificando assim o mais radical dos desesperos:

Há momentos em que eu diria ter desaprendido de viver, e isso me torna incômoda para mim mesma. E não encontro lugar para mim. Dir-se-ia que as paredes se afastam, que o espaço me dilata, e eu cada vez mais perdida no centro e no ao redor de mim.

⁵⁰ J. Kristeva, op.cit., p.18.

⁵¹ Albert Camus, *O mito de Sísifo*, p.17.

Creio que é assim que se sentem as pessoas em desamor. Desamor dos outros, e de si mesmas (CAC, p.86).

Presas a uma incomensurável angústia, a mulher passa a ter consciência da sua condição existencial, como também de sua finitude, achando-se livre para experimentar os mais radicais desejos – sobretudo o desejo de morrer: “a vida é cruel, e por vezes tão absurda, que para suportá-la penso que tudo deveria ser permitido. Tudo” (CAC, p.21). Tal estado de desespero provoca na mulher uma extremada e incontrolável vontade de modificar ou mesmo liquidar seu eu, seguida da aguda consciência da impossibilidade dessa ação. De acordo com os estudos do precursor do existencialismo, Sören Aabye Kierkegaard, em consonância com os princípios freudianos, o indivíduo quer escapar do seu próprio *eu* por não conseguir modificá-lo como queria. Surge, então, uma intensa volição destrutiva.⁵²

A ânsia pelo fim, de certa forma, não é a única causa da angústia. Soma-se a esta a consciência de uma vida vazia, notável pelas não-realizações diante de uma finitude cruel e por certo absoluta. Um dos temores e desassossegos da protagonista é imaginar que ninguém venha sentir a sua falta depois de sua morte, pelo fato de ter percorrido uma trajetória infrutífera. Ao alimentar esses temores, sua angústia se renova, num vai-e-vem como a da “cadência das marés” (CAC, p.28), que se manifesta como recorrência no estilo redundante e radicalmente autocentrado da narradora-personagem.

Qual é a verdadeira razão da vida, por quem se vive, por que se vive? – pergunta a personagem. Tais questionamentos revelam um sujeito arruinado e desesperançoso consigo mesmo e com as pessoas a sua volta. Assim, ela se autocondena ao isolamento devido a sua falta de comunicação e interação com os outros indivíduos. Mesmo cercada por gente, principalmente por aqueles que mais amava, sentia-se na mais intensa solidão – essa solidão é a mais destruidora, pois mesmo em meio a pessoas o indivíduo sente-se só e rejeitado. Seu desgosto maior é a sensação terrível de nunca ter se sido amada, motivo maior de seu rancor:

No que me toca, então, pressinto que minha morte passará tão despercebida como se eu jamais tivesse nascido, e nunca tivesse vivido. Não levarei nenhuma lembrança da terra – pois se ainda em vida esquecemos tanto... Ah, como esquecemos. E também não deixarei sulco, sinal nenhum, porque me terá faltado aquela aura, e também porque nunca fui amada, como se desde o início tivesse sido condenada ao isolamento pelo desencontro com o outro, pela sempre frustrada procura do ser **em mim e no outro** (CAC, p.27 e 28. Grifos da autora).

⁵² Sören Kierkegaard, op.cit.

A personagem, por meio de seu discurso, comprova a incapacidade de manter vínculos com aqueles que amava, em especial com seu marido: “como é difícil viver ao lado dos que amamos!” (CAC, p.20). Todas as suas tentativas de aproximação afetuosa foram frustradas, impedidas por uma imensa barreira, que, em certos momentos, não sabemos ser erguida por ela ou pelos outros. Na relação conjugal, porém, ambos parecem ter contribuído para edificar essa barreira.

Quem expõe as conseqüências dessa separação é a mulher, que explicita suas mágoas e reafirma sua condição solitária: “é quando olhamos mais fundo para dentro dos seres amados, e o que vemos, por Deus, que algumas vezes nos assusta, quando é certo que quiséramos encontrar só magia, só perdão. Unicamente ternura” (CAC, p.20).

A mulher está presa em uma grande e venenosa teia arquitetada por ela mesma. Os materiais básicos utilizados nessa construção foram suas próprias reflexões e pensamentos, os quais, minuciosamente, preenchem os quadros da narrativa em primeira pessoa. Ao refletir sobre a sua vida, a personagem transforma-se em um sujeito atormentado, chegando a conclusões extremas como a de que “viver é inquietante, e tão perigoso que é preciso respirar devagar para não morrer de susto” (CAC, p.21). Tais pensamentos e reminiscências levam-na a rejeitar a vida – não somente a sua, mas a existência em geral: “é tão difícil aceitar a idéia da finitude da existência como a de que eu própria não tenha tido jamais significado para ninguém” (CAC, p.47).

Ela diz estar presa às próprias memórias, ou melhor, afirma ser feita de memória, “mas uma memória que dói tão agudo como se eu tivesse um estilete muito afiado a penetrar-me o coração” (CAC, p.25). Submergir-se em suas memórias, as quais tomaram formas por meio de palavras cortantes, não faz a mulher superar a rejeição do marido, ao contrário. Rever seu passado faz com que o sentimento de frustração aumente de forma incontrolável. A falta de amizade e interesse do marido torna-se cicatrizes incuráveis em sua alma, gerando no tempo presente dor e desespero. Suas reminiscências provocam uma desorganização radical e uma profunda crise interior, uma vez que são lembranças que abrem imensas feridas revelando-lhe a ausência de laços afetivos no passado e a persistente condição de desamparo:

O que mais alegria me teria dado em toda a minha existência seria ter olhado nos olhos de alguém e haver um dia encontrado o aceno da reciprocidade. Como foi sempre difícil aproximar-me de ti. Até mesmo nas derradeiras horas. O beijo que te dava na face, à minha chegada no hospital, sei que era frio, porque temeroso, como outrora quando me aproximava de tua escrivadinha e era alijada com impaciência, por ter-te feito perder o fio do pensamento. Era com evidente desagrado que me vias entrar no quarto do hospital, em seguida viravas o rosto para a parede (CAC, p.38 e 39).

Suas indagações revelam um ser cuja existência é esvaziada de sentido e a quem restara solidão e uma vida inóspita e sem esperança. O seu viver perdera totalmente o sentido e quando isso acontece, afirma Kristeva, o indivíduo tem a sensação de estar em constante perigo. Porém, de forma bem sutil, detectamos que em meio a essa angústia e melancolia, a personagem, tenta preencher esse oco existencial ocasionado pela falta objetual. Mesmo mergulhada em densa agonia, ela, por meio da escrita, busca encontrar o sentido para sua vida outrora perdida:

estou quebrada em mil pedaços, e não consigo juntar os fragmentos.
 – De que modo posso recompor-me e enquadrar-me no âmbito de uma só criatura, pergunto, se sou feita de tantas desconexões, de tamanhas mágoas, e tantas incompreensões de mim mesma? (CAC, p.25).

O melhor talvez fosse não pensar, não refletir, pois, como diz Camus, “começar a pensar é começar a ser atormentado”⁵³ e, além disso, (como afirma Kierkegaard) pensar é doloroso e é uma forma de provocar angústia.⁵⁴ A ignorância de certos fatos em nossa existência causa menos dor que muitas revelações/constatações de verdades cruéis. A mulher, porém, rememora e reflete, toma consciência do seu estado e da sua temível realidade ao engendrar um discurso.

Camus esclarece que o sucessivo pensar, isto é, a preservação de uma consciência contínua (de si próprio e dos fatos em sua volta) provoca “um retorno inconsciente aos grilhões, ou é o despertar definitivo”⁵⁵, que não traz quietude, mas tormento. A verdade liberta, mas também angustia.

Ao tomar consciência plena de seu passado – o que alimenta a melancolia vivida no presente –, a personagem torna-se prisioneira de terríveis lembranças – verdadeiros grilhões. Ao despertar para tais realidades (internas, concernentes ao seu mundo interior e externas, referentes ao universo vivido), passa a arquitetar pensamentos que beiram o absurdo cujos sintomas principais, conforme Camus,⁵⁶ são a densidade e a estranheza do mundo. Note-se, então, que Elisa Lispector, em *Corpo a corpo*, expõe terríveis verdades com relação à condição humana, chegando ao extremo de afirmar que toda existência é tecida de

⁵³ Albert Camus, op.cit., p. 18

⁵⁴ Kierkegaard apud Rita Josélia da C. Pinheiro, “O homem, a angústia e a sua existência”, p.3.

⁵⁵ Albert Camus, op.cit., p.27.

⁵⁶ Segundo os existencialistas, o mundo é irracional e absurdo e está além de um entendimento abrangente, uma vez que não podemos tecer nenhuma explicação absoluta para o fato de ele ser da forma como se nos apresenta. Além disso, o existencialismo prega que não há uma explicação absoluta, pois não há verdades objetivas e lógicas, mas sim princípios subjetivos. Assim, não há explicações lógicas, mas verdades nascidas “de nosso modo único e peculiar de apreender as coisas que é nossa paixão: a verdade é encontrada através da subjetividade”. (Cobra, Rubem Q. *Kierkegaard. Filosofia Contemporânea*. www.cobra.pages.com.br, 2000).

humilhações e precariedades. Sua personagem representa o homem moderno que, em certos momentos vê-se como um ser bizarro em um mundo que lhe é totalmente adverso.

Segundo Albert Camus, o ser humano pode se tornar vítima de certas verdades ao se confrontar com elas. Isso porque, “uma vez que as reconhece, não é capaz de se desfazer delas”.⁵⁷ A consciência do absurdo – a crua realidade da existência – exige do indivíduo um alto pagamento que, no caso da protagonista de *Corpo a corpo*, foi a intensificação de sua solidão. Ao se deparar com tais reflexões existenciais, a mulher se priva da felicidade proporcionada pelo contato afetoso com o mundo, tornando-se um ser sem perspectiva e, conseqüentemente, indigno de dias futuros. Não há como se erguer depois dessas cruéis percepções, o que intensifica no interior da personagem um intenso desejo de morte – anteriormente mencionada.

Nas páginas finais de *Corpo a corpo*, a mulher, de certa forma, arrepende-se do confinamento solitário a que se expôs: “como ousei confinar-me nesta solidão? – pergunto-me não raro” (CAC, p.87). Ela acha-se perdida em meio à extrema solidão e teme perder a lucidez. Sabe que é preciso ter um cuidado imenso com a vida, pois a loucura habita nas redondezas da sanidade e que os limites entre a normalidade e a loucura são tênues: “uma vez do outro lado, é um tal desarvoramento, tamanha fascinação, que é difícil voltar para dentro do gradeado, diz-me o bom-senso moderador que faz de meu anjo-da-guarda” (CAC, p.87). Por meio dessas reflexões, surge na personagem um verdadeiro estranhamento de si mesma que tende a limitar a insanidade, reconhecendo que suas omissões não foram somente com os outros, mas consigo mesma:

Saber que eu mesma tranquei a porta e joguei fora a chave dá-me a sensação esquisita de me haver omitido por mim própria. Em tais ocasiões desconheço-me a mim mesma, e, no entanto, sou obrigada a conviver com a desconhecida que me sou. Esta a mais dura punição (CAC, p.87).

As indagações sobre a existência humana e a conseqüente confrontação com realidades absurdas difundidas por Elisa Lispector, por meio da personagem-narradora, aproximam dos axiomas existencialistas formulados por filósofos como Martin Heidegger, para quem o homem se acha confuso num mundo totalmente incompreensível e indiferente a suas necessidades, o que lhe causa um terrível medo diante da vida. No entanto, esse temor leva o indivíduo a tomar consciência de si mesmo, surgindo daí uma causticante agonia –

⁵⁷ Albert Camus, op.cit., p.46.

sentimento absurdo perante um mundo incapaz de oferecer algo aos seres, estes que se vêem afundados num sentimento generalizado de desgosto e desencanto.

Para Heidegger, é no processo de angústia que o indivíduo conhecerá radicalmente a idéia de finitude. Assim, “todas as coisas supérfluas em que [o ser] estava mergulhado se afastam” deixando-o só, na mais extrema liberdade, “para encontrar-se com sua própria morte (*das Freisein für den Tod*), um ‘estar preparado para’ e um contínuo ‘estar relacionado com’ sua própria morte (*Sein zum Tode*)”.⁵⁸ Segundo o filósofo, essa visão ou reconhecimento adquiridos pelo homem, por meio do seu estado de angústia, tiram-no da superficialidade dando-lhe a capacidade de enfrentar com mais lucidez seus conflitos. Desse modo, a angústia e o sofrimento conduzem à revelação do ser autêntico e à liberdade (*Frei-sein*)⁵⁹, motivando o homem a escolher a si mesmo e se autogovernar.

No romance – enquanto isso não acontece com a personagem – ela sente-se um ser acorrentado, a um universo incompreensível e limitado, principalmente ao tentar buscar algum sentido para o seu destino. A tomada de consciência da própria existência – juntamente com o resgate da liberdade de expressão – revela seu grande medo de continuar a viver em intensa solidão, fator preponderante para o surgimento de mais melancolia e angústia: “o medo que a vida em certos momentos nos infunde, pois há horas que a extrema solidão me assusta” (CAC, p.27).

Por conseguinte, a mulher passa a cultuar a morte, porém trata-se de uma adoração ambígua, pois ora enxerga a morte como funesto fenômeno, ora a vê como caminho de salvação:

Presentemente, eu também cultuo a morte, porém de um modo que me inspira um sentimento contraditório: odiando a morte porque te levou, e ansiando a morte porque ela é esperança – a esperança de acabar com o desespero, embora dele a gente se alimente (CAC, p.46).

Por outro lado, a sua angústia e desespero – frutos da melancolia – são os principais motivos de a protagonista ainda estar viva e apegada às realidades terrenas. A angústia, como lembra Kristeva, tem o poder de lançar a vítima melancólica numa “dança vital, após e além do estupor mórbido. Certamente dolorosa e insuportável, a angústia, contudo, dava-lhe acesso uma a realidade”.⁶⁰

⁵⁸ Rubem Q. Cobra, *Heidegger. Filosofia Contemporânea*. Disponível em: www.cobra.pages.nom.br/ftm-existencial.html, 2000.

⁵⁹ *Ibidem*

⁶⁰ J. Kristeva, *op.cit.*, p.74.

Uma pergunta se coloca: poderá a descoberta de si ser o começo para o lúcido entendimento do mundo ou uma forma (como afirma a personagem) de harmonizar o ritmo de seu eu com a cadência do universo? Pois a mesma diz que há “um desencontro entre o [seu] **eu** e o **tu**, **eu** e o **outro**, ou os **outros**” (CAC, p.35. Grifos da autora). Ela busca, portanto, a compreensão deste cosmo a partir de um acordo e entendimento entre o seu *eu* e outros *eus*. O caminho para essa unificação se faz por meio do processo de angústia e de desespero, sendo este seu alimento cotidiano.⁶¹

Analisando a obra elisiana, Telenia Hill aponta que o auto(re)conhecimento das personagens inicia-se a partir de lições solitárias. Daí a necessidade de “auscultar-se, interiorizar-se para conhecer-se melhor, encontrar-se”,⁶² a fim de entender a relação com o outro, o sentido da vida e o estar no mundo:

antes de encontrar o outro, o ser tem de encontrar-se a si, num processo de gradativa libertação, no qual, por meio de uma compreensão criadora, as múltiplas facetas do *eu* se inteiram e fundam um espaço que se ilumina com a luz da Vida, no mais pleno sentido. O homem, portador do grande mistério, é o ser singular que se dispõe ao plural dos acontecimentos, vivenciando-os no plano da criação, e imprimindo-lhes a feição do humano.⁶³

Depois da morte do marido, motivada pela dor e o desespero, a protagonista se isola. Nesse recolhimento, descobre que a existência se esvai num lento e compassado pulsar que, inevitavelmente, tem seu fim com a morte, que poderá ser ou não uma libertação. Fica-lhe clara a efêmera condição humana ao deparar-se com o ofegar da vida escravizada pela fugacidade do tempo. Um tempo implacável que não dá chance aos seres de entender qual o exato sentido da vida, promovendo assim árduas batalhas interiores:

De repente, como a uma súbita viração do vento, a um abrupto sentimento de urgência, estremeço ante a ameaça do efêmero.
Só para o que já se transformou pela morte em esqueleto – seja animal, seja vegetal – o tempo não conta. A carne humana tenra e perecível estremece *ante o correr das horas*, como estremece a folha ao vento (CAC, p.37. Grifo nosso).

A personagem reconhece no tempo um dos seus maiores inimigos, pelo fato de lhe ter arrebatado muitas chances de reconciliações e mudanças de atitudes. Ela se sente paralisada e impotente perante momentos que se esvaem e não retornam mais. Não há como agarrar e deter o tempo, pois as horas escorrem feito água e de modo irreversível: “o fato de eu segurar

⁶¹ Heidegger apud Albert Camus, op.cit., p.37.

⁶² Telenia Hill, op.cit., p.84.

⁶³ Ibidem

o relógio na palma da mão não me confere o domínio das horas, que correm irreversíveis”⁶⁴ (CAC, p.38). Não há recurso para um passado marcado por hostilidades e incompreensões. Não há como voltar atrás e corrigir atitudes irretratáveis como o “desamor e o desencontro, que, embora algumas vezes em linhas paralelas, cavalgam em diametrais opostas” (CAC, p.38).

Constata a personagem que assim como o tempo é passageiro e irreversível, a vida também o é. Da mesma forma que o tempo e a vida são transitórios, esta narrativa enfatiza que são também os sentimentos humanos, inconsistentes e mutáveis. Sendo assim, não se pode ter o controle sobre tudo o que se passa nesta terra. Não há um modo de evitar ou ignorar as ações (muitas delas tiranas) temporais, pois as experiências humanas estão grandemente relacionadas a elas, fazendo do homem um ser essencialmente temporal:

Sempre temi atingir a barreira dos extremos, conhecer a última verdade, pois menos do que a desesperança de avistar a plena luz, eu temia deparar com o caos. A destruição. Sem falar nos momentos em que a vida se me afigurava inverossímil, como quando lemos livros de memórias, em que há referências a homens e mulheres, a datas de nascimentos, casamentos e mortes, ao final do inventário todos reduzidos a ossos e cinzas, a pálidas lembranças que não dizem mais nada. *Tudo tragado pelo tempo* (CAC, p.86. Grifo nosso).

A fim de entender a transitoriedade da vida e a fugacidade do tempo, a protagonista recorre ao texto bíblico que afirma haver “tempo para todo o propósito debaixo do céu: há tempo de nascer e tempo de morrer; tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou;”⁶⁵. Ela chega a concordar com o combate temporal na existência, contudo, explicita a trágica situação humana diante dessa ação, que é a não consciência, ou melhor, a falta de preparação para aceitar o andamento/passagem dos ciclos vitais ordenado pelo tempo: “tempo de viver, tempo de morrer...O mais trágico é não estarmos conscientes do viver e do morrer nas horas em que seus ciclos transcorrem” (CAC, p.26).

A partir das reflexões e constatações da personagem-narradora, Elisa Lispector aborda de maneira singular a perspectiva existencialista que vê o percurso do homem como algo passageiro – nascimento e morte, os quais não podemos evitar. Segundo Martin Heidegger, o homem se posiciona entre “o passado (em suas experiências) e o futuro, sobre o qual ele não

⁶⁴ Esta visão penetrante da personagem melancólica com relação ao tempo nos faz lembrar da surpreendente obra de Salvador Dalí, *A persistência da memória* (1931). Este quadro, que é uma figura arquetípica do século XX, expõe uma “impressão de tempo enlouquecido, de mundo pessoal que desabou sob a pressão do presente” (Wendy Beckett, *História da pintura*, p.364). Os relógios que se derretem expressam um tempo impossível de ser detido ou remido cuja força é avassaladora, à qual humano nenhum pode escapar. Essa força temporal representada neste quadro em muito se assemelha àquela a que alude a personagem-narradora de *Corpo a corpo*.

⁶⁵ Eclesiastes, *Bíblia Sagrada*, p.666.

tem controle, e onde seu projeto será sempre incompleto diante da morte inevitável”.⁶⁶ É o que sente a personagem: “o viver se me afigura de tão pouca duração, e nesse curto espaço de tempo mal sabemos que fazer” (CAC, p.47).

Os dias passados parecem desperdiçados, infrutíferos, deixando claro o sentimento de inutilidade que permeia os pensamentos dessa mulher, vítima da melancolia: “como é que se vive certo, se a cada manhã intuímos que desperdiçamos o ontem?” (CAC, p.47). Sabe-se que ela sempre se posicionou diante dos acontecimentos da vida como uma telespectadora inerte e passiva, ignorando as oportunidades de conquistar a felicidade:

Parece-me que somente agora eu compreendo: desperdicei o meu tempo, a minha vida. Nunca me concedi o grande, o alto sentido das coisas a que damos nomes, com isso, as criamos, e nos edificamos. Nunca ninguém me disse, nem eu tive intuição para imaginar que eu tinha o direito de ousar, que podia e devia me conceder as fortes alegrias, ainda que à custa de imensos sacrifícios (CAC, p.48).

Mesmo quando tinha chance de agir, de fazer algo em prol de si mesma, via-se conduzida por opções errôneas. Como o tempo não lhe dava a chance de reverter tais atitudes equívocas, ela voltava à estaca zero, limitada às mais radicais condições: o entorpecimento melancólico e a paralisante angústia. De acordo com a definição de angústia feita pelo precursor do existencialismo moderno e melancólico experiente, Sören Kierkegaard, a angústia surge a partir de uma suposta liberdade de escolha: “o homem é livre, em sua vida, para optar e escolher. No entanto, não há opção sem angústia”.⁶⁷

Desse modo “o homem existente se prova na inquietação e na angústia existencial. (...) Kierkegaard define esta angústia como síncope da liberdade. Assim, liberdade e angústia se unem na existência”.⁶⁸ Vemos a personagem assustar-se diante da própria liberdade que tivera de fazer escolhas no passado: “a sós comigo, medindo a extensão da solidão que construí à minha volta, às vezes me assusto com a liberdade que me concedi” (CAC, p.87).

De acordo com Kierkegaard, fazer escolhas motiva o desespero e a angústia, pois ao fazermos uma opção obviamente deixamos de lado pelo menos uma outra. Nunca saberemos se a nossa opção foi a melhor e se no futuro promoverá satisfação. É por isso que toda seleção é uma espécie de “salto no escuro”.⁶⁹ Em *Corpo a corpo* o motivo de a protagonista estar

⁶⁶ Rubem Q. Cobra, *Kierkegaard. Filosofia Contemporânea*. Disponível em: www.cobra.pages.nom.br, 2000.

⁶⁷ Kierkegaard apud Rita Josélia da C. Pinheiro, op.cit., p.4.

⁶⁸ Ibidem

⁶⁹ É importante lembrar que a ausência de escolhas pode, também, desencadear a experiência agônica, segundo os estudos de Kierkegaard analisados por Rubem Cobra em seu ensaio já citado.

presa e emaranha em teias cujos fios são angústias vitais é o fato de ela ter feito escolhas errôneas no passado:⁷⁰

pois é tal a variedade de opções, que um dia nos damos conta de que sempre optamos pela escolha errada. E das mutações que em nós se operam, mal nos podemos aperceber. Até em relação ao tempo, tão curto e avaro, quando foi que o malbaratei? – quando me ocupei da azáfama de pôr ordem na casa, ou quando deixei as horas escorrerem enquanto, na praia, olhava distraída o vasto mar, ou quando me quedava a olhar o céu estrelado, ou quando falava, em vez de silenciar, ou quando agia, em vez de orar, ou quando aceitava, em vez de doar, quando chorava, em vez de rir, quando ficava em suspenso como ao sabor da brisa, leve fremente, e assustada, em vez de tomar a vida em minhas mãos e me afirmar? (CAC, p.47 e 48).

Possivelmente, devido a suas más escolhas, as quais proporcionaram uma vida inóspita, a narradora-personagem encontra-se diante do Nada – o nada promovido pela solidão melancólica. Sua existência se processa através da angústia vital que é, ao mesmo tempo, uma densa mistura de tantos outros sentimentos, como o medo diante da finitude, a amargura, o rancor, a náusea, o espanto, a exaltação etc. Tal experiência será o caminho para o entendimento de sua própria condição neste mundo. Aliás, sob o ponto de vista existencialista (e de acordo com a filósofa Rita Josélia Pinheiro) a experiência da angústia leva-nos à porta de acesso à condição humana, que é também se deparar com o nada da existência.

Vejamos uma das definições a respeito desse **nada**, formuladas pelo precursor da teoria da existência, Sören Kierkegaard:

Em tal estado, existe calma e descanso; porém existe, ao mesmo tempo, outra coisa que, entretanto, não é perturbação nem luta, porque não existe nada contra que lutar. O que existe então? **Nada**. Que efeito produz, porém, este nada? Este nada dá nascimento à angústia. Aí está o mistério profundo da vida: é, ao mesmo tempo, angústia. Sonhador, o espírito projeta a sua própria realidade, que é um átimo, e a inocência vê sempre e sempre, diante de si, este nada.⁷¹ (Grifo nosso)

⁷⁰ A definição de angústia desenvolvida por Kierkegaard, em seu livro *O conceito de angústia*, fala do “pecado enquanto supõe o livre arbítrio”, isto é, a “livre escolha entre as possibilidades, que se tornou idéia básica do futuro movimento existencialista” (Rubem Q. Cobra, op.cit.). Movimento este que rejeitou o determinismo lógico de Hegel, suscitando a importância do homem como um ser subjetivo. Os pensamentos de Kierkegaard colaboraram para a definição desse mesmo conceito de angústia por Heidegger e Sartre – sendo este o mais radical dos filósofos existencialistas. Por isso podemos ver pontos análogos entre os conceitos de angústia de Kierkegaard e de Heidegger. Contudo, é importante ressaltar que estes filósofos não estão (digamos assim) nos mesmos “galhos” da filosofia existencialista. O primeiro possui inspiração religiosa enquanto o outro se afastou explicitamente dos ideais religiosos.

⁷¹ Sören Kierkegaard, op.cit., p.45.

Assim, mergulhada neste nada, a narradora-personagem não visualiza uma saída que poderia levá-la à absolvição/salvação, mas se reconhece como um ser preso à inutilidade desta vida. Além disso, descobre-se na mais densa solidão e não tem com quem contar, não há ninguém que possa ajudá-la, pelo menos, a enfrentar sua desoladora condição:

Ilhada no isolamento a que eu diria meus fados me votaram, torno a contemplar o mar revolto, e o cinza e a umidade peganhenta do mar se infiltram nos meus pulmões e no meu sangue, e os pensamentos se me confundem. É quando a angústia se torna mais intensa. E não há quem me ajude e entender, quem me ajude a aceitar a mim e ao que me está acontecendo (CAC, p.49).

Persistimos em analisar a angústia, pois este sentimento intensifica a solidão e a ânsia da protagonista de *Corpo a corpo* por uma verdade absoluta. Aliás, em busca dessas verdades, deparamos com o seu lado místico. Desesperada, ela recorre ao transcendente, a Deus na ânsia de descobrir algo ou de encontrar uma forma de aliviar seus sofrimentos:

E postada assim frente ao oceano imenso e o céu infindo, diante dos quais as palavras são meras palavras, recordo o salmo que diz: permanece em silêncio e conhecerás o teu Deus. Vale dizer, permanece em silêncio e apascentarás a tua dor, porque na tua fé e em teu Deus encontrarás o consolo de todas as tuas mágoas, de todo o teu pesar. E te bastarás (CAC, p.56).

Encontramos mais uma característica da melancolia, ao vermos a personagem em meio ao desespero existencial, clamar por forças transcendentais. Trata-se do caráter místico-melancólico da protagonista, o qual permeia todo o discurso, transformando a narrativa em “uma indagação metafísica, carregada de misticismo e apelo a uma totalidade que extrapola a esfera religiosa”.⁷²

É principalmente nas orações (discurso absolutamente místico e melancólico) que transparecem mais a angústia e o desespero da protagonista, conduzindo-a a uma consciência profunda de sua mísera condição. Segundo Kierkegaard, o indivíduo “afunda na miséria das finitudes” e, por conseguinte, “não possui outro recurso a não ser defrontar com audácia do infinito”,⁷³ **o transcendente**. A angústia, de certa forma, é um caminho que conduz à fé e, conseqüentemente, esta gera esperança e proporciona um certo tipo de conforto, mesmo que momentâneo.

O discurso transforma-se em um intenso clamor, ou melhor, em lamúrias dirigidas ao além, sustentadas por uma linguagem envolta em um misto de dor e prazer. Jeana Laura da

⁷² Jeana Laura da Cunha Santos, *A estética melancólica em Clarice Lispector*, p. 42.

⁷³ Sören Kierkegaard, op.cit., p.162.

Cunha Santos salienta que a linguagem mística do melancólico pode se transformar em “uma saída para o êxtase”⁷⁴ e, por fim, possibilitar a cura. Notamos isso em alguns trechos em que a narradora-personagem direciona o seu desespero a Deus em forma de orações, na ânsia de obter algum entendimento e/ou consolação:

O absoluto de Deus, ocorre-me agora, aparentemente sem conexão alguma com o que estou pensando e escrevendo. (...) Embora Deus seja absoluto, e exista o **absoluto de Deus** acima de toda pequenez e miséria humana, deve haver um motivo para esse cego experimentar-se, tatear, cair, levantar, e tornar a cair.
 – Que seria de Deus se o sofrimento humano não existisse? Acaso Ele seria invocado? Acaso Ele seria precisado?
 – Oh, Deus, por que as pessoas não se dizem em vida aquilo que mais fundo repercute em seus corações? (CAC, p.22, 23 e 33. Grifos da autora).

Note-se então que o estado de melancólico – marcado principalmente pela reflexão e pelo desentendimento – faz surgir na personagem um anseio místico levando-a a buscar a reconstituição de seu ser via a palavra. Por meio de seu discurso, passa a refletir sobre Deus, reconhecendo-o como o mais poderoso dos seres:

– Imanência, me dissesstes um dia, é o que existe sempre e age dentro do ser. No ser real, sublinhaste, um aspecto chama o outro. Quanto mais transcendente é o ser, tanto mais está centrado em si mesmo e tanto mais pode interiorizar nele os outros seres. A imanência opõe-se à transcendência. Mas Deus, transcendente a todos os seres, é ao mesmo tempo o mais profundamente imanente (CAC, p.107).

O versículo 15 do capítulo 57 do livro de Isaías expressa bem o que a personagem-narradora quis proferir ao se referir ao poder onipresente revelado na mistura de transcendência e imanência da figura divina de Jehová:

Porque assim diz o Alto, o Sublime, que habita a eternidade, o qual tem o nome de Santo: Habito no alto e santo lugar, mas habito também o contrito e abatido de espírito, para vivificar o espírito dos abatidos e vivificar o coração dos contritos.⁷⁵

Ao final da narrativa, a protagonista mais uma vez lança mão de um texto bíblico: “partindo desse raciocínio, pela primeira vez nestes meses, abro a Bíblia” (CAC, p.107), e lê um salmo (Sl. XXIII): “Jehová é meu Pastor, nada me faltará. Em pastos ervosos me faz deitar: mansamente me leva a águas mui quietas” (CAC, p.107), sendo estas palavras bem-

⁷⁴ Jeana Laura da Cunha Santos, op.cit., p.42.

⁷⁵ Isaías, capítulo 57, versículo 15a, *Bíblia Sagrada: velho testamento*, p.724.

vindas e reconfortantes em tempos marcados de agonia. Cabe lembrar novamente aos estudos kierkegaardianos, que “através da fé, a angústia ensina-nos a descansar na Providência”.⁷⁶

Perdida no labirinto engendrado por suas próprias palavras, a personagem busca ajuda em outra escritura, a sagrada.⁷⁷ Reconhecendo um poder que paira acima do poder humano, o divino, ela recorre vez ao auxílio transcendente: “acendo a luz, torno a abrir o Livro ao acaso, como sempre faço, e leio: ‘Por tua justiça me faze escapar, e livra-me: inclina a mim teus ouvidos, e salva-me’ Salmo LXXI; 2” (CAC, p.109). Daí dirige suas lamúrias não ao acaso, mas a um ser superior, do qual a sua fé espera alguma solução: “– Meu Deus, me valha, aplaca o meu tormento” (CAC, p.109).

Não sabemos se realmente é ao acaso – como ela afirma – que a personagem abre *As Escrituras Sagradas*, especificamente em Salmos, um dos livros poéticos do Velho Testamento (tanto do Talmud, livro sagrado dos judeus, quanto da Bíblia dos cristãos), constituído por uma coletânea de cânticos e lamentos de homens que rasgaram seus corações diante de Deus na esperança de receberem clemência e alívio para seus temores. A nosso ver, as mensagens contidas nos livros poéticos são as que mais trazem sentido para aqueles de alma abatida – como é o caso dessa mulher e ela mesma tem consciência disso.

Os salmos mais lidos e citados pela personagem foram escritos por um dos salmistas mais conhecidos, autor da maioria dos salmos/poemas, Davi. Um judeu que creu no poder divino de Jeová até os últimos instantes de sua existência. O salmo XXIII, declamado pela personagem, foi escrito por Davi em um momento muito difícil de sua vida, quando o mesmo estava mergulhado em um estado agônico infernal e de muitas incertezas – à sombra da morte –, perseguido pelo vingativo rei Saul. No entanto, o poeta não abandona a sua confiança em Deus. Ao contrário, reafirma que Jeová é o seu pastor e por isso nada lhe faltará.

Davi também foi um dos personagens bíblicos mais melancólicos e angustiados, a ponto de questionar a sua própria alma dizendo: “Por que estás abatida, ó minha alma? Por que te perturbas dentro em mim? Espera em Deus, pois ainda o louvarei, a ele, meu auxílio e Deus meu”.⁷⁸

Possivelmente a personagem buscasse identificar-se com Davi, ancorando-se em suas palavras. Ou senão quisesse ter a mesma confiança do poeta judeu, a fim de desfrutar da

⁷⁶ Sören Kierkegaard, op.cit., p.163.

⁷⁷ Jeana Laura C. Santos, op.cit., p. 42, ao discorrer sobre o discurso melancólico em *A paixão segundo G. H.*, faz uma análise sobre a escrita que serve muito bem como reflexão sobre a escrita em *Corpo a corpo*. Segundo ela, o melancólico “tentará restituir a linguagem através da mediação de um deus” com o objetivo de se “unir a um outro superior” o qual não seria somente deus, mas também a própria escrita.

⁷⁸ Salmo 42, versículo 5, *Bíblia Sagrada: velho testamento*, p.576.

mesma paz interior que há muito não sentia: “experimento o começo de uma estranha paz interior” (CAC, p.107).

Destarte, o intenso desespero que tomava todo o interior da mulher, como uma espécie de fio condutor vai conduzi-la à “consciência de seu destino espiritual”⁷⁹, levando-a ao reconhecimento de uma força divina. Como postula a teoria kierkegaardiana, “o homem que afirma sem imitação o seu desespero não está tão longe da cura, está mesmo mais próximo do que todos aqueles que não são considerados e não se julgam desesperados”.⁸⁰

A protagonista afirma que sempre esteve empenhada na descoberta de “Deus, de mim, de ti, da vida e da morte” (CAC, p.20), e isso a jogava “numa angústia tal que, se persistisse, seria capaz de romper limites, e então eu não responderia mais por mim” (CAC, p.20). Assim, no ápice do desespero ela começa a articular idéias sobre o absoluto divino, ligando o poder transcendental às noções de mortalidade e imortalidade. Tal consciência traz um certo consolo para a dor de haver perdido o marido, uma vez que conclui que a “morte e o absoluto de Deus se fundem num só princípio, e, para além do aqui agora, refluem à mesma Fonte” (CAC, p.23). É preciso se conformar e tentar acreditar que o marido possa estar vivendo uma outra existência, um outro lugar, o qual nomeia de além-mundo.

Enfim, a mulher procura prender-se a fantasias transcendentais, fazendo-a crer num mundo além deste, governado possivelmente por um princípio divino. Essa fantasia, de certa forma, entorpece a dor da finitude, básica tragédia da existência humana:

Agora amplio o enunciado **o absoluto de Deus**, juntando-lhe as palavras-conceitos **vida e morte**, portanto: “vida, morte e absoluto de Deus” podem vir enunciados sucessivamente numa seqüência de circunstâncias, vivências, temores ou aspirações legítimas, e neste momento extraio e faço minhas conexões (CAC, p.23. Grifos da autora).

A angústia e o desespero diante da própria condição não são visto (principalmente pelos existencialistas) como o fim. Pelo contrário, ao desesperar-se o indivíduo acaba encontrando um ponto de orientação, que é a busca da verdade conduzida pelo próprio indivíduo ou ancorada na transcendência. É importante ressaltar que uma das possibilidades para o indivíduo é mergulhar no próprio eu e extrair fatos que são verídicos para si mesmo e não predeterminados por algum sistema maior – divino ou não.

Todavia, não podemos esquecer que somente foi possível interpretar os estados agônico e melancólico da personagem por meio de seu discurso – e vimos que este acaba

⁷⁹ Sören Kierkegaard, *O desespero humano*, p.31.

⁸⁰ *Ibidem*, p.30.

sofrendo efeitos significativos daqueles estados. De certa forma, houve uma necessidade, por parte da personagem, de revelar seus anseios e sofrimentos e isso somente foi possível via arte-palavra. Como se, por meio do processo escritural, ela fosse sendo confrontada com algumas reflexões e isso possibilitou algumas transformações em seu interior – é importante lembrar como já foi mencionado que as mudanças ocorridas não significam superação e progresso. Como postula a psicanálise, é como se a cura viesse pela fala, pelo discurso, num efeito de sublimação. Aliás, como afirma Kristeva, a arte pode ser um antídoto eficaz contra a morte para o melancólico e um meio de libertação, principalmente, pela via simbólica da linguagem – assunto que será mais aprofundado no próximo capítulo.

Como assevera a autora de *Sol negro: depressão e melancolia*, a cura para a melancolia é possível somente através da sublimação via arte. Assim, em *Corpo a corpo* a cura se dá via palavra, por meio de um discurso arquitetado a partir de um passado em ruínas. Ao analisarmos este discurso-sublimação, notamos a mais alta representação da melancolia, angústia e outros sentimentos como a solidão, o medo, desespero etc.. Como afirma Kristeva, o melancólico, ao nomear seus sofrimentos,

abre o espaço de uma subjetividade necessariamente heterogênea, partilhada entre os dois pólos co-necessários e co-presentes da opacidade e do ideal. A opacidade das coisas, como a do corpo desabitado pela significação – corpo deprimido, pronto para o suicídio – transfere-se no sentido da obra, que se afirma, ao mesmo tempo, absoluto e corrompido, insustentável, impossível, de ser refeito. Uma sutil alquimia dos signos então se impõe – musicalização dos significantes, polifonia dos lexemas, desarticulação das unidades lexicais, sintáticas, narrativas... – que é imediatamente vivida como uma metamorfose psíquica do ser falante entre as duas bordas do não-sentido e do sentido, de Satã e de Deus, da Queda e da Ressurreição”.⁸¹

A personagem-narradora, ao verbalizar sua angústia e solidão através da escrita diante do território inóspito e deserto do litoral, recebe tratamento, recuperando – mesmo que parcialmente – o estado de seu ego outrora esfacelado. Nisso vemos o efeito sublime do discurso, o qual se transforma em **arte e libertação e fonte de prazer**, preenchendo o vazio provocado pela perda do amor das pessoas amadas pela protagonista.

Em suma, a personagem-narradora, incapaz de realizar o luto, estando inconformada com a perda do amor do companheiro – sendo isto a causa da desintegração profunda de seu ser e diminuição de auto-estima – passa, por meio de uma linguagem circular e repetitiva, a reavaliar a sua existência. A partir dessa reavaliação nasce o discurso arte que acaba

⁸¹ J. Kristeva, op.cit., p. 98.

assegurando e dando sentido a sua vida. Encerramos assim este capítulo, enfatizando a importância da criação artística como forma de liquidar ou pelo menos amenizar a melancolia, com as palavras de Kristeva:

a obra de arte (...) assegura um renascimento do autor e do seu destinatário na língua artificial que ela propõe (novo estilo, nova composição, imaginação surpreendente), as emoções não-nomeadas de um ego onipotente que o uso social e lingüístico corrente sempre deixa um pouco enlutado ou órfão. Assim, tal ficção é, se não um antidepressivo, pelo menos uma sobrevivência, uma ressurreição”.⁸²

⁸² J. Kristeva, op.cit., p.53.

CAPÍTULO III

A ESCRITURA FRAGMENTÁRIA DA EXISTÊNCIA

*Lutar com as palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
Algumas são fortes
como o javali.
Não me julgo louco.
Se o fosse, teria o poder de encantá-las.
(...)
lutar com palavras
parece sem fruto.
Não têm carne e sangue...
Entretanto, luto.
(...)
Luto corpo a corpo,
luto todo o tempo,
sem maior proveito*

Carlos Drummond de Andrade

Corpo a corpo possui uma estrutura narrativa singular por não ser de fácil classificação. Não se trata de um diário e nem é propriamente um livro de memórias. Trata-se de uma narrativa em primeira pessoa, auto-reflexiva, marcada por uma escrita em fragmentos, e conduzida por uma narradora-personagem que pretende estabelecer – via escrita – um certo tipo de ordem ao caos do seu mundo interior e ao seu despedaçamento psíquico – como vimos no capítulo anterior.

O resultado é uma história totalmente fragmentada (tal qual o sujeito que a engendra), cujo ponto central é o contínuo lamento proveniente de um monólogo longo, porém muito poético. Nesse monólogo há o cruzamento inextrincável de vários gêneros, “como indício da busca autêntica ou inautêntica pelo objetivo que não é mais dado de modo claro e evidente”,¹ diferentemente das narrativas mais tradicionais.

¹ George Lukács, *Teoria do romance*, p. 38.

Fica evidente neste romance a sensibilidade apurada de Elisa Lispector, seu poder de, por meio de uma escrita cristalina e decantada, transpor os mais causticantes impulsos e absurdos sentimentos da esfera psíquica para o plano literário, “sem que essa autêntica palpitação de vida perca a intensidade ao ser transplantada para o narrativo”.²

Ao arquitetar a narrativa de *Corpo a corpo*, Elisa coloca em evidência impressões e questionamentos sobre a angústia diante do enigma do ser e a insuportável incomunicabilidade do homem moderno com o universo abstrato e indiferente. Com o objetivo de discutir tais temas, a narrativa elisiana constrói-se como um grande lamento, edificado por meio de uma linguagem marcadamente lírica, dirigida a um morto com função e tom confessionais.

Os pensamentos articulados e, de certa forma, divulgados na obra estudada, estão ancorados em temas filosóficos muito discutidos na modernidade, sobretudo de viés existencialista: a angústia existencial, a relatividade temporal, o neoceticismo, dentre outras, inquietações humanas. Assim, as reflexões filosóficas da autora contribuíram para a construção de um enredo inquiridor e altamente subjetivo, cujo fio condutor é a voz atormentada de uma mulher, permeada por múltiplos questionamentos e indagações.

A maioria dos grandes autores contemporâneos, como escreve José Fernandes em seu livro, *O existencialismo na ficção brasileira*, se constituem como ficcionistas-filósofos, pois, por meio de suas obras, refletem, questionam e procuram explicar e explicar-se na perspectiva da existência humana, narrando para interpretar(-se). Elisa Lispector encaixa-se perfeitamente nessa categoria de escritores-pensadores, ao engendrar com maestria histórias questionadoras do mundo e a da condição do homem hodierno em um universo “fragmentado em que a vida, em humanidade, a cada dia mais é apartada de seu sentido primordial”.³ Para Elisa, escrever é filosofar, é, aliás, “experimentar o ser no abandono e no esquecimento”⁴, é tentar entender, viver e conviver com o ser fracassado na existência.

Em *Corpo a corpo*, uma personagem-narradora trava, por meio das palavras, uma luta consigo mesma e com o universo, na esperança de se impor como sujeito de sua história e de sua vida. Ela busca restabelecer, mesmo em meio a tantas dificuldades e a um ferrenho pessimismo, a sua humanidade/subjetividade, a fim de redimensionar e recuperar alguns valores e conceitos vitais perdidos em tempos idos, na niilização da moderna condição humana.

² Pietro Ferrua, *Indagações metafísicas na obra de Elisa Lispector*, p. 7.

³ José Fernandes, *O existencialismo na ficção brasileira*, p. 17.

⁴ *Ibidem*, p.17.

Sob uma ótica existencial, a protagonista de *Corpo a corpo* arquiteta seu discurso mais parecido com um severo canto lamurioso direcionado a seu finado amante, por quem – como já foi mencionado no capítulo anterior – ela (sobretudo depois da morte dele) nutre uma paixão melancólica. Eis, então, algumas perguntas que orientam este capítulo: qual o fator motivador de uma atitude tão incoerente – o que leva a personagem a redigir um texto dirigido a um ser que não existe mais? Por que a personagem escreve? Quais são as suas motivações? Ao escrever, ela consegue alcançar o que busca?

À primeira vista, o ato de escrever torna-se o primeiro ato de liberdade praticado pela personagem depois da morte do marido – se bem que a escrita se transforma em alguns momentos em grilhão, pois a força das lembranças, comandada por uma memória rígida e cortante, deixa a personagem enclausurada em seu passado sem a menor chance de ter uma vida equilibrada no presente.

Em sua relação conjugal, a protagonista não tinha liberdade de se dirigir ao companheiro para expressar seus sentimentos ou suas revoltas. Ao lado do marido torna-se muda, muda para a vida. Porém, quando o homem morre, fica livre de suas censuras e de seu olhar intimidador. Sente-se, então, desprendida e, com ousadia, promove uma insurreição, através de seu discurso, a fim de expor suas perdas e consternações:

eliminadas que foram as barreiras – nem tempo-espaço contam mais, visto que a matéria é memória – digo-te que jamais me conhecestes. Nunca tiveste a curiosidade, sequer, de perguntar como eu era, o que pensava. Teus próprios pensamentos te bastavam. Talvez daí a estranheza diante da desconhecida que eu te era. (...) Por isso refugio-me aqui, perto do mar, e continuo a escrever-te como durante a longa viagem que um dia fizeste – agora para dizer-te do meu sentimento de perda e consternação (CAC, p. 10 e 16).

A personagem-narradora passa a recobrar a linguagem submersa no silêncio e este ato transforma-se em uma atitude de salvação, pois ao empreender um discurso ameniza o desconforto instaurado pela mudez melancólica. Para Jeana Laura Santos esse “desconforto advindo de tal mudez representa uma resistência à morte, seja ela de um ‘outro’ (conforme a visão psicanalítica de Kristeva), seja ela do próprio sujeito mergulhado na caducidade de um mundo cada vez mais instrumentalizado”⁵ e massificado.

As palavras proferidas e escritas defronte à vastidão céu-mar surgem motivadas por um estado extremo de solidão. Inerte diante das águas oceânicas e mergulhada no mais profundo estado melancólico, a mulher tece um discurso na esperança de recompor seus cacos

⁵ Jeana Laura da Cunha Santos, *A estética da melancolia em Clarice Lispector*, p. 46.

vitais: não só do relacionamento amoroso esfacelado, mas de toda uma existência naufragada na inutilidade do cosmo. Ela anseia entender o passado – “as possibilidades secretas e ilimitadas que não nos demos. A saudade do que não chegou a aflorar. Do que poderia ter sido, e se perdeu irremediavelmente” (CAC, p.13) – na ilusão de se libertar de sombrias reminiscências.

Desse intento nasce uma narrativa imperiosa, um canto lamurioso ou carta-monólogo – podemos assim dizer da prosa empreendida por Elisa em *Corpo a corpo* – em voz feminina. Um enredo em que há quase ausência de história, porém, profundamente impactante e marcado por uma poesia mágica cuja linguagem encontra-se em estado de depuração e leveza. É desse terreno fértil e imaginoso que nasce a mais pura poesia, repleta de temerárias indagações do ser, já que “se nascer para morrer é absurdo, nem por isso se nasce para menos e se tem de viver, o que constitui o grande heroísmo do ser humano”.⁶

Nessa sua empreitada de engendrar o próprio discurso, a protagonista se depara com mistérios e coisas jamais pensadas, como o iniludível fenômeno da morte, a relatividade e a fugacidade de um tempo temerário e hostil. A escrita, para ela, abre caminhos para um profundo entendimento de dias pretéritos e uma súbita confrontação com a realidade do presente, principalmente com os seus momentos de agonia, desamparo, solidão e melancolia que o constituem.

Um discurso melancólico regenerador propicia a revelação e clareza, via palavra, quanto a certos anseios da personagem. A escrita melancólica será responsável pela transformação da angústia e de outros sentimentos no decorrer da narrativa.

Como foi bastante discutido no capítulo anterior, a solidão, a angústia e a melancolia são as companheiras inseparáveis da personagem e permeiam toda a narrativa. O estado soturno, unido à memória estilhaçada, faz com que a mulher reflita e crie um discurso para entender o porquê de nunca ter sido amada, nem mesmo pelo marido. Por meio de perguntas direcionadas ao além, sentada “num montículo de areia, com as mãos abandonadas no regaço” (CAC, p. 9), a personagem-narradora mobiliza uma linguagem de espantosa invenção. Ela almeja anunciar a totalidade do ser por meio de indagações múltiplas – por isso a mistura de gêneros (como o lírico e o dramático e até mesmo o trágico), na tentativa de exprimir a plenitude de todos seus pensamentos.

⁶ Marcos Santarrita, “O pássaro perdido de Elisa Lispector”, p. 7.

A personagem arquiteta um discurso em que cada palavra expressa a essência trágica de uma alma descrente, sem compreensão de si mesma e dos outros seres, dos quais se encontra distanciada pela falta de afeto, hostilidades e ofensas proferidas sem reflexão.

A solidão feminina configura e intensifica a dramaticidade do discurso por ser, segundo Georg Lukács, “algo paradoxalmente dramático”.⁷ A narrativa, ao se afirmar como interlocução, demonstra que a protagonista pretende alcançar a comunhão, a integração com outros seres, a fim de amenizar a sua vida solitária. Isso porque a “expressão dramática, (...) – o diálogo – pressupõe um alto grau de comunhão desses solitários para manter-se polifônica, verdadeiramente dialógica e dramática”.⁸ Assim, mesmo em um rígido exílio voluntário, a personagem alimenta o desejo de estabelecer comunicação com outro e assim recuperar o contato com a própria alteridade:

estou procurando aproximar-me de ti. Faço-o, porém, devagar, com medo de ferir a **palavra**, de turbar o **silêncio**, varrer uma nuvem, apagar uma estrela. Sempre foste tão susceptível e fugidio. Sempre tão fora de meu alcance! (CAC, p. 24-25. Grifos nossos).

A solidão, de forma paradoxal, serve como instrumento que impulsiona a personagem em direção a outras pessoas – sendo o marido falecido a primeira delas. De fato, não “dá para imaginar um mundo sem solidão”, escreve Philip Yancey,⁹ uma vez que este sentimento está presente desde o início da criação. Segundo a crença criacionista, a solidão foi um dos primeiros sentimentos experimentados por Adão – como é narrado no livro de Gênesis – sendo este um dos principais motivos para Deus criar a mulher, diminuindo assim o *pathos* do homem primevo, considerado o pai da humanidade:

Assim o homem deu nome a todos os animais domésticos, às aves dos céus e a todos os animais selváticos. Todavia não se encontrou para o homem alguém que o auxiliasse e lhe correspondesse. Então o Senhor Deus (...) fez uma mulher e a levou até ele. Disse então o homem: “esta, sim, é osso dos meus ossos e carne da minha carne!”¹⁰

De uma solidão causticante nasce um desejo intenso de comunhão entre os seres. Os distúrbios emocionais, causadores de terríveis sofrimentos, podem, contudo, revelar-se como bens subjacentes (afirma Yancey), podendo motivar e despertar sentimentos benéficos à saúde

⁷ George Lukács, op.cit., p. 43.

⁸ Ibidem

⁹ Philip Yancey, *O Deus (in)visível*, p.244.

¹⁰ Gênesis, *Bíblia Sagrada*, p.2.

emocional e física. Como se sentimentos negativos atraíssem sensibilidades positivas. Isto é, sentimentos como a melancolia, a angústia e a solidão pidessem propiciar curas e reorganizar o interior da alma.

A solidão mordaz provoca na protagonista um desejo intenso de recuperar a alteridade por meio da escrita, trabalhada poeticamente: “estou procurando aproximar-me de ti. Faço-o, porém, devagar, com medo de ferir a palavra” (CAC, p.24-25). Além desse, outros sentimentos negativos transformam-se em fonte de criatividade para a elaboração de seu discurso, para tecer sua própria história. A constatação de uma existência cheia de ódio, desamparo, rancor, mágoa e inutilidade impulsiona a personagem a lançar mão da arte de escrever para tentar se recompor e “enquadrar[-se] no âmbito de uma só criatura” (CAC, p.25).

Através do processo escritural, a protagonista almeja enfrentar a sua terrível realidade, permeada por sentimentos e ações negativas, ou melhor, enfrentar sua infelicidade. Ela tem a esperança de que a partir dessa confrontação sua hostilidade possa ser revertida. No entanto, ao encarar sua realidade e/ou infelicidade, passa a justificar algumas ações cometidas no passado de maneira cruel em relação às pessoas que amava. Segundo ela, tais atitudes foram motivadas pela carência de amor e, por isso, merece redenção:

Mas então eu pergunto: minha própria infelicidade não terá concorrido para, em certos momentos, tornar-me tão hostil? E precisamente neste instante ocorre-me inverter a ordem das indagações, não para eximir-me da culpa, mas tão-somente pela humana necessidade de atinar com o cerne da questão. – Não terá sido causada a minha crueldade por amor? Sim, exatamente por amor, ou, antes, pela carência dele? (CAC, p.31).

A protagonista, aos poucos, vai readquirindo sua identidade mediante a vivência de situações hostis, marcada pela angústia e solidão. Trata-se de certas consternações metafísicas que conscientizam “o ser humano de sua situação insolúvel: ser no vazio, no nada, no absurdo da existência”.¹¹ Não se trata, como escreve Elizabeth Robin Zenkner Brose, de sentimentos imaginários e não-autênticos pregados pelos românticos, mas de sentimentos reais advindos de uma série de ameaças contra a própria sobrevivência.

Elisa Lispector cria uma narradora consciente, no sentido existencialista de ser, diante de uma vida fracassada. Há momentos de plena reflexão existencial em que a protagonista sente-se totalmente desorientada ao se defrontar com seu cruel destino: uma “dura paisagem, com este silêncio tecido de rumor de vagas e a mais absoluta ausência do fator humano”

¹¹ Elizabeth Robin Zenkner Brose, “O existencialismo em *A hora da estrela*”, p. 81.

(CAC, p.58). Há uma extrema agonia diante dessa desorientação, uma vez que a solidão é tamanha e “de humano, só eu, ou apenas quase, pois há momentos em que já não sei quem sou, o que sou, de onde vim, para onde vou, ou, ao menos, o que estou fazendo aqui”. Escrevendo ininterruptamente ela acrescenta: “é como se eu estivesse a lidar com fantasmas. Uma aridez tamanha! Uma tal desolação!” Enfim, “em que uma pessoa se segura para viver?” (CAC, p.58-59) – a protagonista ainda questiona.

As citações acima demonstram uma mulher cônica de seus limites, voltada totalmente para o fim de sua existência – isso de forma paradoxal será o combustível para sua vida e para sua narrativa. Nesses meandros, *Corpo a corpo* pode ser analisado sob o ponto de vista existencialista, pelo fato de a autora buscar a expressão máxima, por meio de linguagem simples e comum, de insondáveis conflitos humanos – como indagações sobre a essência e a existência. Em suma, este romance está recheado de reflexões existenciais, assim como toda a obra elisiana, como sintetiza o fragmento abaixo:

Submergindo na **essência** para emergir ao nível da **existência**, talvez seja esta a minha mais arriscada tentativa. A mais temerária e, também, sem eficácia alguma. Em pura perda este meu esforço isolado, ante a **evidência da finitude** da condição humana, admito, é bem provável que esse clarão de conhecimento que porventura consiga divisar se desvaneça logo em seguida com a rapidez de um relâmpago (CAC, p.11. Grifos nossos).

Perpassa toda a narrativa a questão máxima da filosofia existencialista: o inquirimento profundo e constante do homem e do mundo “no caos da existência, no risco insuperável do existir”¹². Ao estruturar *Corpo a corpo*, Elisa Lispector aplicou-se especialmente às indagações do ser no seu existir, revelando uma realidade mutilada e fornecendo ao leitor reflexões sobre a **essência** e a **existência** dos seres no mundo. Reside na obra, então, o que os estudiosos existencialistas chamam de o principal da filosofia existencial: o grande desejo de “instalar o homem em sua subjetividade, torná-lo responsável por aquilo que é”, sendo que uma das primeiras tentativas dos pensadores existencialistas foi “instalar o homem no domínio do que ele é e de lhe atribuir a total responsabilidade da sua existência”¹³.

Neste seu último romance, Elisa Lispector não engendra somente uma escritura/arte para deleite ou simplesmente para contar uma história comum de amor frustrado, porém, esta obra é antes de tudo uma expressão metafísica¹⁴ do ser, a qual propõe unir arte e filosofia

¹² José Fernandes, op.cit., p. 24.

¹³ Jean-Paul-Sartre apud Fernandes, op.cit. p., 24.

¹⁴ De acordo com José Fernandes, em seu livro *O existencialismo na ficção brasileira*, “somente uma literatura altamente metafísica pode exprimir esta compreensão, esta multiplicação da realidade, própria dos tempos

existencial no intento não só de questionar o universo e “descobrir suas condições e possibilidades, mas [para] formular uma experiência do mundo, um contato com o cosmo e com o homem ontologicamente diferenciado e inserido no complexo dos problemas da existência”.¹⁵

Nesse romance Elisa pinta um ser à deriva, num mar de incertezas e desilusões, com um grande risco de naufrágio. Aparentemente, não há salvação para essa personagem, cujas características mais significativas são um interior mortificado, aniquilado e alienado pela tristeza existencial. Uma mulher que almeja se (re)construir por meio de sua própria narrativa que, paradoxalmente, se firma na desconstrução e não-linearidade.

Elisa arquiteta uma literatura cujos focos são pessoas que se põe a buscar espaços mais dignos e significantes no cosmo. Sua personagem – que, de forma universal, representa o homem moderno destituído de subjetivação, extirpado de sua individualidade e visto/percebido como massa – luta para readquirir a sua essência e reconstruir a subjetividade humana, que foi extirpada no convívio com pessoas queridas – como o marido. Essa personagem é um ser consciente (um melancólico lúcido) de seu esboroamento interior e permanência caótica em um universo mesquinho destituído de valores. Um ser reprimido pelo poder do aparelho dominante responsável pela massificação do ser humano.

Corpo a corpo não poderia retratar o homem moderno senão a partir de sua trajetória vivencial. Escrito em meados de 1979, em linguagem altamente poética e melancólica, este romance revela a desilusão e a nulidade do ser diante da vida malograda. Retrata um indivíduo esfacelado e fragmentado que procura, de certa forma, entender sobre a essência do existir:

Então a fatalidade existe, ou somos nós os autores dessa **determinação**? Também li, não sei quando, que “**Les nuages passent, mais le ciel rest**” – O que permanece de nossa existência? O que sobra de nossa passagem sobre a terra? E que céu de sentido figurado é esse? Outra constatação: quando se diz “a vida toda” não se quer dizer a vida pela eternidade adentro, isto é, sem fim; quer-se dizer apenas enquanto a vida durar, i.e., até a morte (CAC, p. 88. Grifos da autora).

Depois das duas grandes guerras o ser humano jamais foi o mesmo, e no mundo instaurou-se um imenso colapso. As guerras deixaram profundas cicatrizes na história da humanidade. Não somente os estragos causados, mas as amplas transformações na economia,

modernos, tempos de radicais transformações sociais e técnico-científicas que colocam o homem de hoje em situação de constante expectativa com relação ao futuro” (p.26).

¹⁵ José Fernandes, op.cit., p.25.

cultura e política, ocorridas de forma muito rápida e avassaladora, deixaram o homem totalmente perdido e atormentado em meio a tanta novidade tecnológica e mudanças sociais. Tudo isso contribuiu para o aniquilamento da individualidade e a massificação generalizada. O século XX, como bem assinala o crítico José Fernandes, ficou marcado pelo desassossego e pela segregação, levando o homem a questionar o seu próprio viver, como o faz a personagem elisiana: “em termos gerais, por que se vive? O que se vive?” (CAC, p.28).

O progresso tão almejado e proclamado na era moderna foi motivo de desilusão e ruínas e proporcionou estragos incomensuráveis. Para Philip Yancey¹⁶, o avanço tecnológico nos tempos hodiernos repete o ciclo calamitoso de alguns mitos, como de Prometeu, Ícaro, Pandora e Adão e Eva. O homem, de maneira audaciosa, obteve o domínio sobre o átomo, mas o resultado foi terrificante: a invenção da mais alarmante bomba que exterminou milhares de vidas; desvendou o código genético, mas abriu a caixa de Pandora da ética. Dominou grandes planícies e inventou técnicas modernas para a agricultura, no entanto, devastou florestas e provocou destruição.

Na esteira desses pensamentos, Antonio Candido, em seu ensaio “Direito à literatura”,¹⁷ afirma que em relação a tempos passados, o homem moderno desenvolveu um incalculável raciocínio técnico atingindo grande domínio sobre a natureza. Esse progresso humano possibilitou resolver problemas impossíveis de serem solucionados em épocas anteriores. No entanto, concomitantemente ao avanço do progresso tecnológico crescia uma imensa insensibilidade entre os homens com relação às questões que assolam a nação, como as injustiças sociopolíticas e também de âmbito cultural.

Segundo Candido vivemos em um tempo densamente bárbaro, “embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização”¹⁸. Sabemos que nos dias atuais é perfeitamente possível resolver grandes dilemas, como da fome, por exemplo, pois, temos meios materiais para isso, porém, são poucos aqueles que se empenham em solucionar honrados propósitos. Daí configura-se o aspecto sinistro do nosso tempo: “saber que é possível a solução de tantos problemas e no entanto não se empenhar nela”.¹⁹

A ciência e a tecnologia inventadas pelo homem não lhe proporcionaram felicidade. Muito pelo contrário, o progresso tecnológico foi utilizado, em grande parte, para o próprio extermínio da raça humana. Segundo Freud, deve-se levar em conta que estão “presentes em todos os homens [inclusive em suas invenções] tendências destrutivas e, portanto, anti-sociais

¹⁶ Philip Yancey, op.cit. p., 246.

¹⁷ Antonio Candido, “O direito à literatura” em *Vários escritos*, p.235-263.

¹⁸ Antonio Candido, op.cit., p.236.

¹⁹ *Ibidem*, p.237.

e anticulturais, e que, num grande número de pessoas, essas tendências são suficientemente fortes para determinar o comportamento delas na sociedade humana”.²⁰

O crescimento intelectual e as descobertas científicas tornaram-se fontes de destruição e pavor – reportando mais uma vez a Freud – causando um verdadeiro *mal-estar* na civilização. Então, mergulhado nesse mal-estar está o ser do homem²¹ sentindo-se responsável e culpado por todas as desgraças. Esse sentimento de culpa existente no interior do humano, afirma Freud, é o preço que a humanidade paga pelo avanço tecnológico e a dominação da natureza, sendo isso que contribui para a perda de felicidade e um ganho imenso de culpabilidade:

contudo, parecem ter observado que o poder recentemente adquirido sobre o espaço e o tempo, a subjugação das forças da natureza, consecução de um anseio que remonta a milhares de anos, não aumentou a quantidade de satisfação prazerosa que poderiam esperar da vida e não os tornou mais felizes. (...) Há uma longa lista que poderia ser acrescentada a esse tipo de benefícios, que devemos à tão desprezada era dos progressos científicos e técnicos. Aqui, porém, a voz da crítica pessimista se faz ouvir e nos adverte que a maioria dessas satisfações segue o modelo do “prazer barato”.²²

A existência humana se acha presa ao nada e os resultados são indagações, dúvidas, doenças psíquicas, culpabilidade etc. Essa é a realidade moral na qual se circunscreve o romance em análise. Elisa Lispector, no seu papel de ficcionista-filósofa, teve como objetivo, ao escrever este livro, retratar a condição degradante do ser humano, no pós-guerra, quase que totalmente destituído de sua essência e subjetividade, na esperança de torná-lo

linguagem e pensamento e, na linguagem e no pensamento, conservá-lo e restituir-lhe a essência e o fundamento de sua existência, ou seja, suprimir-lhe a objetividade e instaurá-lo na subjetividade, supressa pelas situações criadas pelo sistema vivencial da sociedade e pelo poderio da ciência e da técnica, criadas pelo homem e das quais é ele vítima e escravo.²³

Elisa expôs de maneira alegórica a agônica condição humana na era moderna, revelando/desvelando, com “propriedade e profundidade metafísicas, a destruição do humano no homem”.²⁴ Sob essa ótica, a sua obra pode ser considerada existencialista, em sua proposta

²⁰ Sigmund Freud, “O futuro de uma ilusão”, p. 17.

²¹ Termo utilizado por José Fernandes, op.cit.

²² Sigmund Freud, “O mal-estar na civilização”, p. 107. Vale ressaltar o que Freud diz, neste mesmo artigo, sobre a culpabilidade humana: “todos estão fadados a sentir culpa, porque o sentimento de culpa é uma expressão tanto do conflito devido à ambivalência, quanto da eterna luta entre Eros e o instinto de destruição ou morte. Esse conflito é posto em ação tão logo os homens se defrontem com a tarefa de viverem juntos”.

²³ José Fernandes, op.cit., p. 27.

²⁴ Ibidem

de examinar, informar e refletir minuciosamente sobre a existência humana, marcada pela ansiedade, insegurança, medo, solidão, culpa etc. Sendo assim, vêm servindo como parâmetros para esta análise alguns postulados filosóficos existencialistas.

O Existencialismo surgiu em meados do século XIX, tendo como um dos principais precursores o pensador Søren Kierkegaard. Mas foi somente após a Segunda Guerra Mundial que tal corrente de pensamento se difundiu mundo afora, colocando em destaque seus principais representantes: Jean-Paul Sartre e Martin Heidegger.

O fracasso dos ideais humanitários, calcados e amparados pelo progresso tecnológico – fator preponderante para a queda do positivismo –, a instabilidade e a insegurança geradas pela técnica e pela ciência, dando origem à agonia em massa, são fatores que influenciaram e favoreceram a propagação do pensamento existencialista, que pode ser resumido como

um conjunto de doutrinas segundo as quais a filosofia tem como objeto a análise e a descrição da existência concreta, considerada como ato de uma liberdade que se constitui afirmando-se e que tem unicamente como gênese ou fundamento esta afirmação de si. Em sua essência, é o existencialismo a expressão da ansiedade, insegurança, temor e insignificação generalizada do ser do homem no mundo. Ele é o exato lineamento da contingente condição humana.²⁵

Além disso, todos os pensadores existencialistas concordam – como esclarece a filósofa Rita Josélia Pinheiro²⁶ – que a existência de maneira alguma pode ser vista ou percebida como um dado objetivo da ciência, e sim como um fator preponderantemente subjetivo. Não há como determinar ou explicar a subjetividade, como tentou fazer a ciência natural de base positivista. Kierkegaard chega à conclusão que somente pode-se descrever a existência, apreendê-la e compreendê-la sob a forma de uma história pessoal – Heidegger afirma o mesmo a discutir a ótica da temporalidade.

A filosofia existencial trabalha com a dualidade ontológica essência e existência, as quais provém da dialética metafísica do ser e não ser. A essência é o elemento básico do humano, o delimitador da sua espécie, aquilo que o faz ser. Seguindo a esteira desses pensamentos, a essência é a “potência do ser, o poder ser, o que é possível existir e se realizar”.²⁷ Por outro lado, a essência possui uma forte relação com a existência, visto que aquela, de acordo com Heidegger, não existe sem esta: “a essência de *Dasein* está em sua

²⁵ José Fernandes, op.cit.

²⁶ Rita Josélia da Capela Pinheiro, *O homem, a angústia e sua existência*. Disponível em: www.existencialismo.org.br/.

²⁷ José Fernandes, op.cit., p.28.

existência”.²⁸ Enfim, “a essência é a potencialidade de o ser existir, a existência é o ser em ato, o ser *in concreto*. A existência, entanto, precede a essência, porque o ser é (...) o artífice de sua própria essência e existe na medida em que completa essa essência”.²⁹

O existencialismo considera que “qualquer interferência na existência do ser, impedindo-o de desenvolver suas potencialidades, é, mais ou menos, o aniquilamento de sua essência,”³⁰ sendo os resultados disso a ruína e a destruição do humano. Desse modo, essa filosofia busca recuperar a essência do ser perdida nos escombros e ruínas da experiência do pós-guerra. Almeja resgatar a humanidade e a subjetividade do homem que se encontra esquecido, abandonado e massificado pelo sistema dominante, para então, transformá-lo em um indivíduo essencializado e não simplesmente representante de sua espécie.

O homem moderno encontra-se preso na mais miserável condição, e a insegurança, o medo e a culpa tomam conta de quase todo o seu percurso vital. Ao lidar com tal situação, o homem sofre com a angústia, reconhecimento de ser e ao mesmo tempo não-ser, nesse universo niilizado. Ao se deparar com o nada da existência, reconhece que vive a pior tragédia: a ausência de identidade, a redução do eu a objeto ou coisa e a consciência de sua condição niilista – tal qual a personagem-narradora de *Corpo a corpo*. Desse modo, essa obra pode ser lida como um inquérito nos meandros da solidão, angústia, incomunicabilidade, culpa – elementos obsessivos e onipresentes na narrativa, constituindo-se como idéia fixa, contaminando o estilo recorrente, reiterativo, acumulativo e circular.

Elisa Lispector, em *Corpo a corpo*, não apresenta uma personagem momentaneamente prostrada em um estado banal de solidão e de angústia, ou uma mulher histericamente desesperada por motivos insignificantes ou mero capricho. A autora, ao construir tal história, não só evidencia o conflito de uma pessoa emaranhada em questões sentimentais, como também desvela a trágica condição do homem moderno: a terrível incapacidade de não se ligar a outrem e a eterna angústia de não ser no mundo: “do plano ontológico ao metafísico há apenas um passo e Elisa o percorre rapidamente no seu *opus*”³¹:

Eu me penso, e eu me desarvorro. Não era de ti que eu desesperançava, devo agora confessar. Era de mim mesma, *do eterno desencontro de mim comigo própria*. (...)

Pensar no efêmero da existência aflige. Dá um aperto no coração, que também os seus sustos, que se traduzem numa taquicardia incômoda e inquietante. Uma batida mais forte, e pode ser a última (CAC, p.46 e 50. Grifo nosso).

²⁸ Heidegger apud José Fernandes, op.cit., p.28.

²⁹ José Fernandes, op.cit.

³⁰ Ibidem, p.29.

³¹ Pietro Ferrua, op.cit., p. 7.

O romance conta a história de uma mulher que procura, por meio das palavras, sentir a sua própria existência e assim resgatar sua essência perdida em meio a entulhos, restos de um assombroso passado. Em vários momentos da narrativa, a personagem-narradora diz “*quero-me apenas ser*, assim como o mar caudaloso e inconstante, ou simples grão de areia que é em si brilhante e facetado, majestoso à luz solar, embora o sabendo tão apenas mínima partícula de rocha na sua minúscula unidade”. (CAC, p. 30. Grifo nosso).

A obra não só capta a existência feminina, mas revela a personagem-narradora *existindo e sendo*, ainda que em meio ao aniquilamento, uma vez que, nas palavras de José Fernandes, “o romance suga e projeta a imagem concreta do ser do homem em sua totalidade, esteja ele em construção ou destruição”.³² Assim é que a personagem se revela (em construção e destruição) por meio da narração do seu próprio existir.

Nisso visualizamos o poder transformador da personagem melancólica, que, segundo Jeana Laura Santos, ao deparar com “as ruínas de uma atualidade desconfortável (...) procurará criar uma outra ordem mais adequada à suas aspirações”³³ – via linguagem.

Desse modo, note-se que a preocupação central da autora não é com os fatos e sim com o indivíduo independentemente de suas ações ou feitos, pois o importante é o humano mesmo que este esteja mergulhado na rígida paralisia. Para Elisa, a indagação sobre o enigma de ser está acima de todas as preocupações e isso faz de sua obra uma criação extremamente humanista. Em suma, a narrativa elisiana mostra “o ser do homem em existência e em essência, o ser existindo e esfacelando-se no sistema e no mundo. Neste sentido, a narrativa é mais verdadeira e concreta que a investigação pura e simples do ser”³⁴. A literatura proposta por esta escritora, assim como os pensamentos existencialistas, buscam conduzir à essência em existência por meio da arte.

Voltemos ao romance. A personagem encontra-se desorientada e sem direção numa “praia deserta, parada diante do mar, sob o ilimitado céu. Perdida. Completamente perdida” (CAC, p.32). Neste lugar ermo, totalmente desabitado, ela busca obter algum entendimento sobre a vida – tanto a passada como a presente. Nesse intento, além de se deparar com a árida solidão, percebe o próprio desespero e a agonia existencial (segundo ela) incomensuráveis. Desse modo, o foco central do livro será a angústia, pois, de maneira paradoxal, é através desse sentimento obscuro que a personagem irá resgatar a sua identidade. Também, para o Existencialismo “o principal valor da vida é a identidade, concretizada em atos de livre

³² José Fernandes, op.cit., p. 33.

³³ Jeana Laura da Cunha Santos, op.cit., p.46.

³⁴ Ibidem, p.33.

escolha, auto-afirmação, amor pessoal ou trabalho criador, impossíveis sem angústia e sofrimento”.³⁵

A protagonista depara-se com a insignificância do humano diante da ameaça do efêmero, do tempo que não pára e anuncia a aproximação inevitável da morte: “entre o céu e a terra, nós tão pequenos, tão instantes fugazes, e como em nós a **angústia** tamanha” (CAC, p.37. Grifo nosso). A personagem sente-se constantemente ameaçada pelo não-ser no mundo devido a seu senso de inutilidade e a sua impossibilidade de comunhão com outros seres. Sabe que a sua existência/sobrevivência depende e está totalmente condicionada a outros relacionamentos. O caos vivido é decorrente da incompatibilidade com o sistema, a sociedade e os entes queridos:

Porque nunca fui amada, como se desde o início tivesse sido condenada ao isolamento pelo desencontro com o outro, pela sempre frustrada procura do ser **em mim e no outro** (CAC, p. 27. Grifos da autora).

A consciência dessa incapacidade vai jogá-la num mar ainda maior de angústia, uma angústia que não é somente psíquica, “uma angústia metafísica, uma angústia cósmica que a conscientiza de sua situação insolúvel, da qual não lhe resta senão esperar o desenrolar dos fatos”.³⁶ Para esta mulher, cada amanhecer é a

hora do terror-pânico ante mais um dia que tem começo e que não sabemos que surpresas nos trará. É a hora da **angústia** tão grande que chega a ser quase física, assim como uma **dor interna** que se vai avolumando, avolumando até quase sufocar (CAC, p.30. Grifos nossos).

Ao se isolar em meio à dor e ao sofrimento, a personagem-narradora toma consciência de sua humanidade (ou quase-humanidade), de sua condição de permanência inútil na terra. A descoberta de si mesma ocorre quando depara com a angústia de estar no mundo, mas não ser, ao lançar mão de uma escrita em fragmento.

Elisa Lispector, ao dar contornos tão intensos a angústia, revelou entender a função e colaboração da literatura na reestruturação do homem nesse mundo fragmentado e instrumentalizado, contribuindo também – mesmo que de forma fictícia – para que a existência humana tornasse mais factível e lógica. Uma vez que se torna muito difícil viver em essência em um tempo comandado pelas mirabolantes regras advindas da tecnologia científica – as da perda irreversível do sentido e da esperança.

³⁵ Ibidem, p. 36.

³⁶ Jeana Laura C. Santos, op.cit., p. 37.

O viver para a personagem transforma-se em atividade de risco já que a vida converteu-se em absurdo, visto que o homem se vê impossibilitado de governar seu próprio destino, de determinar e efetivar seus sonhos. O indivíduo hodierno transformou-se em ser-objeto, emaranhado nas contradições da humanidade, lançando-se “em ilhas submersas, (...) de vivência amarga que inopinadamente vêm à tona, para só depois de à custa de pranto reprimido ou – o que é pior – de explicações exacerbadas voltarem a submergir” (CAC, p.31). De fato, não basta ao homem somente existir, é preciso desfrutar, ou pelo menos experimentar, uma existência que se efetiva exclusivamente na subjetividade.³⁷

Com efeito, o homem para readquirir subjetividade – e então sentir-se realizado social e individualmente – precisa buscar uma perfeita harmonia com o mundo e com outros seres – sendo esta a grande busca das personagens elisianas. Porém, neste tempo, em que sob os efeitos da modernidade – a perda irreversível de sentido e de esperança – deparamos com vínculos e relações esfaceladas e líquidas,³⁸ sabemos que manter uma proximidade com o outro é quase impossível, pois, de certa forma, foi abolido o espírito de cooperação desinteressada, remetendo o homem ao nada da humanidade e transformado-o em mero objeto massificado e totalmente apagado na sociedade.

As pessoas tornaram-se indiferentes e ficaram desobrigadas de interagir com o seu próximo. Aliás, na era moderna em que a competição destruidora é o ápice do sistema, o próximo torna-se um obstáculo para o crescimento sociocultural do indivíduo. Não há como alimentar a comunhão e o engajamento social, pois impera em cada coração o medo de encarar o outro, o temor de ser solidário, uma vez que o indivíduo encontra-se preso em um extremo egoísmo, perdido, oprimido e niilizado.

Enclausurado em um mundo egoísta, o homem passa a refletir intensamente sobre suas frustrações, buscando, de maneira obsessiva, razão para sua finitude – a morte, que é o maior paradoxo da existência. Neste estado encontra-se a personagem de *Corpo a corpo*, que enxerga a morte como alívio ou saída para o evidente desmoronamento de seu ser. Pressionada pelo destino, vê a sua vida perder o equilíbrio e a normalidade, passando assim a concordar com o seu aniquilamento, principalmente depois que volta ao passado e percebe que nunca tivera suas vontades e desejos realizados devido ao egoísmo e inveja de outros seres, além de ter sido repudiada por pessoas que muito amava:

³⁷ José Fernandes, op.cit., p. 63.

³⁸ O termo *líquido* para denominar os relacionamentos hodiernos foi utilizado por Zigmunt Bauman em suas obras *Amor líquido* e *Modernidade líquida*.

como foi sempre difícil aproximar-me de ti. Até mesmo nas derradeiras horas. O beijo que te dava na face, à minha chegada, no hospital, sei que era frio, porque temeroso, como outrora quando me aproximava de tua escrivinha e era alijada com impaciência, por ter-te feito perder o fio do pensamento. Era com evidente desagrado que me vias entrar no quarto do hospital, em seguida viravas o rosto para a parede (CAC, p.38).

A personagem conclui que sua vida foi tecida a partir de tentativas frustradas, “o que não altera em nada, porque um dia vem a morte e absorve tudo. Tudo anula” (CAC, p.66). A morte transforma-se em uma solução possível, uma saída para tantas tentativas malogradas de viver. Nesse sentido, a morte não será somente o “acabamento do ser incluso, mas cura e vingança; afronta à potência do opressor, porque nesse sentido, a morte não é o caminho natural do ser”³⁹ mas um caminho para a sua libertação.

Em *Corpo a corpo*, Elisa engendra a figura de um ser derrotado em si mesmo, cuja vida passa não fazer sentido. Sua personagem não encontra uma saída redentora a não ser a própria destruição. Em seu interior – o que não deixa de ser resquício ou herança romântica – habita um pessimismo doentio aliado à náusea existencial – reverência intensa e contínua pela morte, decorrente de uma visão niilista:

As vezes em que a vida nos parece cruel e ilógica! A obstinação com que indagamos *qual o sentido de tudo isto, qual o sentido da própria existência?* E, inconformados, buscamos compensações. (...) Então, *que fazer com o tão desesperado viver?* (CAC, p.66 e 70. Grifos nossos).

A morte permeia todo o romance. A personagem afirma que o marido antes mesmo de experimentar a morte vivia-a, cultuava-a: “não devia ser outra razão pela qual, quando no leito de enfermo, por mais de uma vez, na profundidade do teu olhar eu surpreendi laivos de fulgor a denunciar que a morte te atraía, te fascinava” (CAC, p. 45-46). Afirma ainda ter sido iniciada nesse louvor: “na realidade, já vivias a tua morte desde quando te conheci, e com o teu desespero – que é o grande e inalienável desespero humano – também eu fui contagiada, ou, se quiseres, nele fui iniciada” (CAC, p.45).

Em sua introspecção – veículo responsável pela compreensão de si e do mundo – a narradora-personagem descobre ao mesmo tempo o perigo da vida e o poder irrestingível da morte – enigmas que provocaram especulações entre filósofos e estudiosos de várias áreas, inclusive entre ficcionistas de muitas épocas. Sobre essa busca de si, José Fernandes comenta: “ora, se o próprio eu se lhe escapa, se lhe foge, recompô-lo, no encontro do sujeito da

³⁹ José Fernandes, op.cit., p.96.

subjetividade, é reconstruir a humanidade, como desintegrá-lo é conscientizar-se de que também o universo se dilui”.⁴⁰

O incessante pensar sobre a existência e a finitude instaura na personagem-narradora uma angústia assoladora – que o discurso tem como objetivo aplacar. Via linguagem, a narradora se desvela e penetra na própria essência que considerava dizimada pelo tempo, descobrindo simultaneamente o sentir e o existir. A vida dessa mulher só não foi interrompida pelo desespero e a náusea de viver devido ao poder libertador da palavra.

Ao empreender o seu discurso, a personagem assegura a sua permanência no mundo, mesmo estando o seu interior resumido a nada. Ocorre, por meio da narrativa, uma espécie de purgação que leva a narradora a deparar com traumatizantes lembranças para depois se libertar das mesmas e obter uma certa tranquilidade interior.

Com efeito, o discurso melancólico tem como objetivo maior dá contorno a esse desespero e angústia da personagem. Segundo Kierkegaard, o desespero humano nasce da vontade de sermos nós mesmos, de evidenciarmos a nossa subjetividade.⁴¹ Dessa aflição – que é a “minha dificuldade de ser” (CAC, p. 69) – sofre a protagonista. Por outro lado, é através desse sentimento aliado a outros que a protagonista adquire força para abrir todas “as portas fechadas” de seu destino e alcançar “pontes levadiças que não descem mais” (CAC, p.70).

Ao desesperar-se e angustiar-se, a mulher encontra esclarecimentos para alguns de seus sofrimentos. Presa à mais densa “solidão povoada de angústia” (CAC, p.109), conclui que o sofrimento é inútil, que o seu excessivo lamentar e sofrer não trarão o marido de volta, e que suas insônias e desarvoramento não irão promover mudanças. O melhor então é aquietar-se e procurar libertar-se das dores provocadas pelas reminiscências impossíveis de apagar.

Possivelmente, o melhor fosse seguir o conselho, já antigo, do marido: “não voltes sempre ao passado, me disseste um dia em que falarmo-nos com ternura foi possível. Não deploras as coisas perdidas – talvez quisesses dizer: os sentimentos frustrados – afeiçoa-te ao viver de cada dia, dedica-te à tarefa de cada hora” (CAC, p.81-82). Assim, procurava evitar lembranças de afrontas e menosprezos passados, procurando esquecer as palavras amargas do marido, deixando-as “escorrerem como água sobre as penas de uma ave”. Segundo a narradora, era preciso “não (...) deixar atingir. Só assim não me deixarei destruir” (CAC, p.89).

⁴⁰ José Fernandes, op.cit., p.74.

⁴¹ Sören Kierkegaard, *O desespero humano*, p.21.

Essa atitude de encarar o sofrimento e depois ignorá-lo é merecedora de investigação. No caso da personagem, é agindo dessa forma que ela vai resgatar a sua individualidade e impor-se como sujeito mesmo presa à sua angústia. A mulher se afirma em seu desespero; como escreve Kierkegaard “o homem que sem imitação afirma o seu desespero não está longe da cura, está mais próximo do que todos aqueles que não são considerados e não se julgam desesperados”.⁴²

Ao expor seus sentimentos a protagonista defronta-se com a perda do amor do marido antes de sua morte. Pelas vias da dor e da agonia, numa certeza pungente, entende a real causa de seu sofrer: “dura, e tão dolorosa, talvez, só o sejam as contrações que precedem o parto” (CAC, p.112). Porém, este entendimento promove cura e libertação:

Separando-me de ti, eu te concedo a paz. E segues, agora, não o teu destino de homem que na terra já se cumpriu, mas a transfiguradora vida iluminada na qual És para além do tempo e do espaço – um mundo infinitamente luminoso, harmonioso, tal como tua presciência se revelava no teu olhar, nos teus gestos, nos teus escritos. Aureolado, como naquele meu sonho eu ti vi. E sinto que, aos poucos, também eu me vou liberando, e se ainda não é a paz, é como se fosse (CAC, p.112).

Depois de tanto sofrer, a mulher parece desatar o elo mantido com o marido mesmo depois da sua morte. Ela se vê livre para desfrutar da “conciliação pura e simples. Alta. E límpida” (CAC, p.113). Ao final da narrativa, consegue sentir o seu eu, desamarrado das sombrias lembranças de um outro eu e, pela primeira vez, diz:

Agora eu me sou, apesar e separadamente de ti. Por quanto tempo, não sei. Talvez pelo interregno entre um e outro respirar. O suficiente apenas para dizer **eu me sou**. Talvez por mais tempo, se, e quando, eu conseguir definitivamente a superação de mim (CAC, p.113. Grifo nosso).

Para desenvolver todas essas discussões existenciais, a narrativa de *Corpo a corpo* mobiliza uma linguagem poética inspirada em características próprias aos gêneros dramático e lírico. A linguagem nascida da extrema solidão é extremamente lírica e monológica, como afirma Lukács em *Teoria do romance*. Assim, a personagem escreve uma carta/monólogo enfatizando seus radicais sofrimentos e desilusões num condensado ritmo poético. Nessa escrita, “o incógnito de sua alma vem à luz com demasiada força e inunda e oprime a univocidade e a acuidade do discurso”.⁴³

⁴² S. Kierkegaard, op.cit., p.30.

⁴³ George Lukács, op.cit., p.81.

Ao analisar o estado solitário da personagem – meio favorável para o aumento da melancolia e da angústia – lembramos o que George Lukács afirmou sobre a nova conjuntura sentimental da personagem moderna:

Tal solidão não é apenas dramática, mas também psicológica, pois não é somente o apriorismo de todas as *dramatis personae*, mas ao mesmo tempo a vivência do homem que se torna herói; e se a psicologia no drama não deve permanecer como matéria-prima não elaborada, o seu único meio de expressão é a lírica da alma.⁴⁴

O discurso lírico e melancólico se fortalece e se fundamenta a partir de uma viagem empreendida pela personagem a suas reminiscências, em meio a sua severa solidão. Nesse périplo ao passado, por meio da escrita, a mulher se vê fragmentada pelo tempo, sem a possibilidade de enquadrar-se na totalidade de uma vida:

– De que vale tentar relembrar o passado? se dores e alegrias havidas são anuladas no tempo, que se fecha em círculos concêntricos. Círculos que se sucedem, se alastram e se diluem. E, não obstante, digo para mim que a circunferência é a mais perfeita figura geométrica. Mas do que isto: a esfera é o símbolo da totalidade. Porém, a obsessão com que seguidamente retorno sobre os passos perdidos num tempo que não é mais evidencia que continuo dividida, sem possibilidade de enquadrar-me no total (CAC, p.10).

Este é um fragmento central da narrativa, pois revela uma conjunção perfeita entre assunto (matéria/conteúdo) e forma do romance. Esses “círculos concêntricos, que sucedem se alastram e se diluem”, constituem a metáfora mais importante utilizada pela autora, representando de maneira perfeita a escrita empreendida por ela.

A “circunferência como a mais perfeita figura geométrica”, além de representar o ciclo efêmero da vida (não só da protagonista, mas da humanidade), traduz-se numa forma perfeita de narrar, idealizada, mas não concretizada pela narradora-personagem. Ela se perde na sua própria trajetória de narrativa, retornando seguidamente aos “passos perdidos, num tempo que não é mais”, percebendo-se totalmente perdida, “sem possibilidade de enquadrar[-se] no total”.

Seu processo escritural não se fecha, configura-se ao longo da narrativa como um círculo falhado, onde se evidencia todo o seu desespero e agonia. Deparamos, assim, com uma escrita diluída (como os círculos mencionados acima) que se desenvolve como o bailar

⁴⁴ George Lukács, op.cit., p.44.

poético das ondas, no ir e vir dos tormentos narrados, os quais são intensificados pelo movimento *quase* circular e *quase* infinito da maré verbal.

Ante a impossibilidade de tecer uma narrativa fechada como uma figura geométrica, a personagem engendra um discurso diluído, melancólico e inacabado. Isso evidencia algumas características singulares do discurso melancólico, que são o desencadeamento das palavras dentro do texto, acrescido de um ritmo repetitivo e monótono, que “desemboca em litâneas recorrentes e enervantes”.⁴⁵

Vale a pena ressaltar algumas reflexões de Jeana Laura Santos acerca da linguagem melancólica em alguns romances de Clarice Lispector, as quais se aproximam bastante da escrita de sua irmã, Elisa Lispector. Segundo a pesquisadora, o ritmo monótono e repetitivo presente no texto melancólico faz com que a narrativa clariceana (e a elisiana) não se conclua, retornando sempre ao começo, fazendo com que a narrativa fique aberta “para que não se esgote a possibilidade de falar”.⁴⁶ Lembre-se que é pela fala que a personagem melancólica se encontra como sujeito recuperando seu ego – por isso engendra um discurso em primeira pessoa.

Dá o motivo da personagem-narradora de *Corpo a corpo* não conseguir construir sua narrativa como uma esfera, pois está sempre retomando o que disse “num movimento elíptico de um círculo imperfeito, de uma espiral, uma vez que não há um ponto de fuga”.⁴⁷ Desse modo, “embora a narrativa muitas vezes pretenda retomar o começo para dizer tudo da mesma forma, há o deslocamento, há releitura do velho para reconfiguração do novo”.⁴⁸

Nesse contínuo retorno do discurso em *Corpo a corpo*, observam-se as seguintes dicotomias: palavra e silêncio, início e fim, que segundo Jeana Laura Santos, caracterizam a ambivalência melancólica no processo escritural – lembramos que no capítulo anterior analisamos a ambivalência melancólica tendo como base os sentimentos da narradora-personagem e não os aspectos lingüísticos de seu discurso. Essas dicotomias “não se anulam por serem opostas, mas se somam para criar uma nova linguagem. Linguagem dialética e, por isso mesmo, melancólica. Linguagem disforme e, por isso mesmo, líquida. Linguagem água e, por isso mesmo, viva”.⁴⁹

Por meio dessa linguagem dialética da narradora-melancólica, evidencia-se um sujeito em crise, um *eu* dividido e imerso na impossibilidade de se enquadrar no âmbito da vida.

⁴⁵ Jeana Laura da Cunha Santos, op.cit., p.100.

⁴⁶ Ibidem

⁴⁷ Ibidem

⁴⁸ Ibidem

⁴⁹ Ibidem

Resultado drástico da atuação de vários sentimentos nefastos no interior da personagem, o qual acaba interferindo, de forma assombrosa, em seu modo de trabalhar as palavras, isto é, em sua criação literária, como assegura Julia Kristeva:

A palavra depressiva [é] repetitiva, monótona, ou então esvaziada de sentido, mesmo para aquele que a diz, antes que se afunde no mutismo. Vocês constatarão que o sentido no melancólico parece... arbitrário, ou então que ele é construído com a ajuda de uma grande quantidade de saber e de vontade de dominar, mas parece secundário, fixado um pouco ao lado da cabeça e do corpo de quem lhes fala. Ou então que, de repente, é evasivo, incerto, lacunar, quase de pessoa muda”.⁵⁰

Tem-se então a escrita fragmentada, ou melhor, acumulativa que se expande sem evoluir, voltando, de certa forma, sempre ao mesmo ponto. Sendo esta uma das características principais da narrativa melancólica/existencialista contemporânea. Aliás, isso também justifica a ausência de capítulos no romance e a carência de linearidade no enredo que não possui início, meio e fim.

Elisabeth Brose afirma que a obra existencialista apresenta uma estrutura narrativa voltada principalmente para as questões do ser:

os elementos, no romance existencial, refletem uma realidade fragmentada e um ser humano desconsiderado por seu universo circundante. É nesse panorama que a escritora reiventa um mundo, reconstrói a realidade mutilada e fornece ao leitor material de reflexão.⁵¹

Além de sofrer o poder devastador de vários sentimentos, os quais configuram os fatos narrados, a escrita é arquitetada a partir de uma memória estilhaçada pelo esboroamento do ser e do estado melancólico da personagem. São, então, os materiais básicos para a construção do discurso as lembranças e as reminiscências femininas marcadas por um pessimismo dilacerador. A sensação é de estarmos em contato, o tempo todo, com ruínas, resíduos de momentos não mais acessíveis ou recuperáveis:

Entretanto, o meu maior desespero talvez seja por não poder visualizar a nossa vida por inteiro. Tudo quanto não lembramos **quando**, nem **como** se iniciou, é como se fosse de sempre. Assim foi o meu amor por ti. E tudo quanto acaba e não sabemos **como** nem **quando** terminou, também cai no domínio do **sempre**. Porque **sempre** é abrangência a que nada escapa, e, por ser tão amplo, coisa alguma define ou delimita (CAC, p.12. Grifos da autora).

⁵⁰ Julia Kristeva, *Sol Negro: depressão e melancolia*, p. 47.

⁵¹ Elisabeth R. Z. Brose, *op.cit.*, p.78.

Além da escrita em fragmento, percebe-se que as descrições feitas pela personagem são mais um fator de paralisia, de estaticidade, conseqüência de mais um traço comportamental do estado agônico e melancólico. A protagonista de *Corpo a corpo* encontra-se em uma passividade extrema: quase não se locomove, a não ser nos raros dias em que vai a uma aldeia próxima em busca de alimentos. No mais, a mulher está presa, congelada em seu estado taciturno e nostálgico, diante da angustiante imensidão do mar.

Essa passividade acaba interferindo no modo de avaliar e narrar os acontecimentos. Até mesmo a natureza é atingida, descrita como inerte. Para a mulher, tudo se encontra em estado inativo e bruto, até mesmo as águas do mar: “o mar hoje está liso e soturno. Sobre as águas quietas paira densa neblina como uma ameaça. O céu está baixo e escuro. As aves esvoaçam inquietas, como à procura de abrigo. Há em tudo uma tal desolação que repercute como um mau presságio” (CAC, p.56). Somente o tempo não é afetado pelo olhar entorpecente da protagonista e pela sua forma “paralítica” de narrar.

As descrições detêm-se em formas vastas, tudo é imenso e profundo, portanto, de abrangência infinita. A personagem-narradora não consegue reagir diante de qualquer acontecimento e nem chegar a lugar algum. Assim, acaba retomando os passos já percorridos num tempo que não é mais. De maneira inconsciente, a mulher tendia quase sempre a recuar ou a permanecer imóvel diante das acusações injuriosas do marido ou de qualquer outra pessoa, uma vez que colidir e revidar são ações arriscadas para quem sempre pisou em territórios movediços:

Isto me faz lembrar quando chegaram a perguntar-me por que me desesperava tanto, até parecendo, me disseram, que eu pretendia estar sofrendo mais do que os de teu próprio sangue, e que em pouco eu chegaria a dizer que era mais infeliz do que tu mesmo. Então procurei conter-me, e à força de tanto me restringir, terminei por deduzir que o meu sofrimento era excessivo, e que as coisas são como são, e que há de aceitá-las, e que... (CAC, p.72).

Ao longo de toda a narrativa, a mulher não se envolve em nenhuma atividade dinâmica em nenhum empreendimento motivador para mudar a sua realidade inócua; aludindo à figura mítica de Penélope, afirma: “nunca fui mulher que fia e labuta das auroras aos crepúsculos. E ainda noite adentro com disciplina e fervor se aplica à árdua tarefa da construção do seu destino” (CAC, p. 15). Ao contrário, a personagem contenta-se com atividades aparentemente ínfimas, como a tessitura de um tapete cujos movimentos são tão escassos e pausados que intensificavam ainda mais (ao invés de anular) as sensações de passividade e de inutilidade: “então torno a dobrar-me sobre o neutro e inócuo trabalho de

tapeçaria, como se nada valesse mais nada, e a vida fosse coisa de somenos que pudesse ser desperdiçada” (CAC, p.84).

Por outro lado, tecer um tapete pode ser visto como uma forma de a narradora-personagem ludibriar o tempo, uma vez que esta atividade serve como uma distração diante da dura realidade vivida por ela. Em outro sentido, a expressão *tecer um tapete*, é/constitui uma metáfora muito significativa da *tessitura do próprio texto*, ou melhor, do discurso melancólico. Desta atividade, o ato de tecer palavras, a personagem torna-se dependente. Apesar da escrita ser um processo difícil e doloroso, é através dela que alcança o “outro” e entende a si mesma.

Assim, personagem-narradora esmera-se num processo infinito de tecer e destecer o seu texto num contínuo “entrelaçamento de paradoxos. Fluxo e refluxo”.⁵² Todavia, é por meio dessa arte “que o viver se torna possível – um viver feito de respirar, **tecer**, olhar, não esperar, só ser. Só existir. Digamos que uma paz feita de linearidade, sem textura nem cor” (CAC, p.84. Grifo nosso).

A escrita não seria um labor ativo capaz de libertar a mulher de sua angústia existencial? Nota-se que sim, sendo este um dos motivos pelos quais ela escreve. Contudo, isso não ocorre no início da narrativa. Principalmente nas primeiras páginas do romance, notamos que a escritura das lembranças é mais um fator de paralisia do que de continuidade e libertação, como foi mencionado acima.

A narradora-personagem, ao relatar sua história, não alcança o esclarecimento de seus problemas existenciais e isso repercute na forma não-linear e ambivalente do seu percurso narrativo. A escrita, em certos momentos, torna-se um trilhar sem objetivo, uma teia emaranhada de revelações dispersas e desconexas.

O texto produzido a partir da memória acorrenta a protagonista e, ao tentar libertar-se, ela se vê mais presa ainda à cruel realidade revelada pelas palavras e, assim, é obrigada a voltar ao ciclo do irremediável, em território semelhante a um poço de areias movediças:

Noite profunda, parecendo sem começo nem fim. Como se o tempo estivesse parado. Não sinto as pulsações do coração.
No movediço terreno do absurdo, qual a diferença entre viver ou morrer, para quem já não agüenta mais existir?
Levanto-me com uma sensação de extremo cansaço. Torno a abrir a porta da cabana. (...) Nem apoio nos objetos eu tenho, porque neste chalé quase desmobiado erro despreocupada de um canto a outro (CAC, p.74).

⁵² Jeana Laura C. Santos, op.cit., p. 103.

A personagem, ao tentar reconstruir sua história, depara-se com palavras e episódios pretéritos que lhe causam dor e intensificam seus medos, deixando-a mais inerte. A escrita inicialmente não proporciona alívio e nem chega a suavizar sua angústia existencial, ao contrário, o texto empreendido pela mulher a mantém submersa em sensações de paralisia e incapacidade, levando-a a duras constatações como a de que “a mútua compreensão muitas vezes é de todo impossível, e o perdão, sempre tardio, o que me infunde um sentimento denso, e tenso. Aterrador” (CAC, p.32).

E mais: ao enveredar pelo reino das palavras, a personagem sente que está encaminhando para um grande martírio, já que a tarefa de escrever (o ato criador) torna-se “um labor contínuo e exaustivo. É como se me transformassem em rochas, [as palavras] e, a exemplo de Sísifo, me fossem **o eterno recomeço de coisa alguma**” (CAC, p.11. Grifo nosso).

Ao tecer sua própria linguagem, via palavra-poética, a mulher se defronta com verdades esmagadoras que, por sua vez, ocupam lugares centrais na sua consciência e se transformam em rochas que precisam ser deslocadas, nos remetendo ao mito de Sísifo, o trágico herói grego. Semelhante a este herói (considerado por Albert Camus, o herói do absurdo), a personagem não consegue se livrar das pedras e atingir seu objetivo, sendo obrigada a retornar a elas – seu verdadeiro tormento.

Como Sísifo tem consciência de sua eterna mortificação, a mulher também “conhece toda a extensão de sua miserável condição”.⁵³ As palavras-rocha (as mesmas que trazem luz a cruel realidade) precisam ser carregadas com bastante esforço, pelos caminhos tortuosos da escrita, até o topo da montanha. Não obstante, a protagonista tem consciência – por isso seu estado é trágico – de que as palavras não permanecem no cume, depois de todo o percurso, elas retornam, caem, rolam novamente, voltando ao início da trajetória, isto é, ao ponto de nascimento. Sendo assim, precisam, mais uma vez, ser transportadas, carregadas com bastante esforço.

A personagem-narradora precisa persistir e galgar mais uma vez a montanha, adentrando novamente o ciclo que comporta subida e descida, um avanço sem muita superação. Porém, é deste “movimento melancólico-paradoxal é que nasce a ‘iluminação’, este ‘poder extra-humano’, este ‘conhecimento súbito’”.⁵⁴

No sucessivo retorno aos tormentos, o trágico da situação se evidencia, estando a personagem presa ao círculo das reminiscências, na narrativa de *Corpo a corpo*. Como foi

⁵³ Albert Camus, *O mito de Sísifo*, p.139.

⁵⁴ Jeana Laura . Santos, op.cit., p.69.

mencionado, todos os esforços (de Sísifo e da mulher) são feitos de maneira lúcida e consciente. Ambos possuem entendimento de sua absurda atividade, reconhecem o seu trágico destino.

Enfim, a escrita configura-se como uma **imensa espiral**, a qual conduz a protagonista sempre ao mesmo ponto de partida, deixando-a numa eterna desorientação – daí ela recorrer repetitivamente às imagens marítimas, enfatizando por meio dos refluxos contínuos das ondas do mar o círculo metafórico de sua escrita inacabada:

o esquecimento não perdura, e **eis-me de volta ao círculo, ou ao ponto dentro do círculo, o que vem dar na mesma**. A memória nos aprisiona com mais força que todas as correntes sejam elas quais forem. Minha memória és tu (CAC, p.63. Grifos nossos).

Por outro lado, a personagem-narradora, em meio a tantos sofrimentos, desperta para uma verdade universal: “todo homem é um homem só, e talvez o único ser a possuir a noção de desvalimento” (CAC, p. 59). Semelhantes a Sísifo, somos os únicos seres capazes de suportar e resistir ao sofrimento decretado/estabelecido pelo destino. Dessa forma, a protagonista afirma: precisamos resistir ao medo e à tormenta desta vida, enfrentando “assim a existência do dia-a-dia, digo para mim, como quem extrai desta meditação uma lição de vida: devemos tornar-nos duros, indestrutíveis, diante do sofrimento e da total falta de esclarecimento que o justifique” (CAC, p.59-60). Assim concorda a narradora-personagem com Albert Camus, o qual afirma que precisamos também acreditar ou pelo menos “imaginar Sísifo feliz”.⁵⁵

No mais a mulher sabe, como Sísifo – proletário dos deuses, conhecedor de sua miserável condição –, que não há sorte humana realizada sem antes passar pelo crivo da angústia e do desespero. Por isso é preciso continuar, de forma obstinada, a percorrer cada caminho mesmo que isso signifique deparar-se com o tormento a cada novo dia.

A mulher tem consciência de que o seu percurso existencial, retomado a partir da linguagem poética, requer extremo cuidado, pois também a escrita encerra perigos. Nas palavras, sabe ela, encontramos verdades que “ninguém torce, ninguém desvia nem deturpa. Na extremidade do fio pendente – no conceito da verdade ou da vida – está o peso do real, esse real feito de amor e ódio, o que deve ser expresso com todas as palavras” (CAC, p.43).

De fato, é impossível apagar/anular o sentido de uma palavra dita ou escrita, o qual pode possuir uma acepção esmagadora e destrutível: “o perigo que as palavras encerram!

⁵⁵ Albert Camus, op.cit., p.141.

Lembro-me neste momento de quantas vezes nos dissemos mais do queríamos, e após não havia mais como retroceder. Nem esquecer. Menos ainda perdoar” (CAC, p.18).

Segundo a narradora-personagem, a escrita revela fatos que precisam ser descobertos na sua veracidade e não escamoteados por meio de subterfúgios lingüísticos. A palavra desvela a verdadeira essência de cada ser e somente assim daremos corpo “aos nossos fantasmas, defrontamo-nos com os nossos limites” (CAC, p.44). Como real

 fio a prumo é a verdade que ninguém torce, ninguém desvia nem deturpa. Na extremidade do fio pendente – no conceito da verdade ou da vida – está o peso do real, esse real feito de amor e ódio, o que deve ser expresso com todas as palavras. Uma fatalidade que precisa ser dita como foi vivida. Sem subterfúgios. Porque, somente dando corpo aos nossos fantasmas, defrontamo-nos com os nossos fracassos, e isto pode significar o atingir os nossos limites (CAC, p.43-44).

Parece que essa luta via escrita ergue novos muros e ruínas, os quais se tornam – em momentos específicos – obstáculos para a personagem, impedindo-a de alcançar seus objetivos, de conquistar sua liberdade. A mulher tem a sensação de ser prisioneira de uma vida totalmente estagnada, em um mundo inverossímil:

 Os sucessivos dias de sol me estonteiam, me extenuam. Contemplo o céu azul de porcelana azul sem um fiapo de nuvem e tenho a estranha sensação de que, com a estagnação do azul do céu, também o tempo estagnou. É como estar prisioneira dentro de um fantástico mundo parado, plastificado, sem arestas, e sem a mínima possibilidade de evasão (CAC, p.36).

Persiste o paradoxo e não é apenas aparente: vemos a escrita transformar-se em grilhão e enclausurar a personagem em um calabouço lingüístico, onde ela se depara com sua realidade causticante, representada fora de si. No entanto, mesmo presa, ela busca estabelecer ordem, via escrita, ao caos interior promovido pelo fervilhar de maus sentimentos (angústia, medo, solidão etc.). O discurso busca algum entendimento para a conturbada vida passada, marcada por um relacionamento conjugal repleto de emoções ambivalentes. É por isso que ela rompe o silêncio e tece palavras na tentativa de exprimir o indizível e o indecifrável:

 Talvez pelo anseio íntimo de estabelecer uma certa ordem em meio ao caos dos meus sentimentos contraditórios, pela necessidade de ordenar o desordenado, para alcançar, por um breve instante que seja, uma razão que nos justifique – a mim, a ti, as nossas relações que, ao tempo, foram tão ternas e também tão conturbadas (CAC, p.11).

No processo escritural, a narradora evidencia o grau de sua crise interior e sua ruptura com o mundo, desencadeada por um desequilíbrio emocional advindo de uma perda. Ela perde o amor de si e dos outros – revelação abrupta que surge com a morte do marido. Tal desajustamento emocional assume os contornos de um profundo abandono, levando-a a sentir-se enovelada e perdida na solidão: “há momentos em que esta solidão na qual me abriguei me dá medo. É como se eu tivesse sido seccionada do todo. Nem apoio nos objetos eu tenho” (CAC, p.74). Nota-se um discurso (altamente melancólico) carregado de imprecações contra a própria vida, produzido por alguém que se sente um nada, um ser anônimo, dividido e abandonado.

Daí a necessidade da protagonista de (re)elaborar, por meio da escrita, um conceito ou noção de sua própria condição corrompida e esquecida para, quem sabe, reaver a identidade perdida e desfrutar de possível comunhão com outros seres:

a cada dia, a bem dizer, faço a recapitulação do meu destino numa folha de papel, e no dia seguinte transbordo do resumo feito, e me extravio em inúmeros descaminhos, sem encontrar um **propósito de viver** (CAC, p.83. Grifo nosso).

A protagonista-narradora produz uma narrativa esfacelada na ânsia de recompor, por meio de palavras, um passado perturbado e confuso. Ela seleciona episódios, de algumas descrições de si mesma e de algumas outras pessoas (do marido, principalmente). É importante ressaltar que nessa seleção ela pode também negligenciar episódios ou lances de memória, de maneira proposital, por não desejar revelar certos acontecimentos, quem sabe, comprometedores. O resultado dessas descrições e seleções é a criação de uma nova narrativa embebida de lirismo e pontuada por um tom caótico, individualista e melancólico, de uma pessoa que procura reconstruir-se e impor-se como sujeito.

Ao longo do romance, a personagem torna-se cada vez mais dependente das palavras, isto é, da narrativa que engendra. Ao mesmo tempo que arquiteta a sua história, alimenta-se dela numa (quase) eterna fruição e percebe/enaltece a necessidade humana de usar as palavras, sendo estas matérias e instrumentos fundamentais para desenvolver pensamentos, sonhos, desejos etc. Enfim, tudo se concretiza via linguagem.

Se pensarmos nos grilhões em que as palavras nos encerram, vemos que se trata de uma prisão eterna, da qual é difícil escapar. Assim, a personagem conclui que é impossível viver sem palavras, mesmo para reconhecer suas limitações.

Contemplo hoje o mar com uma indiferença total. Sem pensamentos. Sem palavras. Como suponho o contempla o animal que não possui o dom do raciocínio. Mas é tão complexa a natureza humana que, mesmo para expressar que não encontro palavras em mim, preciso recorrer ao uso das palavras (CAC, p.82).

A dependência da linguagem e o seu manejo é também da autora Elisa Lispector que buscou tecer uma narrativa tendo com base a palavra-arte, que pudesse desafiar o silêncio e o sofrimento, firmando assim sua prosa poética.

A busca de Elisa pela palavra na medida certa nos remete à apaixonante e inusitada busca de outra Lispector, Clarice. Esta que, com o seu modo renovador de criar e revelar as coisas por meio de palavras, inventou uma nova literatura. Uma literatura que através do vaivém de questionamentos foi toda “tecida no impulso ímpar dos instantes vividos na experiência”.⁵⁶ Enfim, como afirma Nicolino Novello sobre Clarice, e que serve também para sua irmã Elisa: uma mulher que parece ter sido feita de palavra.⁵⁷

Assim, não só a personagem de *Corpo a corpo*, mas todo homem moderno, como aponta Maria Rita Kehl, tem a necessidade de organizar e preencher sua vida desordenada e vazia com a linearidade de uma história ou romance. A existência transformada em narrativa, consegue mesmo que parcialmente aplacar, suavizar e deter o fator principal de transtorno da vida moderna: o tempo, que tanto tem modificado as sociedades, sendo capaz de modificar nosso comportamento de forma imprevisível. Isto porque

pertencemos a um tipo de sociedade em que o tempo de fato modifica as pessoas, uma sociedade que permite e até promove que o rumo tomado por uma vida se distancie tanto de sua origem que, se não produzirmos algum fio narrativo ligando começo, meio e fim, algumas representações que nos sustentam subjetivamente perderão completamente o sentido.^{58 59}

O homem moderno tenta imaginar-se como um ser coeso, mesmo isso sendo impossível em dias como os atuais. Para enfrentar essa realidade é preciso sentir-se

⁵⁶ Nicolino Novello, *O ato criador de Clarice Lispector*, p. 63.

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ Maria Rita Kehl, “Minha vida daria um romance”, *Leitura – Literatura e Psicanálise*, p. 56.

⁵⁹ De fato os homens modernos são seres escravizados pela fugacidade temporal. Segundo Erich Auerbach, em seu texto “A cicatriz de Ulisses”, o homem hodierno torna-se cada vez mais irreconhecível, tendendo a se distanciar cada vez mais de personagens (como Ulisses) em que o poder temporal não possui força para modificar, pois trata-se de seres estáveis, “em que o presente e o passado alternam-se nas formas de consciência e memória sem pedir nenhuma mudança na forma de representação” (Maria Rita Kehl, *op.cit.*, p.56). Por isso o personagem homérico, Ulisses, ao retornar a sua terra, Ítaca, depois de muitos anos perdido no mar, é visualizado, por meio da narrativa épica, como o mesmo homem que saiu de sua cidade natal para uma missão de guerra. Daí Erich Auerbach afirmar que a narrativa ocidental moderna se distanciou da lenda, estando mais próxima da narrativa histórica.

reconhecível e sustentável ao longo de um tempo. É preciso se ver em outras histórias, talvez mais lógicas e coesas, pois somente assim, alcançaremos “a idéia de que a vida que vivemos constitui uma unidade coerente e dotada de sentido e não uma sucessão de dias transcorridos a esmo”.⁶⁰ Precisamos dar sentido aos momentos inócuos, sentido de verdade que somente a palavra proporciona.

É na tentativa emoldurar o tempo e constituir-se como um sujeito ativo, consciente de si e deste mundo hodierno caótico que encontramos a protagonista elisiana. Isso faz dela representante de uma grande parcela de homens e mulheres: que colidem contra a “fugacidade do tempo que nos veda o próprio sentido de viver, e de tal modo as coisas perdem a sua consistência” (CAC, p.27). A luta que impera no interior do romance *Corpo a corpo* é a do grande combate contra o tempo e a desarticulação do ser que ele ocasiona.

Como afirma Lukács, toda a ação interna do romance está arquitetada segundo a luta que as personagens empreendem com o domínio do tempo em suas vidas.⁶¹ Somente no romance percebemos as personagens buscarem um sentido real para sua existência, “somente o romance separa o sentido e a vida, e, portanto, o essencial e o temporal”⁶². Dessa luta interna presente no romance “emergem as experiências temporais autenticamente épicas: a esperança e a reminiscência criadora, que atinge seu objeto e o transforma”.⁶³ Ancorados nos estudos de Walter Benjamin, podemos dizer que a busca de *sentido da vida* é o que rege o romance em estudo, sendo este questionamento o mote que norteia e movimenta toda narrativa romanesca.

A solidão e a melancolia presentes no discurso da narradora são características do narrador moderno, que tem necessidade de se isolar – como Benjamin afirma –, de segregar-se para então tecer seu enredo. É dessa necessidade de solidão nostálgica que o romance se fundamenta. O narrador moderno não mais se harmoniza com as reuniões coletivas onde cada indivíduo relatava com grandeza alguma história e dela tirava lições para a vida. Ao contrário, o narrador não sabe “falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e não recebe conselhos nem sabe dá-los”.⁶⁴

Para a narradora-personagem em análise, engendrar uma narrativa significa, “na descrição de sua vida humana, levar o incomensurável a seus limites. Na riqueza dessa vida e

⁶⁰ Maria Rita Kehl, op.cit.

⁶¹ Walter Benjamin apud Georg Lukács, op.cit.

⁶² G. Lukács, op.cit.

⁶³ Ibidem

⁶⁴ Walter Benjamin, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikoilai Leskov” em *Magia e técnica, arte e política*, p.201.

na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem vive”.⁶⁵ Então, totalmente isolada, a mulher se agarra às palavras para fundir seu discurso, para buscar a compreensão holística da existência. Ao tecer sua narrativa, ela pretende, esperançosa, alcançar uma liberdade outrora nunca experimentada:

e de súbito sinto que me quero livre. É um desejo sobre-humano de libertar-me de tudo, num plano sem barreiras em que eu possa começar tudo de novo, sem ontem, sem amanhã, para situar-me no já-isto-agora. Numa disponibilidade de quem se sabe gerada sem nenhum propósito definido, e vivendo ao acaso com a limpidez e a leveza de uma pequena chama que à menor lufada de vento se apaga. (...) Paro de escrever, e me vem uma imperiosa necessidade de viver na plenitude, à pura flor da pele (CAC, p. 96-97).

Na esteira do pensamento benjaminiano, essa narradora não é a representante de uma sociedade equilibrada e coerente, como as das comunidades tradicionais cujas ordens emblemáticas permanecem estáveis e imutáveis. Ao contrário, trata-se de um ser solitário, dividido e atormentado que se “inscreve numa ordem tão complexa e abstrata que não se dá conta de suas filiações simbólicas”.⁶⁶

Elisa Lispector cria uma narradora-personagem ansiosa em narrar sua vida na esperança de estabelecer ordem ao seu *eu* estilizado. Assim, ao transpor a sua existência para o papel, essa mulher acredita poder alcançar um entendimento maior de si mesma, principalmente com a participação ativa de um outro indivíduo – o leitor, com quem dialoga. Aliás, Foucault afirma que o ser moderno possui uma necessidade tremenda de dizer tudo de si a um outro ser na busca de recuperar sua identidade perdida ou anulada pelas transformações deste século.

Foucault intitulou esse anseio moderno de “discursificação da vida cotidiana”,⁶⁷ como um “imperativo de tudo dizer ao Outro, a algum Outro capaz de colocar ordem na fragmentação e na dispersão das identificações que compõem o frágil revestimento imaginário do *eu* na modernidade”.⁶⁸ É nesta perspectiva que a protagonista de *Corpo a corpo* ousa romper o silêncio e relatar a um outro ser o que até então era indizível: “procuro reconstruir como no começo éramos dois, esforçando-nos por atingir a unicidade” (CAC, p.14).

Ao dar corpo narrativo a sua história, a mulher toma coragem suficiente para revelar e enfrentar suas limitações: “mas hoje é o meu dia de verdade comigo mesma. Aliás, não é

⁶⁵ Walter Benjamin, op.cit., p. 201.

⁶⁶ Maria Rita Kehl, op.cit., p. 57.

⁶⁷ Michel Foucault apud Maria Rita Kehl, op.cit., p. 59.

⁶⁸ Ibidem

certo que sempre reconheci minhas limitações? Apenas não tinha coragem suficiente para as revelar” (CAC, p.20). Pela via da estética, ela encontra força para encarar o passado e buscar redenção. Além disso, as palavras ajudam a externar, mesmo que parcialmente sua angústia e a densa solidão. Apoiada na escrita, a mulher consegue expor seus problemas e verdades, se indignar de forma mais intensa perante às hostilidades alheias. Isso contribui, mesmo que de maneira tímida, para o crescimento e, conseqüentemente, para a libertação do eu.

Escrever, para a protagonista, é aprisionar a vida em flagrantes, uma vez que o tempo passa e, sorrateiramente, arrasta todo o sentido da existência. Assim, ela busca fixar a experiência, “seja com o auxílio do pincel, seja com o da pena, do contrário desalento e vida escorrem como escorre a água por entre as mãos, e no final nem se lembra a gente de ter vivido” (CAC, p.22). Registrar a existência via arte é conferir algum sentido até mesmo às atividades mais corriqueiras, como caminhar lentamente pela praia ou ficar estática horas a fio diante da imensidão do mar – e outros hábitos cotidianos que marcam imobilidade/paralisia.

A escritura torna-se uma atividade essencial para a protagonista aturar o seu próprio viver. Fica evidente mais uma vez o poder da arte na vida do homem moderno como meio de explicar e também amenizar a existência. Fabular a história permite a “consistência imaginária ao *eu*, este *eu* que é tudo de que o sujeito dispõe para estar com o outro e para existir no tempo, uma vez que desde o inconsciente, não é com o outro que se está: o sujeito do inconsciente existe no Outro e na atemporalidade”.⁶⁹

Quando este *eu* escreve, ele se posiciona como um sujeito consciente de si e de estar no mundo, em convivência com outros seres. Assim, ao engendrar sua história, o sujeito recupera, de certa forma, sua relação com a alteridade. A personagem, ao rememorar sua vida pretérita, por meio do processo escritural baseado no exercício contínuo da linguagem, consegue arquitetar algumas explicações para o naufrágio de seu relacionamento com o marido: “talvez nunca me tivesses querido, digo para mim, ao rememorar esses episódios, o que não me traz consolo algum, mas, ao menos, explica até certo ponto a distância que sempre nos separou” (CAC, p.45).

A escrita transforma-se também em um certo tipo de punição, pois, ao escrever, a mulher-narradora relembra algumas de suas atitudes hostis para com o marido (e vice-versa). Também procura justificar seus erros e incoerências, almejando, de maneira ambivalente, punição e absolvição:

⁶⁹ Maria Rita Kehl, op.cit., p.60-61.

Hoje, para punir-me, relembro a impaciência com que eu te atendia quando me acordava antes da aurora, só para conversar – eu não sabia que irias morrer, é a minha única justificativa, porque, antes de morreres, a morte não existia efetivamente. Era algo remoto, difícil de imaginar (CAC, p.44).

Na verdade, a história engendrada pela personagem possui um tom confessional e súplice, tomando corpo de prece, reza não direcionada a um deus pronto a oferecer perdão e absolvição, mas ao leitor, um semelhante que, pela própria condição (humana), poderá avaliar a dor de quem padece.

Portanto, a insistência da personagem-narradora em criar uma narrativa explica-se pela esperança de reorganizar a sua vida e preencher o vazio interior provocado pelo desamparo existencial, consequência de uma perda real e das várias mudanças da sociedade moderna.⁷⁰ Levada pelas próprias palavras, almeja sentir-se como um ser, restaurado em sua subjetividade: “levanto-me, saio, e caminho na praia de pés descalços até sentir as pernas vergarem pela fadiga. Então me sento sobre uma elevação junto ao rochedo, e, contemplando a vastidão mar-e-céu, *quero-me apenas ser*” (CAC, p.30. Grifo nosso).

Para arquitetar essa narrativa em tom confessional, a narradora-personagem opta por uma escrita cuja característica máxima é a fluidez da linguagem, marcada por um contínuo desabafo originado de um eu em radical carência. Levada por esta linguagem fluída e poética, a personagem passa a declamar, expondo de forma dramática, seus sofrimentos como se estivesse num palco diante de um público – sendo este, na verdade, o leitor e a natureza. Desse modo, note-se a dramaticidade de seu discurso, tecido a partir de “um monólogo dialogado” cujo interlocutor também é o fantasmático marido falecido: “se me revelo a ti agora é porque não mais me inibe com o teu silêncio de parede lisa, branca e muda. Obstáculo difícil de transpor” (CAC, p.17).

Ao enveredar pelo reino das palavras – caminho reconhecido pela protagonista como não sendo o mais fácil – ela depara com a mais crua verdade: seu amor pelo marido não era tão profundo quanto é o sentimento de perda que ora experimenta:

Agora estou encurralada no cerco do irremediável. E saber que não posso reaver o tempo decorrido, que o que deixei de realizar, o que deixei de imaginar e criar, está definitivamente perdido, que me imolei no cumprimento de um destino menor; saber, sobretudo, que o meu amor por ti não foi tão amplo nem tão profundo quanto é hoje o sentimento de perda, de irreversibilidade, é o que torna mais intolerável a minha sobrevida (CAC, p.15 e 16).

⁷⁰ Tal desamparo, segundo Maria Rita Kehl, op.cit., se deve, especialmente, ao ceticismo reinante nos tempos modernos. As sociedades tornaram-se laicas e quase totalmente descrentes da existência de um ser supremo e poderoso, Deus. E se esse deus ainda existe para algumas comunidades, “certamente foi destituído de algumas de suas funções, no que toca à vida comum das pessoas comuns” (p.62).

Assim, as palavras levam a mulher a constatar a sua própria fragilidade diante da vida e de um tempo excessivamente exigente com os seres humanos: “somos tão frágeis e o peso da vida é tamanho! É tanto que a vida exige de nós, que só tardiamente apreendemos o sentido de renunciar” (CAC, p.16). O seu sentimento de incapacidade para com a vida torna a existência sem sentido e leva ao desejo de morte. De acordo com o discurso melancólico, o seu desespero e anseio pela morte nasceram da convivência com o marido, que obtinha prazer em seu próprio desfalecimento:

Na realidade, já vivias a tua morte desde quando te conheci, e com o teu desespero – que é o grande e inalienável desespero humano – também eu fui contagiada, ou, se quiseres, nele fui **iniciada** (CAC, p. 45. Grifo da autora).

Como o companheiro, a protagonista passa a cultuar a morte, na esperança de encontrar paz, ou pelo menos, um resquício de paz. No entanto, seu pessimismo é tamanho que até mesmo a paz tão almejada é questionada:

Talvez, no dia em que submergir no silêncio, eu alcance a paz. Porém, que paz será essa, se a esse tempo tudo o mais se dissolverá e se fundirá com o nada: o meu corpo, o meu nome, a minha lembrança na terra dos homens e dos sofrimentos terrenos? E também do amor e do desamor que por tantos anos nos ativeram unidos um ao outro – porque são ambos as faces de uma mesma relação de dependência – que restará? (CAC, p.40).

O pessimismo da protagonista de *Corpo a corpo* atinge extremos, quando a mesma chega a questionar a paz até mesmo após a morte. Para esta mulher tudo é cruel e absurdo, por isso falta-lhe força para enfrentar o cotidiano. “Sim, é isto: viver requer força. Mas *o corpo a corpo* com a vida me deixa extenuada, porque nesse embate preciso estar terrivelmente lúcida” (CAC, p.21. Grifo nosso). É por isso que ela precisa escrever, para tentar reaver o caótico passado e, quem sabe, dissipar a agonia existencial.

Sendo assim, a escrita será uma forma encontrada pela protagonista de se distrair do seu mau destino, da terrível sensação de nulidade e do temível encontro com a morte. A certa altura da narrativa ela afirma que tece frases, mas depois destece, desmancha parágrafos, substituindo-os por outros, quem sabe, mais convincentes. Tais atitudes demonstram a intenção da personagem-romancista em fazer perdurar o processo de escrever – que se transformou em processo de vida –, uma vez que sua história não proporcionaria uma longa narrativa mas divagações literárias, por isso é preciso delongar.

A mulher sabe que a escrita não pode distraí-la por muito tempo, pois a morte se afigura em meio às entrelinhas da própria narrativa. Então, como uma verdadeira tecelã, o que

nos remete novamente ao mito de Penélope, ela fia e desfia as palavras na tentativa de preencher o tempo⁷¹:

estou vivendo sob o signo da implicação da morte. Por vezes já nem sei por que nem para quem escrevo. A memória me trai, a palavra me escapa. Risco uma frase, substituo por outra, como se devesse aplicar-me numa tarefa destinada a construir algo para perdurar. Mas a idéia da morte volta a sobrepor-se, e nas entrelinhas do que escrevo insinua-se a certeza da inutilidade do meu esforço, a convicção de que de momento a momento estou me aproximando da minha própria destinação mortal (CAC, p.49).

O processo escritural parte de uma grande luta travada pela personagem com as palavras. É dessa luta com as palavras que o veneno existente em seu ego vai sendo purgado ao ser desvelado alguns entendimentos sobre o seu passado, salvando parte de sua existência. Porém, como declara ela, trata-se de uma luta vã, pois ao final dessa batalha a sensação de morte sempre prevalecerá. Este seu inútil esforço dialoga com um poema de Carlos Drummond de Andrade, “O lutador”, em que o eu lírico compartilha o mesmo sentimento a respeito da luta vã com a palavra empreendida pelos poetas:

Lutar com as palavras/é a luta mais vã./Entanto lutamos/mal rompe a manhã.
(...) Lutar com palavras /parece sem fruto. /Não têm carne e sangue.../Entretanto, luto.(...) Luto corpo a corpo,/ luto todo o tempo, /sem maior proveito.⁷²

A batalhada travada com as palavras perpassa o corpo da mulher, causando dor devido à revelação de nefastos sentimentos, o que remete ao título do romance *Corpo a corpo*. Como afirma Cíntia Schwantes⁷³, pois “escrever é entrar em contato com a vida no mais profundo, em sua raiz, onde mora o corpo, o que confirma a teoria feminista francesa”.⁷⁴

Segundo tal teoria (defendida por autoras como Hêléne Cixous e Júlia Kristeva), a escrita feminina é marcada pelas sensações do corpo.⁷⁵ Partindo da crença de que a mulher possui sensações diferenciadas em relação às masculinas, alguns estudiosos arriscam dizer que as sensações femininas são mais difusas, fazendo com que o erotismo feminino seja mais tátil, abrangendo todo o corpo:

⁷¹ Esse *tecer e destecer* observado no processo escritural da narradora-personagem remete, também, ao mito das “fiandeiras, símbolos da Grande Mãe (da vida e da morte), são as Queres, as Parcas dos latinos, que trançam os fios da vida e da morte”. Junito de Souza Brandão, *Mitologia Grega*, vol. II, p. 244. Ver também vol. I, p. 229-230.

⁷² Carlos Drummond de Andrade, “O lutador”, *Poesia completa*, p.99-100.

⁷³ Cíntia Carla Moreira Schwantes, *Trilogia do assombro: a literatura no feminino*, 50.

⁷⁴ *Ibidem*

⁷⁵ Cíntia C. Moreira Schwantes, *op.cit.*, p. 34.

Refletindo esta organização sensorial, a escrita feminina apresentaria, como um dos seus traços específicos, a não compartimentalização, uma desorganização, em comparação à outra escrita mais estruturada, que seria a masculina. Segundo Hélène Cixous, a literatura feminina flui diretamente do corpo da mulher, de forma pulsional, e isto provoca a quebra do simbólico e a emergência do imaginário. Deste modo, a “escrita do corpo”, através da evocação e recriação, dentro do texto, das sensações do corpo, promove uma revolucionária inversão da ordem patriarcal. Esta escrita do corpo não precisa ser, necessariamente, erótica, embora às vezes seja. Trata-se, exatamente, de resgatar o corpo como um todo capaz de sensações, não exclusivamente, mas inclusive, sexuais. Escrever com o corpo é transmitir (...) as sensações de tato, olfato, visão, audição, paladar.⁷⁶

No entanto, *Corpo a corpo*, a escrita não nasce precisamente das sensações corporais da personagem e sim de suas indagações e conflitos interiores. Parece-nos que a escrita do corpo está mais presente em outras narrativas da autora (como *Dia mais longo de Thereza* e *Muro de pedras*). No romance em estudo, a protagonista ao travar uma luta de corpo a corpo (e não através do corpo) com as palavras e com a própria existência, torna a narrativa mais universal. O embate da mulher com as palavras pode ser de qualquer ser humano. Daí esteja a razão dessa personagem não ter sido nomeada, diferente das outras personagens de Elisa Lispector – Ana, Thereza, Marta. Seu discurso pode se configurar como o discurso de muito homens e mulheres.

Diferente das outras narrativas, *Corpo a corpo* não traz questões específicas como a maternidade, o adultério, a traição, o abuso sexual, mas empreende questões que abrange a vida de qualquer ser, como o medo diante da morte, a angústia que antecede a finitude, a melancolia, a solidão. Na verdade, a quebra do simbólico e a emergência do imaginário não se dá por meio de sensações corporais, mas por meio do exercício contínuo com a linguagem poética, a partir da exploração de conflitos interiores.

A escrita, dialeticamente, faz fluir terríveis pensamentos na mulher, reorganizando a experiência, abrandando-lhe a alma agonizante para depois afetar o corpo. A escrita é também uma forma encontrada pela personagem de construir e trilhar, simultaneamente, caminhos que a levam a si mesma – envolvendo corpo e mente – e ao próprio sentido da vida:

também preciso ter papel e lápis à mão, porque se não aprisiono no âmbito das palavras o que me está acontecendo, a luta terá sido em vão. – Também aprendi isto: que viver de olhos abertos para a realidade produz uma angústia tão grande, que é preciso a pequenar a existência do dia-a-dia, para poder suportá-la (CAC, p.22).

⁷⁶ Cíntia C. Moreira Schwantes, op.cit., p.35.

Por meio da escrita, a protagonista tenta reorganizar sua memória fragmentada e estilizada em um discurso convincente, mesmo que o material básico sejam reminiscências e devaneios:

Mas, como te dizia, só consigo captar episódio em fragmentos. E nessas poucas reminiscências resume-se nossa vida por inteiro, que mais não há o que avulte, ou valha a pena recordar, tão rasa é a existência, penso enquanto na praia deixo os finos grãos de areia escorrerem por entre os dedos numa metáfora de vida desperdiçada, de sentimentos desencontrados. Mas, não. Na realidade, há muito mais a reavivar. Tentar compreender e aceitar (CAC, p.14).

No mais, podemos inferir que a figura do leitor pode ser, também, a de um analista, o qual escuta/lê um discurso com menos interferências, censuras ou barreiras. Aliás, não podemos negar o fato de a mulher buscar cura ao expressar-se e, de certa forma, a encontrar graças ao procedimento escolhido.

A personagem, por meio da escrita, rompe com o silêncio de tantos anos para então desabafar e expurgar toda a sua angústia e aflição. Ela sai de uma posição secundária, submissa para se pôr como sujeito de uma história, empreendendo um discurso subversivo e revolucionário. Para dar voz a essa personagem, Elisa Lispector faz uso de técnicas modernas como a ironia e a criação de metáforas simultâneas e infinitas, misturadas em uma prosa altamente lírica e dramática.

Ao estudar essa personagem, deparamo-nos com uma experiência de vida restrita, emaranhada no discurso, mas que possibilita reflexões complexas voltadas basicamente para o mundo interior, subjetivo, propositalmente criado pela autora.⁷⁷

A mulher não alcança a redenção holística, porém consegue expor sentimentos e pulsões recalçadas que em “tempos idos por bem ou mal” (CAC, p.12) eram indizíveis, pois sempre se calou diante da figura intransponível do marido.

Ao emergir no mundo da escrita, a narradora-personagem cria pontes que lhe permitem vencer muitos abismos, como, por exemplo, o da morte, para então dialogar com o marido. Aliás, essa comunicação adquire o poder de exorcizar demônios que habitavam o interior da protagonista, fazendo com que sua alma, aos poucos, se torne livre das pressões pretéritas: “é imperioso que te fale, que exorcize os meus demônios, e numa purificação da alma te diga tudo quanto em tempos idos por bem ou mal eu calei” (CAC, p.12).

É importante lembrar o fato de a personagem criar uma narrativa almejando encontrar algo perdido, no caso, a sua identidade. Nessa procura, a mulher sente a necessidade de

⁷⁷ Cristina Ferreira Pinto, em sua obra já citada, confirma que esse tipo de narrativa subjetiva é uma característica importante da narrativa feminina, a qual resulta em “uma prosa caracteristicamente lírica” (p.26).

reviver e fabular (reelaborar) sua história. Em *Além do princípio do prazer*⁷⁸, Freud afirma que toda narrativa deveria pressupor a busca de certos objetos, porque isso é um fator estimulante/excitante do desejo de criar um enredo. O autor explica que o “desejo é estimulado por aquilo que não se pode possuir totalmente, e esta é uma fonte de satisfação narrativa.”⁷⁹

A personagem constrói uma narrativa depois que o mundo patriarcal (falocêntrico), representado pelo marido foi destruído pela morte. Durante anos sofreu repressões, sendo a mais cruel a impossibilidade de relatar sentimentos e desejos. O homem, professor universitário e escritor renomado, não dividia com a mulher qualquer migalha que fosse da sua vida intelectual ou sentimental. Eles “eram duas partes isoladas separadas uma da outra” (CAC, p.14).

Sem a chance de participar do universo discursivo e do mundo patriarcal do parceiro, a mulher retrai-se e trancafia-se em um universo particular. Essa atitude de isolamento faz crescer em seu interior potentes sentimentos de frustração, inibição, passividade e inutilidade. Isso contribuiu (como afirma Freud)⁸⁰ para o dilaceramento do ego até este ficar doente. Desse modo, a mulher mergulha em um estado profundo de melancolia, perdendo, assim, a identidade e o gosto de viver:

Estou procurando aproximar-me de ti. Faço-o, porém, devagar, com medo de ferir a palavra, de turbar o silêncio, varrer uma nuvem, apagar uma estrela. Sempre foste tão susceptível e fugidio. Sempre tão fora de meu alcance! (...) É um mordimento cuja raiz procuro inquieta situar, e me perco dentro da assustadora desorganização de mim. Estou quebrada em mil pedaços, e não consigo juntar os fragmentos (CAC, p.24 e 25).

Na tentativa de reaver sua identidade outrora anulada e perdida, a personagem lança mão de perguntas e respostas recorrentes, constituindo-se o discurso melancólico. Em cada frase proferida há “uma constelação de revolta, que por um certo processo, passou então para o estado esmagador de melancolia”.⁸¹ Nota-se que a narradora lança-se a uma passividade ímpar, “num luto infinito que reduz toda a palavra a uma queixa interminável, juncada de auto-acusações opressivas”.⁸²

⁷⁸ S. Freud, “Além do princípio do prazer”, p.17-78.

⁷⁹ Freud apud Terry Eagleton, *Teoria literária: uma introdução*, p.256.

⁸⁰ S. Freud, “Luto e melancolia”, p.281

⁸¹ *Ibidem*

⁸² Jacques Hassoun, *A crueldade melancólica*, p.19.

Como vimos no capítulo anterior, isso ocorre (afirma Freud ⁸³) quando há uma perda objetual e esta é transferida para o ego. Exatamente como acontece com a personagem e é revelado na narrativa. A narradora-personagem, porém, sabe que perdeu algo, mas não sabe o quê – o marido ou o amor deste ou o amor em si mesma – criando um conflito em seu interior. Percebe-se então que a “superposição de *quem* ela perdeu com o *que* ela perdeu provoca um abismamento melancólico, uma perda de auto-estima, expressão daquilo que (...) assinala definitivamente o luto impossível”:⁸⁴

A vida é cruel, e por vezes tão absurda, que para suportá-la penso que tudo deveria ser permitido. Tudo.

– Por que então não ousou, por que não a agarro com ambas as mãos? já me perguntei muitas vezes.

– Talvez por tibieza. Por falta de força. (CAC, p.21).

Por meio da linguagem articulada pela personagem, vê-se que o processo de melancolia fere de forma assombrosa o ego feminino. A escrita evidencia várias lutas ambivalentes, próprias do estado melancólico, em que vida e morte, ódio e amor digladiam-se, intensificando e potencializando ainda mais o discurso melancólico: “na extremidade do fio pendente – no conceito da verdade ou da vida – está o peso do real, esse real feito de amor e ódio que deve ser expresso com todas as palavras” (CAC, p.43). Pela via da estética nasce uma linguagem singular, denunciadora do estado de espírito da mulher e que serve ao mesmo tempo como um escoadouro para que ela encontre paz, sublinhando impulsos e liquidando sua frustração amorosa.

Em síntese: ao fabular a sua história, a mulher impõe-se como sujeito, negando a anulação antes imposta por um relacionamento desigual e fracassado. Por meio da escrita, a narradora revisita as repressões sofridas no passado sob o jugo de um homem com “ar superior, (...) o fastio de quem não tolera interferências! Só de longe em longe uma carícia estudada, um seco falar de coisas sem importância” (CAC, p.13).

A personagem de *Corpo a corpo* torna-se agente de seus pensamentos e de suas ações, ao criar um discurso próprio, mesmo doente e melancólico. Isso a liberta da passividade diante do marido, tido como o “cabeça” na sociedade patriarcal.

Em suma, *Corpo a corpo* acha-se mergulhado num lirismo radical, tecido a partir do lamúrio de uma mulher que se encontra num estado profundo de melancolia, mas que consegue criar pela escritura um discurso de libertação:

⁸³ S. Freud, op., cit., p.281.

⁸⁴ Jacques Hassoun, op., cit., p.51-52.

invertendo a relação entre personagens, jogando o foco narrativo sobre um aspecto novo, estabelecendo perspectivas incomuns ou oferecendo uma visão alternativa da realidade. Ou seja, a narrativa feminina, numa prática subversiva, apresenta uma revisão da história, escrevendo-a de um ponto de vista marginal – não com letra maiúscula, de forma absoluta, mas como uma história feita de histórias – em que o público e o pessoal se unem.⁸⁵

⁸⁵ Cristina Ferreira Pinto, *op.cit.*, p.27.

CAPÍTULO IV

TRAVESSIA POR UM IMAGINÁRIO POÉTICO

Pela imaginação abandonamos o curso ordinário. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma nova vida.

Gaston Bachelard

A imaginação não é um estado, é a própria existência humana.

William Blake

Por vários séculos – desde Platão, o qual classificou a faculdade de imaginar como a mais baixa das faculdades – o poder de imaginar e (re)criar imagens, mitos e símbolos esteve preso nas malhas da razão.¹ Até meados do século XVIII, a criação artística tinha que obedecer a uma lógica absoluta, arraigada ao domínio da história e do determinismo austero, impedindo o homem de gozar da liberdade de criar com base nos mitos e nos símbolos: “nesta perspectiva, o pensamento direto e convencional é valorizado em detrimento da imagem e do sentido simbólico”.²

O descaso para com a imaginação se intensifica com o advento da dialética racional, instituída por Hegel, que postulava um sistema de regras cujo determinismo histórico, herança dos conceitos aristotélicos e cartesianos, dos quais a humanidade não podia escapar. Aos olhos da ortodoxia racionalista do Ocidente – afirma Gilbert Durand, antropólogo do imaginário – a imaginação propõe-se como escândalo de um concretismo espiritual, sendo reduzida a acessório, à incoerência. Desse modo, “a imagem, o mito não é mais do que o ‘entulho’ do discurso racional”.³ Segundo Durand, “desde então, a alma humana se volve para a experiência e o raciocínio casual, a psique se reduz à percepção e ao raciocínio, e deixa a memória e imaginação oscilarem nas pré-histórias do método”.⁴

¹ Observa Maria Zaira Turchi, em *Literatura e antropologia do imaginário*, p.14, que “à época de Platão, mito era sinônimo de mentira, por se construir de narrativas fantasiosas e inverossímeis, atribuídas a deuses, e também sinônimo de argumento absurdo e inverídico, como a **corrupção do logos**” (Grifo nosso).

² Maria Zaira Turchi, op.cit., p.15.

³ Gilbert Durand, “Exploração do imaginário”, em *Circe: conferência sobre o tema da passagem*, p.14.

⁴ *Ibidem*, p.12.

Ainda conforme o antropólogo e defensor da imaginação, um dos erros cometidos pela cultura ocidental foi ter ignorado a presença das imagens e dos mitos em prol da construção de uma “civilização positiva, racionalista e asseptizada”.⁵ O homem racional acreditou que, com a afirmação categórica da “morte de Deus”, a negação de toda uma tradição mítica e simbólica, a humanidade pudesse alcançar o crescimento do poder igualitário e democrático somente pela via racional.

Vingança dos deuses ou não (como afirma Durand) essa atitude racionalista só fez aumentar o desejo e a proliferação das criações imagéticas em todo o setor cultural. “Por trás da fachada hipócrita do iconoclasmo oficial, a imagem se pôs a desenvolver-se e o mito clandestino a proliferar”.⁶

A história é clara ao revelar que o homem sempre foi dependente das invenções imaginárias e míticas, pois elas sempre falaram direta e profundamente a sua alma, ocupando lugares fundamentais em seu imaginário coletivo. Como prova disso, desde tempos remotos, há o artefato e a (re)criação de imagens, com intensa veiculação, demonstrando que os seres, sempre necessitaram cunhar e dar forma a sua imaginação, seja através de narrativas míticas ou da produção de imagens. A razão e a ciência bem que tentaram, mas não conseguiram neutralizar o intenso desejo místico de reinventar imagens existentes na alma humana:

A questão das imagens que já havia provocado no Oriente, no século VIII, com Leão III, uma verdadeira guerra iconoclasta, com a vitória da iconodulia, reaparece, sob outro aspecto, a partir do século XII, quando os frades, não mais os monges de clausura, mas os *fraticelli* (literalmente, os irmãozinhos) de São Francisco, que vinham do povo e viviam no meio do povo, incentivaram o misticismo através da multiplicação das imagens. Não apenas se representavam o Cristo, a Virgem e os santos, mas também os mistérios da fé, sob a forma de presépio, de estações da via-sacra e do calvário. (...) A própria arquitetura da época, românica, pesada e despida de adereços, dá lugar à catedral gótica, leve, projetada para o alto, repleta de símbolos e povoada de estátuas. *Um mundo ideal, onde a imagem fala diretamente à alma.*⁷

Na verdade, como afirma Gilbert Durant, foi o Romantismo o responsável direto pela grandiosa revolução no tratamento da imagem, como também pela reavaliação do conceito de alma, distinto da moeda de troca da razão. Com a literatura romântica, a arte de imaginar valorizando os símbolos e os mitos, tornou-se uma atividade nobre, ocupando um lugar basilar no processo de criação literária – como em toda a produção artística. Os românticos

⁵ Gilbert Durand, op. cit., p. 12.

⁶ Ibidem

⁷ Maria Zaira Turchi, op.cit., p.16. (Grifo nosso).

entenderam que a imagem poética está ontologicamente ligada à consciência e à alma do homem – um ser essencialmente *criativo* e pensante. Com isso houve um acréscimo estimável na valorização e proliferação do imaginário na esfera literária:

Ora, desde o pré-romantismo e o romantismo, assiste-se a uma gigante restauração da imagem, paralelamente a uma reavaliação de um princípio espiritual concreto, “a alma”, distinto da “moeda de troca” da razão. O refluxo do racionalismo efetuou-se progressivamente no decurso do século XVIII para, através de Hume, de Rousseau e de Kant, desembocar na substituição da razão experimental pela “sensibilidade afetiva”. Certamente, a consciência clássica se “dilacera”: a razão pura é mutilada, devolvida a experiências comezinhas da utilidade e das permutas da informação; e a *Crítica do julgamento* de Kant ressalva o futuro de uma realidade espiritual criadora que escapa, por seu próprio ato, às antinomias da razão.⁸

Devido a essa revolução que culminou no resgate e valorização da invenção de imagens, em nosso tempo não há mais um confronto direto entre a razão e a imaginação. Note-se que no início do Romantismo houve uma atmosfera de desilusão com relação às idéias científicas, que gradativamente se acentua até culminar em um verdadeiro descrédito frente a esses ideais. Com o passar dos anos, tal ceticismo foi se alastrando por todo o mundo, levando a humanidade a questionar o pensamento racionalista, e assim dando o primeiro e significativo sopro de vida a outras correntes filosóficas, como o Existencialismo e a Fenomenologia do Imaginário.

Principalmente a Fenomenologia do Imaginário motivou uma grande parcela da sociedade artística a voltar-se para o estudo das imagens poéticas. Um de seus objetivos era excluir todo tipo de conceito errôneo e depreciativo difundido durante anos, contra o poder ontológico da imaginação. A Fenomenologia do Imaginário estimulou, principalmente, os grandes escritores a olhar para as imagens poéticas como produtos que emergem do “coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade”.⁹

Depois dessa consciente valorização das imagens, um grupo de estudiosos de vários campos do saber criou um centro de pesquisa voltado para o estudo das imagens, mitos e símbolos, denominado “Centro de Pesquisa sobre o Imaginário”.

Ampliaram-se então as pesquisas nesta área do imaginário, e este passou a ser valorizado como um conteúdo essencial das disciplinas antropológicas – isso desde a segunda metade do século XX, até os nossos dias. Assim, seguindo a esteira dos românticos, os

⁸ Gilbert Durand, op.cit., p.14 (Grifo do autor).

⁹ Gaston Bachelard, *A poética do espaço*, p. 2.

pesquisadores modernos voltaram-se cada vez mais para o estudo da imaginação, concordando plenamente com um dos seus mais veementes defensores, Charles Baudelaire, para quem: “a Imaginação é a rainha das faculdades”.

A partir de então, criou-se uma exigência teórica, a qual postulava que toda obra, independentemente do gênero, deve surpreender o leitor no que se refere ao campo do imaginário. O romancista e o poeta devem ter a mesma preocupação de explorar imagens fundamentais que contribuam para o enriquecimento da obra. Isso significa buscar na simplicidade das imagens cotidianas, em especial aquelas ligadas à natureza, à originalidade da criação literária. Segundo Gaston Bachelard trabalhar assim implica a criação de novas idéias literárias e, conseqüentemente, em textos originais:

A literatura deve surpreender. Certamente, as imagens literárias podem explorar imagens fundamentais – e nosso trabalho geral consiste em classificar essas imagens fundamentais – mas cada uma das imagens que surgem sob pena de um escritor deve ter a sua diferencial de novidade. Uma imagem literária diz o que nunca será imaginado duas vezes. Pode se ter algum mérito em recopiar um quadro. Não se terá nenhum em repetir uma imagem literária.¹⁰

Bachelard enfatiza a importância de o poeta trabalhar com a imagem literariamente elaborada, pois esta é sempre o melhor dos textos originais,¹¹ e por propiciar experiências novas e dinâmicas no que tange ao uso e estudo da linguagem. Como ressalta o filósofo das imagens, a linguagem (e sua renovação) deve estar sempre no posto de comando da imaginação.¹²

A linguagem associada ao imaginário parece ser um objetivo fundamental do poeta. Não à toa os poetas românticos, foram os primeiros a lutar pela liberdade da imaginação, sendo também os responsáveis pela crescente progressão do interesse, nos primeiros anos do século XIX, pela exploração desse “mundus imaginalis”: “mas são os poetas, experimentadores diretos desta realidade espiritual reencontrada que vão fazer progredir a passo de gigante, nos primeiros anos do século XIX. (...) Com a poética romântica, a exploração do imaginário torna-se conhecimento de um domínio real”.¹³

O poeta posiciona-se de forma mais livre no labor das palavras, e o ato de escrever para ele é sinônimo de imaginar e criar. Os prosadores, por seu turno, parecem ainda tímidos em

¹⁰ G. Bachelard, *A terra e os devaneios da vontade*, p.4 e 5.

¹¹ *Ibidem*, p.5.

¹² *Ibidem*, p.6.

¹³ Termo utilizado por Gilbert Durand em “Exploração do imaginário”, *op.cit.*, p.14.

trabalhar com símbolos, reinvencão de mitos e de imagens poéticas – conquanto haja textos narrativos que se aparentem com a lírica.

Segundo Durand, quando um escritor desvaloriza a arte de imaginar e (re)imaginar (termos utilizados por Bachelard), passa a desacreditar no dom criativo existente na alma de todo ser, reduzindo a obra a uma

racionalidade permutável que aliena a unicidade criadora (...) em proveito de um indefinido poder de intercomunicabilidade, de um valor de troca em que o ser edulcora em cópula gramatical, se esfuma em lógica e, finalmente, em que a alma se reduz ao fantasma jocoso do *cogito* e à anêmica função do “Organon” ou “Método”.¹⁴

Fica evidente na obra de Elisa que a autora não resistiu ao poder das imagens poéticas, trilhando de maneira intensa os caminhos da imaginação. Assim, valorizou como ponto essencial de suas narrativas os mitos, os símbolos e as imagens, criando textos cuja característica maior é a narrativa misturada à lírica.

Essa escritora não excluiu o lirismo em sua ficção, ao contrário, sempre procurou enfatizar o poético em seus textos, dando uma especial atenção ao labor das imagens-palavras. As imagens em toda sua narrativa não serão trabalhadas como acessórios, mas como fontes de inspiração poética, depositárias do tesouro das reminiscências distintivas da alma, levando o leitor a se deparar com arquétipos universais adormecidos, frutos de imaginários, os quais revelam as origens de uma escritora que fez questão de afirmar sua identidade judaica-brasileira. O instigante processo de criação literária da autora motivado por uma imaginação reverberante e fantástica, motivou-nos a fazer uma abordagem da narrativa poética de Elisa Lispector, na perspectiva da Fenomenologia do Imaginário.

Ao ler atentamente os textos elisianos, deparamo-nos não apenas com um imaginário, mas com uma mistura de imaginários, expressos por um conjunto infindável de imagens poéticas, com destaque para aquelas que são frutos de crenças do povo judeu misturadas com a compleição de arquétipos/imagens estritamente ocidentais. É como se existisse uma aura dupla permeando toda a obra elisiana: uma ligada ao universo judaico – em *Corpo a corpo* a referência judaica se faz presente por meio dos textos salmíticos, os quais expressam o profundo desejo do homem de se comunicar com o divino, e as imagens dos rios que revelam uma vida marcada pelo sofrimento o êxodo – e a outra, ao universo ocidental, representado

¹⁴ Gilbert Durand, op.cit.,p.14.

por figuras mitológicas que são mobilizadas e reimaginadas durante toda a narrativa. Não poderia ser diferente em se tratando de uma escritora que precisou conviver com duas nacionalidades e suas diferentes culturas.

Em relação ao processo de criação literária, a obra produzida por Elisa parece ser independente de nosso Sistema Literário, aparentemente não lhe devendo nada. Porém, não há como negar a existência de resquícios da cultura brasileira em muitos de seus textos. Aliás, de forma implícita, há um certo sincretismo cultural permeando a obra dessa escritora e que ultrapassa, pela fusão, tanto o imaginário judeu quanto o brasileiro.

É importante ressaltar que as imagens referentes ao Brasil podem estar menos visível, mas não ausente. Na verdade, é preciso que se faça uma leitura atenta e cuidadosa dos textos elisianos para então descortinar toda a força de todos os imaginários presentes, principalmente em seu último romance.

No mais, em *Corpo a corpo* esses imaginários se dissolvem na narrativa, se misturam e somente são revelados por meio de uma acurada (re)visitação das imagens. Entretanto, o objetivo não é nos prendermos na classificação de imaginários, verificar qual imaginário que prevalece na obra e suas respectivas imagens, mas sim analisar algumas das imagens poéticas que são as responsáveis pela criação de um mundo novo dentro da narrativa, onde toda uma gnose lírica de sonhos é despertada e vislumbrada.

Não há como falar de análise de imagens sem remeter a Gaston Bachelard. Suas reflexões sobre a imaginação são fontes basilares para este trabalho. Assim, para examinar as imagens poéticas presentes em *Corpo a corpo* nos baseamos na teoria dos quatro elementos propostas por Bachelard, que classifica as diversas imaginações materiais associando-as às substâncias primordiais e cósmicas da natureza: água, fogo, ar e terra. Segundo o filósofo,

toda poética deve receber componentes – por fracos que sejam – de essência material, é ainda essa classificação pelos elementos materiais fundamentais que deve aliar mais fortemente as almas poéticas. Para que um devaneio tenha prosseguimento com bastante constância para resultar em uma obra escrita, para que não seja simplesmente a disponibilidade de uma hora fugaz, é preciso que ele encontre sua *matéria*, é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica. E não é à toa que as filosofias primitivas faziam com frequência, nesse caminho, uma opção decisiva.¹⁵

¹⁵ G. Bachelard, *A água e os sonhos*, p. 4.

Percorrendo os meandros da imaginação material bachelardiana, destacamos algumas imagens, a nosso ver, bastante significativas dentro da ficção elisiana. São imagens que correspondem às essências cósmicas: terra, fogo, ar e água. Contudo, é a matéria poética da água e suas imagens materiais que mais se destacam: o mar, os rios, a concha e a caverna, além das as esfinges e de alguns animais como cavalos, pássaros, lobos etc.

Tais imagens dão forma e coerência à narrativa do romance e ignorá-las seria mutilar, despedaçar alguns sentidos dados ao discurso por essas imagens poéticas. Assim, a exploração da imaginação da personagem conduzirá a formas sensíveis e necessárias para desvendar toda a potência lírica do texto. As imagens vão compondo e resgatando o passado da mulher, ajudando-a a libertar-se do tempo que a aprisiona, além de compor um espaço todo especial em que ela poderá enfrentar o desespero do devir.

As imagens poéticas permitem à personagem-narradora recompor e reestruturar sua memória, que não é mais repetição ou somente reintegração, mas reminiscência criativa, devaneio e fonte de essência para o seu discurso – este que por meio da escrita/sublimação poderá libertá-la de seu estado melancólico e agônico. As imagens simbólicas em *Corpo a corpo* se impõem como presença, articuladas por uma lógica existencial, revelando traços importantes da protagonista não captáveis pela mera descrição exterior.

Em suma, o estudo das imagens poéticas descortina o interior da personagem e seu decadente estado de espírito, motivam o desdobramento desse eu em milhares de vezes (des)ligando-o ao passado-presente-futuro – sendo este eu capaz de transpor até mesmo as regras de tempo-espço. É por meio da escrita imagética/metafórica que a personagem-narradora se revela, expõe sua dor e sua condição. Cada adjetivo, cada metáfora e analogia tem uma função dentro da narrativa – na escrita não se acumulam como acessório ou entulho.

Como mencionou-se acima, Bachelard provou, com base na análises de inúmeros textos literários, que todas as imagens poéticas possuem suas matérias especiais e que estas estão estreitamente ligadas aos quatro elementos fundamentais da natureza, sendo elaboradas (pelo poeta ou prosador) tendo em vista não só a causalidade formal, mas também a função material que será desenvolvida no texto.¹⁶ O autor afirma que “só quando tivermos estudado as formas, atribuindo-as à sua exata matéria, é que poderemos considerar uma doutrina completa da imaginação humana”.¹⁷

¹⁶ G. Bachelard, *A água e os sonhos*, p.3.

¹⁷ *Ibidem*

Todo escritor, ao moldar sua obra, espelha-se ou ampara-se em um imaginário material e isso acontece de forma consciente ou inconsciente. Apesar disso, os estudos bachelardianos revelam que se torna cada vez mais raro encontrar imagens materiais poéticas nos romances, visto que muitos ficcionistas não se empenham ou recusam-se a trabalhar com tais recursos. Por isso imagens bem assimiláveis encontradas em prosa são raras e quando aparecem não passam muitas vezes de meras metáforas transformadas em joguetes formais, a fim de preencherem lacunas do texto.

Para compreender o que são imagens poéticas assimiláveis e não somente joguetes formais, é preciso saber – antes mesmo de analisar as imagens presentes em *Corpo a corpo* – como se define uma imagem poética verdadeiramente literária e o que é, segundo a ontogênese bachelardiana, imaginação material.

Nessa motivação buscamos uma definição na extensa obra de Gaston Bachelard, filósofo-pesquisador que, de maneira extraordinária, captou e estabeleceu conceitos não só com relação às imagens poéticas, mas com relação a tudo o que se refere ao estudo da imaginação e à fenomenologia do imaginário.

Sua pesquisa é considerada a mais completa, pelo fato de ele percorrer diversos campos do saber explorando diferentes conceitos de imagens, os quais abrangem distintas áreas como a psicologia moderna, a psicanálise (principalmente a jungiana), a filosofia, a teoria literária etc. Nesse itinerário intelectual, Bachelard empreendeu o mais revolucionário estudo sobre a imaginação superando pesquisas tradicionais da filosofia, ao propor uma divisão com relação à imaginação.

Para este filósofo as “*forças imaginantes* da nossa mente desenvolvem-se em duas linhas bastante diferentes”,¹⁸ dando origem a dois tipos de imaginação, uma “que dá vida à causa formal” e a outra que “dá vida à causa material”¹⁹. Tem-se assim a imaginação formal e a imaginação material. Segundo o estudioso, a primeira, a imaginação formal, “está ligada na novidade; diverte-se como o pitoresco, com a variedade, com o acontecimento inesperado”.²⁰ Esta forma de imaginar restringe-se basicamente à capacidade mental de *evocar*, lembrar sob a forma de imagens ou símbolos conhecidos por uma sensação ou experiência precedente.

A imaginação formal é dependente das nossas percepções sensoriais, principalmente da visão. Está relacionada com algo que já vimos e é recuperado pela memória. Na

¹⁸ G. Bachelard, *A água e os sonhos*, p.1. Grifo nosso.

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ *Ibidem*

imaginação formal, as imagens são cópias fieis “da sensação, inteiramente enraizadas no corpo, apesar do poder de uma ação voluntária do cérebro”.²¹

Em contrapartida, a imaginação material além de trabalhar com as imagens ligadas à percepção, escava o fundo do ser; procurando encontrar “no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno. Dominam a época e a história. Na natureza, em nós e fora de nós, elas produzem germes; germes em que a forma está encravada numa substância, em que a forma é interna”.²²

Ao contrário do que ocorre na imaginação formal, na imaginação material é a mente e não os olhos (ou outros sentidos), que vê e simula, estando independente de uma experiência direta, distanciando-se, então, da cópia:

No segundo caso, temos a imaginação emancipada do mundo sensível, produzindo novas sínteses de imagens libertas da sensação ou da percepção imediata de objetos externos. Temos, assim caracterizada, a invenção criadora do espírito humano, a fantasia poetificante. (...) A imagem, nesse ponto, distancia-se da percepção e intelectualiza-se.²³

Bachelard não pretende destruir ou menosprezar uma imagem em detrimento de outra. Ao contrário, ao estudar uma obra, busca a presença das duas imaginações – formal e material – pois ambas são “indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética”.²⁴ Ele acredita que o homem deve não somente conhecer as imagens através da visão, mas também das mãos, pois considera que a verdadeira obra surge depois de ser modelada numa alegria dinâmica – é o resultado do trabalho direto da mão sobre a matéria das coisas:

A vista lhes dá nome, mas a mão as conhece. Uma alegria dinâmica as maneja, as modela, as torna mais leves. Essas imagens da matéria, nós as sonhamos substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas perecíveis, as vãs imagens, o devir das superfícies. Elas têm um peso, são um coração.²⁵

Porém, muitos são os escritores que subestimam o poder da imaginação material, dando valor somente à imaginação formal, distanciando-se do material e da manualidade, dando valor maior aos sentidos do que aos sonhos e devaneios poéticos. Esta será a crítica mais ferrenha empreendida por Bachelard, pois como ele afirma, “a doutrina filosófica da

²¹ Rinério Luiz Moreira Simões, *A imaginação material segundo Gaston Bachelard*, p. 34.

²² G. Bachelard, *A água e os sonhos*, p.1.

²³ Rinério Luiz Moreira Simões, op.cit., p.34

²⁴ G. Bachelard, *A água e os sonhos*, p.1.

²⁵ *Ibidem*, p.2.

imaginação deve antes de tudo estudar as relações de causalidade material com a causalidade formal”:²⁶

a hegemonia da visão sobre os demais sentidos é o que Bachelard critica em toda a sua obra. Trata-se do **vício de ocularidade**, característico da Filosofia Ocidental. É contra o império do visual que se desencadeia uma luta acirrada, tentando a todo custo desembaraçar a filosofia das “determinações visuais”. (Grifo do autor).²⁷

Percebe-se, então, a valiosa contribuição de Bachelard para o estudo do imaginário. Suas idéias e conceitos sobre a imaginação material são considerados, por vários estudiosos de sua obra, como herança da tradição romântica. O autor seguiu a esteira dos românticos hasteando a bandeira em favor da valorização da imaginação e repondo “na cena intelectual procedimentos [relativos ao estudo das imagens] que se encontravam esquecidos e menosprezados”.²⁸ Desse modo, a leitura desse filósofo, considerado pela crítica como também poeta, foi fundamental para analisar as imagens selecionadas do romance.

Cabe frisar que não tivemos a pretensão de (re)elaborar conceito de imagens a partir das definições fenomenológicas propostas pelo filósofo, mas de interagir com a teoria da imaginação material a fim de analisar algumas metáforas/imagens que compõem o universo ficcional de Elisa Lispector.

Foi na esteira da Fenomenologia do Imaginário que descobrimos a importância de uma imagem dentro do texto. Segundo Bachelard, imagens poéticas são amorosamente escritas e pensadas e dentro da narrativa são responsáveis pelas revoluções estética e lingüística. Basta uma imagem/metáfora bem elaborada para nos transportar de um universo a outro, sendo esta a sua função mais produtiva para a renovação da linguagem. Falando com Bachelard, “a linguagem evolui muito mais por suas imagens que por seu esforço semântico”.²⁹

²⁶ G. Bachelard, *A água e os sonhos*, p.3

²⁷ Rinério Luiz Moreira Simões, op.cit., p. 34. Mas adiante o autor esclarece “a expressão, **vício de ocularidade**, não é do próprio Bachelard; foi-nos sugerida por José Américo Motta Pessanha na introdução de *O direito de sonhar*, página XIII”. Essa tendência dos artistas de privilegiarem a imaginação formal (voltada para a percepção visual) em detrimento da imaginação material (voltada para a manualidade) é resquício da influência cartesiana presente em vários estudos, inclusive na fenomenologia estática e niilista de Sartre. Rinério Simões ao estudar de maneira mais profunda a ontogênese de Gaston Bachelard, percebe que ele volta-se contra tais estudos (como as pesquisas sartreanas) a fim de combater o velho vício da ocularidade – *o bem ver*. “Ao exame das polêmicas de Bachelard dirigidas a Sartre, percebe-se que o conceito de imaginação material contém uma crítica básica à hegemonia da percepção visual. Presente em toda tradição do Ocidente e contaminando todas as análises sobre a imaginação, este *vício de ocularidade* será atacado por Bachelard, permitindo uma nova compreensão do fenômeno da imaginação” (Rinério Luiz Moreira Simões, op.cit., p.54).

²⁸ Michel Maffesoli, “O imaginário é uma realidade”, p.74.

²⁹ G. Bachelard, *O ar e os sonhos*, p.258.

A verdadeira imagem literária, de acordo com a filosofia da imaginação material, age como um explosivo dentro da narrativa devido ao seu caráter dinâmico, que “de súbito faz explodir as frases feitas, despedaça os provérbios que rolam através das idades, faz-nos ouvir os substantivos após a sua explosão”.³⁰ Dentro do texto as imagens são livres, se agrupam em universos diferentes, possuem significados variados, porém se ordenam, se encaixam e se abrigam dentro de um imaginário. Em síntese, a imagem literária é o combustível para movimentar a imaginação – lembrando que a linguagem está no posto de comando da imaginação.³¹

Note-se, entretanto, que não são as imagens que constroem o imaginário, mas é a “existência de um imaginário [que] determina a existência de conjunto de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado”.³² Desse modo, como pode ser definido o imaginário? Michel Maffesoli, em entrevista concedida à *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia* (Porto Alegre), em 2001, assumiu o desafio, formulando um conceito de imaginário, tendo como base os maiores pesquisadores da fenomenologia das imagens, Gaston Bachelard e seu discípulo Gilbert Durand:

o imaginário é o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega algo de imponderável, um certo mistério da criação ou transfiguração. (...) No imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de *aura*. *O imaginário é uma força social de ordem espiritual*, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. (...) O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une numa mesma atmosfera, não pode ser individual.(Grifos nossos)³³

Em suma, as imagens poéticas são implicações de um imaginário fecundo presente no (in)consciente do escritor. São palavras que, poeticamente elaboradas, cativam o leitor, levando-o a reflexões silenciosas, como escreve Bachelard em *O ar e os sonhos*. Segundo o filósofo, o leitor não somente lerá o texto, mas tentará decifrar os pensamentos/sentidos ocultos em cada palavra/imagem. É isso que na verdade tentamos fazer ao analisar as imagens poéticas do romance de Elisa Lispector: “escutar o pensamento, longe dos rumores sensíveis,

³⁰ Ibidem

³¹ G. Bachelard, *A terra e os devaneios da vontade*, p. 6.

³² Michel Maffesoli, op.cit., p.76.

³³ Ibidem, p.75 e 76.

longe do antigo murmúrio dos verbos de outrora. É quando esse silêncio se faz que se compreende o estranho sopro expressivo, o impulso vital de uma confissão”.³⁴

Por meio do estudo das imagens poéticas, a narrativa elisiana aos poucos se revela e pode-se, então, compreender melhor os anseios e sofrimentos da personagem-narradora. Na análise de cada imagem observa-se que “uma vida imaginária – a verdadeira vida! – se anima em torno de uma imagem literária pura”.³⁵

Na composição das imagens de *Corpo a corpo*, Elisa Lispector recorre a muitas matérias, dando, porém, realce maior à matéria aquática. É notável neste romance não só a presença avassaladora de imagens aquáticas, mas a ligação que estas têm com a personagem.

Não foi por acaso que a autora escolheu a matéria hídrica, tida como o elemento feminino que “simboliza com intensidade as forças humanas mais escondidas, mais simples, mais simplificantes”.³⁶ Matéria completa, complexa e ambígua, uma vez que pode adquirir muitos significados, por exemplo, pode estar ligada à pureza e à cura – como se vê na afirmação de Cristo: “se conheceras o Dom de Deus e quem é que te pede: dá-me de beber, tu lhe pedirias, e ele te daria água vida. (...) a água que eu lhe der será nele uma fonte a jorrar para a vida eterna”.³⁷ É após o batismo no rio Jordão, que o Messias inicia sua missão.

Ao mesmo tempo, a água pode se transfigurar em símbolo sexualizante e também em arquétipo mortal de punição – como é expresso na narrativa bíblica do dilúvio: “viu Deus a terra, e eis que estava corrompida; porque todo ser vivente havia corrompido o seu caminho na terra. Então, disse a Noé: (...) estou para derramar águas em dilúvio sobre a terra para consumir toda carne em que há fôlego de vida debaixo dos céus”.³⁸

Sendo Elisa Lispector de origem judaica, vale a pena ressaltar o poder das águas e o seus significados míticos/místicos para o povo judeu. Segundo as histórias do Velho Testamento, os judeus ao se dirigirem para a terra prometida, Canaã, logo depois de saírem do Egito – onde foram escravizados por longos anos – conduzidos pelo patriarca Moisés, presenciaram inimagináveis milagres, sendo o mais grandioso a abertura do Mar Vermelho para lhes dar passagem.

Já no fim do êxodo, chegando à terra prometida, o povo judeu testemunha um outro mistério envolvendo mais uma vez a água. Trata-se do milagre no rio Jordão, quando as águas foram cortadas por Jheová. Então, todo o povo de “Israel passou a pé enxuto, atravessando o

³⁴ G. Bachelard, *O ar e os sonhos*, p.259.

³⁵ *Ibidem*

³⁶ G. Bachelard, *A água e os sonhos*, p.6.

³⁷ Evangelho de João, capítulo 4, versículos 10 e 14, *Bíblia Sagrada*, p.116.

³⁸ Gênesis, capítulo 6, versículos 12, 13a e 17a, *Bíblia Sagrada*, p.8.

Jordão”.³⁹ Note-se assim que os inúmeros os relatos envolvendo o povo judeu estão relacionados com a matéria hídrica.

Desse modo, o fato de as imagens aquáticas estarem vinculadas à história de seus mais distantes ancestrais, pode ter levado Elisa a escolhê-las para fazer parte do imaginário não só da personagem de *Corpo a corpo*, mas da maioria de suas personagens:

só me apraz esta *atmosfera marinha*, tão mutável que incute a idéia do palpitante e transitório, e que por isso mesmo preciso respirar já, agora banhar-me nesta claridade e acariciar-me a estas brisas porque a uma repentina virada do tempo tudo cessará logo, logo, e estarei frente a uma realidade diferente, talvez hostil (CAC, p.94. Grifo nosso).

A água por ser um elemento transitório, representa os vários conflitos e estados emocionais da personagem-narradora. Diante do mar, ela reconhece a sua condição espiritual e, ao contemplar as águas, depara-se com o seu próprio estado de alma, a “melancolia diante das águas dormentes, uma melancolia muito especial que tem a cor de um charco numa floresta úmida, uma melancolia sem opressão, sonhadora, lenta e calma”.⁴⁰

É como se o ambiente marítimo intensificasse o estado melancólico da personagem. Sua ligação com a paisagem oceânica é tamanha que mergulhada em extrema angústia, acaba transferindo ao mar toda a sua depressão:

Ilhada no isolamento a que eu diria os maus fados me votaram, torno a contemplar o mar revoltado, e o cinza e a umidade pegajosa do mar se infiltrando nos meus pulmões e no meu sangue, e os pensamentos se me confundem. É quando a angústia se torna mais intensa. E não há quem me ajude a entender, quem me ajude a aceitar a mim e ao que me está acontecendo (CAC, p.49).

Em busca de alívio, a personagem volta-se para o poder natural e vivificador do mar, buscando integrar-se à totalidade (ainda que no plano do imaginário). Ela espera na natureza, principalmente, nas paisagens marítimas, receptividade e motivação para expor sua dor, sua culpa e seu sofrimento: “**mea culpa**, digo para mim diante do mar que vai-vém no seu movimento de retração e propulsão seguido do pesado baque das ondas amortecendo o meu monólogo” (CAC, p.49. Grifo da autora). Reconhece ainda, nas águas marítimas, uma intimidade especial, que, lhe permitirá a tradução de sentimentos nunca antes pronunciados.

³⁹ Josué, capítulo 3, versículos 17, *Bíblia Sagrada*, p.227.

⁴⁰ G. Bachelard, *A água e os sonhos*, p. 8.

Como afirma Bachelard, cabe à natureza, afinal, ouvir o lamento de um ser que se diz incompreendido.⁴¹

Em *A água e os sonhos*, Gaston Bachelard afirma que o vigor dos escritores ao descrever a natureza fundamenta-se na paixão e no amor que nutrem por ela. Trata-se de um sentimento original e “tão duradouro em certas almas” que é comparável ao amor filial. Sendo a natureza para o homem adulto “uma mãe imensamente ampliada, eterna e projetada no infinito”.⁴²

A intensa relação da personagem elisiana com as imagens aquáticas é enfatizada em sua insistência em contemplar o mar, em acompanhar os movimentos das ondas, em sentir o cheiro e mesmo em apalpar a natureza marinha que circunda todo o litoral. É como se ela esperasse na paisagem marítima refrigério para os seus dias agonizantes. Diante do mar, a mulher busca um destino novo, como escreve Bachelard, “um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser”.⁴³

A personagem-narradora, ao buscar nos elementos aquáticos para arquitetar seu discurso, acaba revelando seus anseios mais íntimos. A água torna-se em *Corpo a corpo* o elemento material que mais caracteriza as forças humanas mais recônditas, “mais escondidas, mais simples, mais simplificantes”.⁴⁴ A imaginação hidrante permeará toda a narrativa, por meio das imagens dos rios, dos lagos e, em especial, do mar.

Cada imagem aquática descrita revelará um tipo especial de sentimento/intimidade. A imagem do mar, por exemplo pode ser lida como um símbolo do amor materno, pois as ondas ao abraçarem as encostas recordam o carinho e o aconchego maternal. Além disso, o mar produz as espumas que lembram o leite materno, fonte de vida. Sem falar do canto lamurioso produzido pelas ondas que segundo Bachelard “é a voz maternal, a voz de nossa mãe”.⁴⁵

Toda essa sugestão de intimidade maternal faz com que a mulher busque abrigo e conforto nesse ambiente, afinal o que mais anseia é sentir-se acolhida e curada. As “imagens materiais, suaves e cálidas, tépidas e úmidas, nos curam. Pertencem a essa medicina imaginária, medicina tão verdadeira oniricamente, tão fortemente sonhada que conserva uma considerável influência sobre a nossa vida inconsciente”.⁴⁶ Não resta dúvida de que o

⁴¹ G. Bachelard, *A água e os sonhos*, p. 119.

⁴² *Ibidem*

⁴³ G. Bachelard, *A água e os sonhos*, p.6.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ G. Bachelard, G. Bachelard, *A água e os sonhos*, p. 133.

⁴⁶ *Ibidem*

desamparo e a falta de afeto provocaram nesta mulher um imenso desajuste emocional, como descrito neste excerto:

Já ouvi dizer que quando uma pessoa não é amada por gente, nem sequer por um bicho, um gato, por exemplo, ou um cão, ela se torna seca e dura. Pois aos poucos me fui transformando numa *mulher de palha*⁴⁷ (CAC, p.13. Grifo nosso).

A expressão “mulher de palha” nos informa um aspecto singular do universo psicológico e da feição emocional da personagem-narradora, usada por ela para se autoqualificar como uma mulher seca, dura, amargurada, enfim, de palha.

Segundo a narradora-personagem, o tratamento medíocre, sem ternura e muito distanciado do marido e das pessoas que amava é a razão principal de ela se ver como uma criatura seca, murcha para a vida. Desse modo, na esperança de combater sua aridez interior, ela procura lugares úmidos para se isolar – o calor úmido e restaurador das praias: “agora vou ao mar, que a tensão é tamanha que talvez só o rumor do baque surdo das ondas de encontro aos rochedos aplaque o meu tumulto interior” (CAC, p.32-33).

O mar, ao longo de todo o romance, é a imagem central que irá abrigar todos os anseios da protagonista, como um agente decisivo para a superação de nefastos sentimentos – como a solidão, a angústia e a melancolia. A cada página, a paisagem litorânea se destaca, ganhando importância poética e psicológica. A mulher não só contempla o mar, mas também tece uma ligação muito íntima com ele. O oceano deixa de ser um cenário comum para se transformar em uma imagem-símbolo de grande valor para a obra:

Pois há manhãs em que, em pleno deslumbramento da descoberta do sol-mar, abate-me uma tristeza tão grande quanto o próprio mar, e é mais do que o que pode caber em mim (...).

– O oceano será sempre grande. Imutável. E a minha angústia, até quando? (...). Por isso refugio-me aqui, perto do mar, e continuo a escrever-te como durante a longa viagem que um dia fizeste (CAC, p.10).

Neste trecho fica ainda mais evidente o profundo envolvimento da personagem-narradora com o oceano. Em sua forma poética de narrar, ela transforma o mar em personagem dentro do romance, em uma imagem personificada – isso graças ao domínio

⁴⁷ Segundo Bachelard (*As águas e sonhos*, p. 89), “a palha levada pelo regato é o eterno símbolo da insignificância do nosso destino”.

renovador e sensível das palavras, capazes de modificar uma simples metáfora em uma forma de expressão dinâmica e poética.

O oceano transforma-se em ponto referencial para os sentimentos femininos: “abate-me uma tristeza tão grande quanto o próprio mar, e é mais do que o que pode caber em mim”. (CAC, p.10). A imensidão dessa imagem é a melhor metáfora encontrada pela protagonista para expressar a sua inexaurível tristeza e angústia: “assim é a minha angústia, que vai e vem, renovando-se com a cadência das marés” (CAC, p.28). O mar que até a Era Clássica era considerado uma imagem geradora de medo, representação do mundo desordenado e caótico, morada de monstros e demônios, em *Corpo a corpo* é lugar/alvo de identificação e espelhamento, de refúgio e refrigério.

O mar foi uma escolha extraordinária de Elisa Lispector como imagem *sui generis* para aludir aos profundos sentimentos da protagonista, devido às infinitas simbologias que o envolvem. A água como substância principal dos devaneios poéticos da personagem-narradora revela um tipo particular de imaginação, ou melhor, um tipo singular de destino.

Aliás, as paisagens litorâneas estão presentes em quase todos os romances de Elisa desde sua obra de estréia. Suas personagens voltam-se para o mar em busca de um ponto de contato ou referência para o restabelecimento de suas vidas, revelando sutilmente seus destinos e almejando encontrar nos devaneios marítimos coerência e ligação entre passado-presente-futuro.

Elisa Lispector entendeu que as imagens praianas estimulam “a fantasia, possibilita[m] o reencontro do imaginário, com o passado submerso da humanidade do indivíduo; estabelece[m] a homologia mais uma vez afirmada entre as profundezas do mar e as do psiquismo”.⁴⁸ Em *Além da fronteira*, por exemplo, a escritora escolhe como lugar de restauração e conciliação interior uma praia deserta. Sérgio, o protagonista, enfrenta a imensidão do mar, conseguindo pela primeira vez tecer pensamentos bons sobre si mesmo, sentido-se mais aliviado. É diante da paisagem marítima que ele sente, também pela primeira vez, “brotando uma ternura líquida, assim como um pranto há muito contido, ou uma prece que não se chegou a fazer, aquela aceitação que ele vinha retardando, enfim prestes a render-se” (AF, p.99).

⁴⁸ Alain Corbin, *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*, p. 238.

A personagem Ana, de *A última porta*, também não resiste ao poder das águas marítimas. Vivenciando um intenso desespero de estar sozinha num mundo que não esconde a nulidade humana, esta personagem recorre ao mar como fonte de apaziguamento interior. Segundo o narrador onisciente, Ana “deixou-se possuir pelo mar. Deixou-se fustigar, acalantar, até sentir um quebrantamento de forças, como o quebrantamento das ondas de encontro ao rochedo ali a pouca distância” (UP, p.120). À beira-mar, pela primeira vez essa personagem gozou de uma certa amplitude com “a qual se identificava apesar de sua pequenez” (UP, p.120).

Desse modo, não somente em *Corpo a corpo*, o oceano – e várias outras imagens ligadas a ele – revela-se uma fonte de energia que desperta e liberta, fazendo aflorar, de forma catártica, no interior da personagem e também dos leitores, reflexões sobre a vastidão da alma e da existência. O mar transforma-se em nobre metáfora, levando a personagem a sentir o fluir e o refluir da vida, totalmente livre e entregue às pulsões do ser:

Levanto-me, saio, e caminho na praia de pés descalços até sentir as pernas vergarem pela fadiga. Então me sento sobre uma elevação junto ao rochedo, e, contemplando a vastidão mar-e-céu, quero-me apenas ser, assim, como o mar caudaloso e inconstante, ou um simples grão de areia que é em si brilhante e facetado, majestoso à luz solar, embora sabendo-o tão apenas mínima partícula de rocha na sua minúscula unidade (CAC, p.30).

Diante da extensão aparentemente ilimitada das águas marítimas, a narradora-personagem rememora, revive seu passado, cujas reminiscências são amargas e ainda ferem. Além disso, aproveita para desaguar no mar todas as lembranças dos dias traumáticos ao lado do marido, como também os momentos desperdiçados pela falta de comunicação entre eles: “contemplando o mar ao longe, como surgindo da aurora que se prenuncia, penso em como as desperdiçamos, as auroras, sem saber quantas ainda nos restam antes que a morte venha” (CAC, p.55).

Nesse caso, o oceano não será refúgio de monstros marinhos, mas abrigo para os pensamentos e segredos da personagem. Uma espécie de jazigo onde ela, aos poucos, sepulta seus tormentos e desilusões. Ao contemplar a grandeza do litoral, em contato íntimo com o vento, a areia, o calor do sol, os pássaros etc, a protagonista tenta anular os pensamentos, esquecendo assim os dias idos. É como se o marulho manso das ondas a ajudasse a esquecer suas dores e apaziguasse suas lutas e aflições interiores.

Com essa integração aos elementos naturais, a mulher depara-se com uma consciência mais ampla de seu estado e questiona se é culpada (e em que grau) pelos desgostos vividos no

presente. Em busca de razões para o seu mau-destino, reflete, até mesmo, sobre a interferência divina, sobre o “absoluto de Deus acima de toda pequenez e misérias humanas” (CAC, p.23).

Bachelard afirma que diante das águas somos despertados para os mistérios da vida; descobrimos a nossa importância e percebemos que o “ser é antes de tudo um despertar, e ele desperta na consciência extraordinária”.⁴⁹ Aprendemos que “o indivíduo não é a soma de suas impressões gerais, é a soma de suas impressões singulares. Assim se criam em nós os mistérios familiares, que se designam em raros símbolos”.⁵⁰

Assim, perto da água, submergida ao devaneio hídrico, a personagem-narradora indaga se haverá um motivo para tantos sofrimentos e dores humanas. Será Deus que permite aflorar todas essas lástimas e misérias? De certa forma, tais questionamentos servem para abrandar e amenizar a culpa pelo seu fracassado relacionamento, como consolo para a dor de ter perdido o marido:

Embora Deus seja o absoluto, e exista o **absoluto de Deus** acima de toda pequenez e misérias humanas, deve haver um motivo para esse nosso cego experimentar-se, tatear, cair, levantar, e tornar a cair.

- Que seria de Deus se o sofrimento humano não existisse? Acaso Ele seria invocado? Acaso Ele seria precisado? (CAC, p.23. Grifo da autora).

Em vários momentos da narrativa, a mulher, como num ritual, busca na natureza a presença divina, possivelmente, numa tentativa de se reintegrar com o cosmo e, desse modo, com os demais seres vivos. Na ânsia de preencher com palavras (mesmo que “meras palavras”, como ela afirma) o vazio interior, a narradora-personagem, motivada pelo canto lamurioso das ondas, recita trechos de salmos. Diante do oceano como se este fosse um mediador, recorre à oração na tentativa de se integrar com o princípio constitutivo, Deus:

postada assim frente ao oceano imenso e o céu infinito, diante dos quais as palavras são meras palavras, recordo o salmo que diz: Permanece em silêncio e apascentarás a tua dor, porque na tua fé e em teu Deus encontrarás o consolo de todas as tuas mágoas, de todo o teu pesar. E te bastarás (CAC, p.56).

⁴⁹ G. Bachelard, *A água e os sonhos*, p.8. Grifo do autor.

⁵⁰ *Ibidem*, p.8. Grifo do autor.

Parece que a praia, “território do vazio”, como denomina Alain Corbin,⁵¹ é o lugar ideal para se estabelecer contato com o transcendente, pelo fato de ser um espaço onde encontramos juntos os elementos essenciais do cosmo: a água, o céu e a terra. Esse encontro possibilita criações infindáveis de imagens, as quais são capazes de descrever e narrar o indizível, além de possibilitarem a concretização de vários ritos. É nesse lugar – onde o deslocamento espacial e temporal é possível – que a narradora-personagem sente a existência de um ser absoluto, um ser supremo que pode interferir na vida da humanidade. Com essa descoberta transcendental, a mulher reflete sobre as zonas limítrofes da vida e da morte, sempre com um tom de menosprezo e dúvida em relação à própria existência:

Agora amplio o enunciado **o absoluto de Deus**, juntando-lhe as palavras-conceitos **vida e morte**, portanto: “vida, morte e o absoluto de Deus” podem vir enunciados sucessivamente numa seqüência de circunstâncias, vivências, temores ou aspirações legítimas, e neste momento extraio e faço minhas conexões “morte e o absoluto de Deus”, e mergulho em meditação tão profunda na qual a liberdade é tão grande que a morte e o absoluto de Deus se fundem num só princípio, e, para além do aqui e agora, refluem à mesma Fonte (CAC, p.23).

Essa relação vital com o mar induz a personagem a recorrer ao discurso em tom de súplica. A escrita, arquitetada por meio de imagens poéticas, transforma-se também em caminho de redenção.

Abandonada ao acaso do destino, não há ninguém a quem a mulher possa recorrer e pedir ajuda, ou explicar e compartilhar o rumo absurdo que tomou a sua vida. Aliás, em nenhum momento, percebe-se a sensação de serem respondidas suas preces. Isso a faz voltar-se completamente para a paisagem aquática. Toda a sua vida é marcada pelo ritmo do mar e a este transfere toda sorte de sentimentos:

É manhã plena. Na perfeição da linearidade do horizonte, a delimitar nitidamente os elementos céu-mar, amenizo o tumulto dos meus pensamentos. Na sua contemplação tudo de repente se torna perfeito, e nada nem ninguém importam mais. Assim se me afigura, pois eu própria me anulo, e o marulho manso das ondas ajuda a esquecer, a serenar (CAC, p.62).

⁵¹ Alain Corbin, op.cit., p.241.

Cada detalhe das imagens marítimas transforma-se em um símbolo essencialmente relacionado à protagonista. O contato com os elementos marítimos (algas, conchas, cascalhos etc) promove na mulher efeito catártico, revelando-lhe a aproximação da inevitável passagem, a morte. Em algumas partes do discurso, as imagens aquáticas assumem valores semânticos de agressividade, denotando fim, desastres e destruições:

O fragor do oceano que hoje amanheceu em tormenta, me diz que, de repetição em repetição, as ondas de ressaca se cansam, e que também o oceano termina se acalmando, recolhendo-se aos seus limites.

Nas areias lambidas pelas ondas só se vêem agora conchas vazias, algas em serpentinas, cascalho. Destroços de uma força alquebrantada. Intentos naufragados que ironicamente simbolizam para mim impulsos meus não concretizados (CAC, p.84).

Em análise minuciosa da obra de Edgar Allan Poe, Bachelard⁵² percebe que as imagens aquáticas utilizadas por este poeta simbolizam o devaneio da morte. Com base neste estudo, entende-se ser este um dos devaneios, que envolvem quase toda a sorte de imagens relacionadas com a água, principalmente com o mar, em *Corpo a corpo*. Isso porque, o mar será reflexo de tudo o que se passa no interior da personagem, em que o impacto pela morte do amado, resulta numa obsessão pelo próprio fim: “futuro presentemente estancado pela idéia de morte, pois na morte tua pressinto a aproximação da minha, e, frente à morte, todos os passos e todos os intentos tornam-se de tal modo sem sentido!” (CAC, p.84).

Há vários trechos que comprovam ser o mar matéria privilegiada para descrever o desespero da personagem diante da finitude. Em quase toda a narrativa, aparecem imagens de revolta e abismos tenebrosos relacionados ao oceano e às paisagens a sua volta: “o mar, de onde o vejo, brame e exercita sua própria impetuosidade e oculta os seus próprios abismos – e há os abismos maiores entre os próprios homens, e há a vida, e a morte, e era aonde eu queria chegar: há a Morte. Ponto” (CAC, p.55).

A mulher, frente às águas oceânicas, consegue expor sua ira, sua raiva e o tédio de viver. O oceano instiga a personagem a lançar para fora toda a sua cólera, como se houvesse entre eles uma simpatia colérica, “uma comunhão direta e reversível das violências”.⁵³

Vivendo o devaneio marítimo, o qual culmina no devaneio da morte, a mulher nega o passado e o presente, recusa a própria existência; ali defronte ao mar sente “as intimações da morte – seu amado se foi, e ela certamente não tardará muito a ir-se também”.⁵⁴ Segundo

⁵² G. Bachelard, *A água e os sonhos*, p. 48.

⁵³ Ibidem

⁵⁴ Marcos Santarrita, “O pássaro perdido de Elisa Lispector”, em *Corpo a corpo*, p. 5.

Bachelard uma das características da matéria água é simbolizar a morte. O mar transforma-se num elemento material “que recebe a morte em sua intimidade, como uma essência, como uma vida abafada”.⁵⁵ Ao contemplar as águas, a mulher deseja escoar-se, dissolver-se, morrer.

As metáforas relacionadas ao oceano introduzem as idéias sobre a finitude humana. Os abismos descritos não são somente aqueles provocados por avassaladoras ondas, mas prenunciam a separação aterradora provocada pela morte, a qual separa, sem compaixão, os homens. O mar será, aos olhos da personagem-narradora, um “elemento material que recebe a morte em sua intimidade, como uma lembrança tão total que pode viver inconsciente, sem jamais ultrapassar a força dos sonhos”.⁵⁶

Há passagens em que as imagens aquáticas estão relacionadas diretamente à melancolia e à angústia feminina: “o mar hoje está liso e soturno. Sobre as águas quietas paira densa neblina como uma ameaça. O céu está baixo e escuro. As aves esvoaçam inquietas, como à procura de abrigo. Há em tudo uma tal desolação que repercute como um mau presságio” (CAC, p.56). Essa passagem vai muito além da descrição geográfica da paisagem marítima. Na verdade, está relacionada à psique da personagem. As águas paradas e soturnas do mar absorvem o negro sofrimento da protagonista e ao contemplá-las diariamente, a personagem se entorpece.

A mulher permanece diante do mar como em hipnose e o seu desespero contamina toda a paisagem litorânea. Toda a paisagem passa a refletir o seu desejo de abrigo e refúgio, o que realça contornos intensos de seu desamparo. Do seu interior surge o mau presságio, mas este é transposto, quem sabe inconscientemente, para os pássaros, céu, águas etc.

À beira da água marítima a personagem expõe o devaneio de dor, pranteando a morte daquele que em vida não soube valorizar. Se seguirmos a imaginação material da água marítima em *Corpo a corpo*, vemos que “ela reúne os esquemas da vida atraída pela morte, da vida que quer morrer. Mais exatamente, vamos ver que a água fornece o símbolo de uma vida especial por uma morte especial”.⁵⁷ Isso porque o tempo todo a personagem é atraída pelo devir:

Mal o dia foi nascendo, abri a porta, aspirei o ar marinho. Vejo agora que a minha existência foi toda ela feita de tentativas frustradas, o que não altera nada porque um dia vem a morte e absorve tudo. Tudo anula (CAC, p.66).

⁵⁵ G. Bachelard, op.cit., p.49.

⁵⁶ Ibidem

⁵⁷ G. Bachelard, *A água e os sonhos*, p. 50.

Meditar à beira de águas densas e caudalosas do mar propicia o retorno a reminiscências, consideradas pela psicologia da imaginação as águas mais profundas de nossa alma. Se o passado for tenebroso, nasce na alma o terror pelo presente e o incomensurável desgosto pelo futuro – detectamos muito bem isso na personagem. Cada momento da narrativa parece ser uma excelente oportunidade para cantar – mesmo que em tom de revolta – a morte. Não há como negar, a personagem sente que o mar é um melancólico convite ao fim:

Levar-me mais vezes para ver o mar; à noite, erguer o olhar e deleitar-me na contemplação do céu. São mercês que procuro conferir a mim mesma, mas o ressaibo de simulacro tem demasiado amargor.

– A luta para a gente se afirmar, a luta para a gente se entender! Depois vem a morte, que interpõe uma parede entre nós e os outros, e entre nós e nós mesmos, uma vez que o corpo morto que está no ataúde já não é mais a nossa individualidade. Não mais as nossas procuras, as carências, os sonhos, os sentimentos. Não mais. Nada mais (CAC, p.78-79).

Em *Corpo a corpo*, portanto, as imagens aquáticas são “verdadeiro *suporte* material para o verdadeiro devaneio da morte, ou ainda, por uma inversão perfeitamente natural na psicologia do inconsciente, compreenderemos em que sentido profundo, para a imaginação material marcada pela água, a morte é a hidra universal”.⁵⁸

Seguindo a esteira da psicologia da imaginação material, realiza-se no interior da narrativa uma adição e/ou ajustamento entre o espaço físico (no caso a paisagem marítima) com as pulsões da protagonista e, assim, afirma-se “a homologia entre as profundezas do mar e as do psiquismo”.⁵⁹ Para expressar o seu estado de espírito, a narradora-personagem recorre ao universo da matéria fluida, à imensidão líquida do oceano :

O mar hoje está raso, longe da praia. Onda, quase nenhuma. Dir-se-ia que também os elementos têm seus dias de *baixa tensão*, como sob o efeito do *senso de inutilidade*.

Tento *harmonizar* o meu ritmo com o do oceano e não consigo. Há um *descompasso* entre mim e o mar, como, muitas vezes, há o desencontro entre o **eu** e o **tu**, **eu** e o **outro**, ou os **outros** (CAC, p.34. Itálico nosso. Negrito da autora.).

A baixa tensão, o senso de inutilidade, a falta de harmonia e o descompasso entre o eu e o cosmo são características apresentadas por aqueles que sofrem de melancolia ou vivem

⁵⁸ G. Bachelard, op.cit., p.67. Grifo do autor.

⁵⁹ Gilberto F. Martins, *Alter(c)idades – um exercício de escalas. (Espaço público, modos de subjetivação e formas de sociabilidade na obra de Clarice Lispector)*, p. 59.

uma crise existencial. A baixa tensão das águas descreve perfeitamente o estado emocional da protagonista. O mar parado espelha a sua falta de comunicação com o universo, sua ausência de laços com o cosmo.

Percebe que há um verdadeiro descompasso entre ela e a natureza e, por conseguinte, entre ela e as pessoas, identificadas como **os outros**. Isso intensifica a sua angústia, aumentando sua vontade de se relacionar com outros seres – ainda que estes sejam não humanos. Tal atitude dá a medida da condição de desamparo e incomunicabilidade da protagonista.

Ao vivenciar o seu descompasso com o cosmo, a mulher revela, para nossa surpresa, a sua resistência em entrar no mar – como se quisesse adiar sua cura pelas águas. Segundo ela, desde que chegara à praia, não havia entrado sequer uma vez nas águas salgadas. Diz não estar preparada para tal liberdade e alegria, mesmo acreditando que um contato mais íntimo com essa grandiosa paisagem poderá libertá-la das amarras da melancolia. A cura estaria no mar, não resta dúvida, porém a lassidão da personagem é tamanha que até mesmo esse gesto simples parece-lhe impraticável. Assim, presa na “concha de mim”, a protagonista adia o rito de libertação:

De repente dei-me conta de que desde que aqui cheguei ainda não havia entrado no mar. Ainda não me conferi a liberdade, a de sair da concha de mim para dar-me toda por inteiro ao pleno, grande, ilimitado. E de súbito compreendi que no dia em que eu o fizer, terei quebrado as amarras, que no dia em que penetrar na amplidão do oceano, deixarei de medir-me comigo, contigo, com o meu Destino, com Deus. (...) Mas embora eu o deseje, e pareça algo muito simples, adio sempre esse meu batismo pelo mar, essa alegria plena que ainda não estou preparada para receber (CAC, p.83).

A História revela que o homem sempre teve fascínio pelos banhos de mar, por acreditar em seu poder de aplacar até mesmo temíveis doenças. Gozar do frescor e da salubridade das águas oceânicas não era somente um prazer, mas também recomendado pelos médicos como remédio para males, como a própria melancolia e a acedia. Dessa forma, ao longo dos séculos, o mar adquiriu aos olhos de muitas pessoas, e até mesmos de cientistas, “um decisivo papel na história do planeta”.⁶⁰

No excerto do romance citado acima está embutida essa idéia de cura psíquica, de aquisição de uma felicidade plena através do banho de mar – mesmo que a mulher demonstre, inicialmente, resistência em fazê-lo. Ela sabe que no momento em que adentrar “na amplidão

⁶⁰ Alain Corbin, op.cit., p.176.

do oceano” e for tocada/envolvida pelo ilimitado, o seu interior será apaziguado, acalmado, acalentado pelas ondas salubres do mar – lembrando que o mar, na teoria da imaginação material, possui também o potencial materno de apaziguar. Ao adentrar no mar, ela tem consciência de que tornará impossível lutar contra o que parece infinito, intocável, Deus e o Destino:

Porque não se pode questionar Deus quando se percebe o muito maior com o qual não nos podemos comparar. Mas embora eu o deseje, e pareça algo muito simples, adio sempre esse meu batismo pelo mar, essa alegria plena que ainda não estou preparada para receber (CAC, p.83).

Com efeito, o mar também é o veículo responsável por transmitir tranquilidade e mansidão ao interior da personagem, restaurando-lhe a vida ao longo do romance. Isso parece paradoxal para algo que possibilita o devaneio da morte. Porém, lembremos a ambigüidade líquida das imagens aquáticas. A água pode ser (segundo Bachelard) substância de morte como também substância de vida.⁶¹ Segundo Jung, o que o homem mais deseja

é que as sombrias águas da morte se transformem nas águas da vida, que a morte e seu frio abraço sejam o regaço materno, exatamente como o mar, embora tragando o sol, torne a pari-lo em suas profundidades...Nunca a Vida conseguiu acreditar na Morte.⁶²

É de fato esse o desejo da personagem: converter sua visão de morte em visão de vida. A transformação das pulsões mortais em vontade de vida, acontece aos poucos, à medida que ela passa a contemplar obsessivamente o mar:

mas com a subida da maré parece que a vontade de viver me impulsiona, e sou tocada pela aura do mistério, com tudo quanto o mistério tem em si de impenetrável mas envolvente. E eu me pergunto de onde extrair fé para esperar o milagre do inesperado, como se ainda não me tivesse dado por vencida (CAC, p.85).

Portanto, vê-se que o complexo de imagens aquáticas não ilustrará somente o destino funesto da morte e da solidão. O devaneio marítimo participará também das transformações ocorridas no interior da personagem, revelando que ela recuperará parte de seu ego esfacelado por antigas reminiscências. A partir dessas mudanças, as imagens que envolvem as paisagens marítimas serão bem mais tênues, acompanhando sempre as mudanças interiores da

⁶¹ G. Bachelard, *A água e os sonhos*, p.75.

⁶² Apud. G. Bachelard, *A água e os sonhos*, p.75.

personagem. Daí depararmos com a dinâmica poesia das imagens aquáticas, conseqüência de sua líquida ambigüidade.

À beira da praia a personagem faz descobertas preciosas sobre si, sobre o cosmo, sendo capaz de refletir sobre o imanente e o transcendente, questionando, mais uma vez, a fé e a salvação. Diante da imensidão azul do ilimitado oceano, do ritmo das ondas, ela faz um de seus últimos balanços existenciais, moldando imagens que dão forma a questões transcendentais:

– epifania, seria a senha de salvação – algo me diz bem no âmago de mim. Seria a imanência do ser na mais íntima e profunda necessidade de fé, a sagração triunfante contra as trevas em que vive, contra as exigências que fazemos a nós mesmos, num secreto e puro e autêntico anseio de salvação (CAC, p.85).

A praia é por excelência uma metáfora do ilimitado, um espaço em que o indivíduo sente-se à vontade e completamente livre para refletir sobre sua existência. Neste lugar, em particular, é possível sentir a vibração mais intensa do eu, “devido ao espetáculo do enfrentamento do ar, da água e da terra e desenvolver-se a fantasia de fusão com as forças elementares”.⁶³ No caso da personagem de *Corpo a corpo*, ela não escolhe a praia somente para admirar os limites impostos por Deus, mas vai “em busca de si mesm[a], espera descobrir-se, ou talvez melhor, reencontrar-se”.⁶⁴

Em especial, o mar será fonte de energia e restauração para a protagonista recuperar a força de viver: “vagamente, numa zona bem escondida prevejo um sentido novo. Contemplo o mar e medito. Ali está *uma energia, uma força* que se libera. Então ocorre-me que um pássaro voando em círculos não concebe a infinita imensidão do espaço” (CAC, p.91. Grifo nosso).

Mas, a verdadeira energia é descoberta quando a mulher se liberta do medo e da inércia, adentrando-se no mar, sentindo o contato mais íntimo com vacuidade oceânica:

vou ao encontro das ondas, e mergulho fundo e demoradamente, até quase perder o fôlego, então volto à tona. E o contato da água salgada na pele é bom, e a força das vagas que me envolvem é boa. E de repente, assim mergulhada no azul do mar, tendo o azul do céu sobre a minha cabeça é tamanha maravilha! É como se tudo tivesse retornado ao começo, e apenas agora estivesse nascendo, me renovando. Jamais, em toda a minha existência, senti tamanha liberdade (CAC, p.97).

⁶³ Alain Corbin, op.cit., p.177.

⁶⁴ Ibidem

Para conceder-se o privilégio do rito “batalmal”, a personagem pára de escrever e, pela primeira vez, sente-se completa: “por fora, e assim por dentro, eu era puro ser em estreita união com os elementos” (CAC, p.97). Também, pela primeira vez, sente-se parte de algo, integrante da vastidão do mar “da qual me encontrava, e ela invadia os mais escondidos recantos de mim” (CAC, p.97). O mar envolve-lhe o corpo, penetra-lhe a alma e embebe de vida a sua aridez.

Esse mergulho pode ser lido como uma possível regressão da protagonista à vida uterina, tal a satisfação que teve ao realizá-lo. Uma rápida pesquisa no *Dicionário de símbolos* esclarece, com base em estudos psicanalíticos, que a “imersão é uma imagem da regressão uterina (...) sendo um retorno à matriz original, um retorno à fonte de vida. (...) Essa imersão intervém no tempo vivido como um hiato, uma solução de continuidade, o que lhe confere obrigatoriamente um valor iniciático”.⁶⁵

Depois do mergulho, a mulher experiencia muitas transformações em seu ser. Sente-se mais calma, segura e até mesmo mais livre, como se os antigos grilhões tivessem permanecido no fundo do mar. É como se o mar a tivesse abraçado, é como estar junto ao seio materno: “estou livre, pensei. Longe de tudo. Diria até que me estou difundindo pelo tempo espaço” (CAC, p.98). Com a imersão nas águas oceânicas, a personagem sente nascer uma harmonia maior entre ela e o mar, o que de certa forma já era o esperado: “mais e mais eu me harmonizo com o mar, cujo ritmo já se vai transformando no meu próprio ritmo interior” (CAC, p.100).

Sentir o mar passa a ser uma atividade obrigatória na vida da mulher, sendo também uma única forma de apaziguar o seu tormento interior. À beira-mar, ela se sente levada “mansamente a águas mui quietas” (CAC, p.107). As mesmas águas mencionadas por Davi no Salmo XXIII, – texto bastante explorado pela narradora-personagem –, as quais refrigeram a alma e livram os homens das angústias terrestres (CAC, p.107).

As águas conseguem amenizar o seu sentimento de culpa, libertando-a do angustiante casulo do passado: “mas a liberdade que me dei ainda há pouco foi tão grande que agora não caibo mais na minha pele. É como se eu tivesse saído de um casulo ao qual não pudesse mais retornar” (CAC, p.99).

Em suma, o mar será fonte de uma intensa energia que lhe enche o ego de força vital, devolvendo-lhe a esperança e aos poucos curando, cicatrizando a ferida aberta pela

⁶⁵ J. Chevalier e A. Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p. 119.

melancolia. Por isso ela afirma: “sim, é sobretudo perto do mar que eu me sinto viver” (CAC, p.100). As águas oceânicas têm o poder de aplacar as dores existenciais que angustiam a alma:

Está hoje uma calmaria tão grande, como se fosse uma condição de perenidade. O mar-poço-de-luz, do ângulo em que o vejo, só de leve alisado por escamas também de luz. (...) Há no ar um quê de presságio. Algo que vai acontecer e transformar-se – ou é no meu interior que uma funda mutação está por ocorrer? Pressinto. Mas não me atemorizo. Porque de repente compreendo que estou me distanciando de tudo. É uma amplitude que se vai alargando e me abrangendo (CAC, p.91-92).

Frente ao mar, a angústia da mulher é aliviada e suas ansiedades são amenizadas; sobretudo depois que ela resolve se deleitar com os mergulhos, interagindo com as ondas de forma mais íntima, sendo estas capazes inclusive de afugentar a sua melancolia.⁶⁶ O mar consegue harmonizar sua alma com o seu corpo e, então, finda-se, vagarosamente, o seu embate com a existência.⁶⁷ – “o corpo a corpo com a vida” (CAC, p.21).

Nessa investigação da psicologia da imaginação material aquática em *Corpo a corpo*, não se pode ignorar as imagens relacionadas às águas doces – também tão presentes e enfatizadas pela personagem-narradora. É difícil, como afirma Bachelard, um ser ignorar ou então esquecer imagens nascidas de um íntimo contato com as águas doces de um rio (riacho ou lago), principalmente se este contato aconteceu na infância. De acordo com a teoria da imaginação material, as águas doces despertam em nós devaneios pueris. Afinal, quem, na sua meninice, nunca brincou (ou imaginou brincar) à beira de um pequeno riacho ou lago?

Os devaneios das águas doces estão mais ligados a imagens infantis, despertando fantasias ingênuas, enquanto o devaneio marítimo está ligado a reminiscências mais maduras, como as experiências de águas violentas e coléricas descritas acima. As águas do mar são

⁶⁶ Evocando ainda os estudos de Robert Burton sobre a história da melancolia, este afirma que o ar fresco e purificador do mar pode ser um antídoto perfeito a fim de liquidar o estado melancólico. Ele aconselha que viagens e temporadas à beira-mar são recomendadas às pessoas cujos espíritos são melancólicos. “Cabe dizer, para o tema que nos concerne, que o banho de mar ou de rio até então era considerado uma distração imoral, própria do povo sem educação; na época de Burton, torna-se uma prática autorizada” e recomendada aqueles que queriam amenizar seus conflitos interiores (Alain Corbin, op.cit., p.71).

⁶⁷ Segundo Corbin (op.cit., p.74), os estudiosos sempre acreditaram na força de cura existente nas águas salobras do oceano, capazes de acalmar “as ansiedades da elite, [restabelecendo] a harmonia do corpo e da alma, [estancando] a perda da *energia vital* de uma classe social que se sente particularmente ameaçada em suas crianças, suas raparigas, suas mulheres, seus pensadores. Espera-se dele que corrija os males da civilização urbana, os efeitos perversos do conforto, embora respeitando os imperativos da *privacy*: *privacy* indica a intimidade que define e possibilita o exercício da vida privada”. Possivelmente, este pensamento perpetua-se em os nossos dias, é só nos atermos ao persistente fascínio dos homens modernos em relação ao mar. Basta observar os nossos litorais em períodos de férias, sendo que para muitos, descanso e tranqüilidade estão associados a longos passeios à beira-mar.

mais propícias à invenção de imagens relacionadas à morte e a descreverem a vida arrastada para o fim hídrico e iminente.

A água doce nos lembra a inocência de uma criança brincando à beira do lago com seu barquinho, enfatizando a valorização da pureza: “em ligação com esse problema de pureza ontológica, pode-se compreender a supremacia, que todos os mitólogos reconheceram, da água doce sobre a água dos mares”.⁶⁸

Note-se em *Corpo a corpo* como o devaneio aquático da personagem e a sua fascinação pelas águas não se findam: “estranha é a minha fascinação pelas águas, penso, ao recordar como sempre em minha vida, nos momentos de alegria e de tristeza, os rios, os lagos e os mares estiveram presentes, ou eu rente a eles” (CAC, p.100).

A personagem-narradora, em um momento de plena nostalgia, deixa de descrever o mar e relembra, com imagens deslumbrantes, o contato com o primeiro rio de sua infância:

– Aquele primeiro rio de minha infância – puro rio de aldeia – onde se tomava banho em casta nudez, tendo ainda por acréscimo uma nesga de sonho. Era quando, por sobre a ponte bem alta, se avistava o trem a correr com o seu penacho de nuvem, os passageiros acenando das janelas, a caminho dos longes (CAC, p.100).

Este é um dos trechos mais poéticos do romance, onde a personagem se deixa levar por lembranças positivas (raríssimas) e revive um dos melhores momentos de sua existência: sua infância. Tempo em que ainda sonhava, brincava e quase não tinha nenhuma preocupação. Tal descrição não omite, antes enaltece, a pureza de um pequeno rio, certamente provedor do sustento de uma pequena e singela aldeia. Não escapa também o poder onírico da imagem do banho e da alegria de se despír e mergulhar em águas claras e cândidas – estas que sempre motivaram a nudez casta das ninfas:

queremos mais especificamente mostrar que a *imaginação material* encontra na água matéria pura por excelência, a matéria naturalmente pura. A água oferece pois como um símbolo natural de pureza; ela dá sentidos precisos a uma psicologia prolixa da purificação.⁶⁹

O retorno à infância está presente em várias obras modernas – tanto na poesia como na prosa – em que os escritores remontam a suas origens, buscam na memória acontecimentos e lugares que compõem a especiais repletos de mitos universais ligados à infância. Maria Zaira Turchi escreve que “nem é necessário ser poeta para guardar no esconderijo da memória um

⁶⁸ G. Bachelard, *A água e os sonhos*, p.15.

⁶⁹ G. Bachelard, op.cit., p.139.

paraíso nostálgico, localizado na infância”, porém, “esse paraíso (...) deixa de ser mito em poesia, se não for recriado de uma forma nova, no momento em que se enfrentam a lembrança da terra natal e a consciência de estar longe, numa cidade sem Éden”.⁷⁰

Como si viu, a vida da personagem foi sempre marcada pela presença enriquecedora das águas, inclusive, a água doce. Na infância, pelos banhos e brincadeiras inocentes no bucólico rio da aldeia, e mais tarde – pressupõe-se na adolescência – por um riacho, sem nome, onde desaguava suas primeiras inquietações:

Também houve mais tarde um não mais que riacho sem nome nem rumo certo, quase perdido na mata, e a cujas margens eu ia tecer as minhas primeiras cismas, tentar desvelar os primeiros enigmas e me inaugurar no sortilégio fado de viver (CAC, p.101).

Vários outros rios impactaram a vida dessa mulher, tornando-se parte de seu imaginário *fluvial*:

E depois houve o **Dniester** – o primeiro grande rio de terror – fantasticamente silencioso. Não, éramos nós que fazíamos o silêncio quase mortal, sob a claridade de uma lua imensa que poderia denunciar-nos. E o **Danúbio**, nada azul, mas branco de gelo e de neve em cujo leito se viam embarcações aprisionadas, lembrando o nosso próprio aprisionamento a contingências que não podíamos superar. E sucederam-se na minha memória o **Sena**, e o **Tâmisa**, ah, o **Capibaribe** ao luar! Era tão belo, tão espantoso que nele tinha-se vontade de naufragar. Suas águas volumosas e plácidas brilhando ao luar, contempladas em madrugadas de insônia, eram quase trágicas (CAC, p.101. Grifo nosso).

Na evocação dos rios ecoa a voz da autora⁷¹. Os rios Dniester e Danúbio marcaram profundamente não só seu imaginário, mas de todos os judeus fugitivos dos *pogroms*, que ao, ao fugir da Rússia, tinham que enfrentar a negrura e o terror das margens do Dniester, esperando que a claridade da lua facilitasse a travessia. À beira dessas margens ficaram lembranças terríveis como imagens de famílias inteiras sendo fuziladas tentando fugir da violência nos anos de 1910 a 1920...

⁷⁰ Maria Zaira Turchi, op.cit., p.76.

⁷¹ É interessante observarmos a voz da escritora em cada linha onde são descritas as águas imaginárias dos rios, inclusive o riacho da infância mencionado pela personagem. Em *No exílio*, Lizza, a protagonista, relembra excitada, em meio à fuga dos *pogroms*, seus dias de diversão na casa dos avós, quando se deliciava tomando “banho no rio, e havia uma ponte por cima do rio, uma ponte alta”! Não seria, na verdade, Elisa se lembrando dessa fase gostosa de sua infância? Também, essa ponte (e este rio) não seria a mesma ponte do rio de *Corpo a corpo*, de onde se via “o trem a correr com o seu penacho de nuvem, os passageiros acenando das janelas, a caminho dos longes” (CAC, p. 100)?

Tanto o Dniester como o Danúbio são também mencionados por Elisa em *No exílio*, obra de cunho autobiográfico, cujo enredo deixa entrever a difícil trajetória da família Lispector, desde a saída da Ucrânia até chegar ao Brasil. A autora possivelmente teve contato com este último rio, em Bucareste, quando seus pais aguardavam a liberação dos passaportes para seguir viagem para a América. As “embarcações aprisionadas”, remetem à própria condição de prisão que estavam vivendo, ela e sua família, devido às circunstâncias absurdas originadas da guerra. Vejamos alguns trechos de *No exílio* que descrevem esses rios:

A noite ia avançada. O Dniester brilhava, ao luar, em reflexos de azul e prata. O silêncio fecundo da mata revigorava, incutindo sentimento de paz. A folhagem pendia, na quietude do sono; as rãs coaxavam nos brejos, e os pirilampos emitiam cintilações de pedraria. Canoas começaram a cortar as águas tranqüilas. Na margem oposta, mãos estendiam-se para os imigrantes. Às costas apontavam espingardas, mas que não seriam empunhadas contra eles.

Ao fim do dia, quando já havia andado e inquirido bastante, conseguido aqui um biscate, acolá coisa alguma, encaminhava-se para a amurada do Danúbio. E o grande rio, vasto lençol de neve acumulada, ancorada de onde em onde uma embarcação prisioneira do gelo, refrescava sua mente febricitante (NE, p.80 e 87).

O rio brasileiro, Capibaribe, se faz presente no imaginário da autora; e em *Corpo a corpo*, é a única referência que remete ao Brasil. Lembrando também que se trata de uma citação vaga, como as outras que implicitamente referendam outros países. A escritora não deixa pistas de uma nacionalidade para essa personagem-narradora, podendo esta pertencer a qualquer parte do mundo.

A menção ao Recife tem um tom de nostalgia e saudosismo que não deve ser só da personagem, mas também da escritora: “ah, o Capibaribe ao luar! Era tão belo, tão espantoso que nele tinha-se vontade de naufragar. Suas águas volumosas e plácidas brilhando ao luar, contempladas em madrugadas de insônia, eram quase trágicas” (CAC, p.101).

Em *No exílio*, o Capibaribe também aparece, mas é descrito com um tom mais de tristeza, devido às dificuldades de adaptação vividas pela personagem Lizza na cidade de Recife:

Debruça-se à janela. De onde está, vê as águas escuras do Capibaribe, à luz mortiça que se escoia da cadeia pública. Águas em trevas, que põem arrepios na alma, como as sombras dos delinquentes por trás das grades de prisão. E, repentinamente, tem a sensação vertiginosa de haver transposto o umbral da vida cotidiana contra a qual tanto se rebela, essa vida feita de sujeições, sacrifícios e lágrimas. Só aos poucos o tumulto interior vai cedendo. O silêncio do rio já é mais audível. O sereno vai caindo. Gradativamente começa a sentir estranha sensação de leveza, como se estivesse flutuando, como se ela própria se estivesse transsubstanciando em matéria fluida (NE, p.114).

Entretanto, nosso objetivo é enfatizar a fascinação/encantamento da personagem (como também da escritora) pelos rios, pelo mar, ou melhor, pelo belo planeta-água, como declara: “por vezes penso o quanto é belo o Planeta-Água” (CAC, p.101); exaltando ao máximo o poder das águas: “e como resistir ao fascínio do azul impossível de Mediterrâneo, só comparável ao azul do lago Titicaca? E a voz silente do Mar Morto, que nos fala de longínquas eras e de profundos mistérios?” (CAC, p.101).

Os rios e o mar acabam desempenhando o que Maria Zaira intitula de “função de leite imaginário, devaneio primitivo que entorpece os sentidos”⁷², fazendo da personagem não só um sujeito que tira a mordada e empreende um discurso, mas um sujeito que volta a sonhar, imprimindo ao texto marcas essencialmente líricas: “e sinto que, aos poucos, também eu me vou liberando, e se não é a paz, é como se fosse. É uma conciliação pura e simples. Alta. E límpida” (CAC, p.112-113).

Não foi sem razão que a narradora escolheu a matéria água, presente tanto no ambiente marinho de águas caudalosas como no fluvial, de águas calmas, as quais fizeram-na alcançar entendimento de si e do mundo. A matéria água, por sua característica ambivalente, conduz a reflexão e ao doce domínio do sonho. É diante das águas, à beira da praia, que a mulher questiona, desarvora-se e sonha. No território ilimitado da praia, a protagonista volta ao passado de dores, mas também à ternura da infância. É, portanto, em frente ao mar que ela tem as primeiras sensações de liberdade e, ousa vislumbrar o futuro.

O desfecho de seu discurso marca-se pelo louvor e exaltação plena da paisagem marítima. Como parte desse todo ilimitado, a plenitude de seu ser é resgatada no contato íntimo e avassalador das ondas, símbolos do ciclo incessante da vida:

Pela última vez vou ao mar. Com o sol alto, o mar está que é só luz. E é um tal deslumbramento! Entro pelo mar adentro e uma onde me toma, depois outra e mais outra. E minha alegria é tamanha como se eu me estivesse banhando num milagre a cada onda renovado. O cansaço que se segue também é bom. Grande a plenitude que sinto, assim estendida na areia. Sou parte do Mar. Sou parte da Terra. Sou o infinitamente pequeno integrado na imensidão do Todo. E, como toda a pureza de alma, numa prece muda, digo Amém (CAC, p.116).

Desse modo, o mar, os rios e todas as imagens ligadas a eles, constituem um rico e complexo simbólico para a análise do romance em estudo. Tais imagens são seivas imaginantes e se misturam a outras, dando forma aos sentimentos da personagem, além de

⁷² Maria Zaira Turchi, op.cit., p.285.

intensificarem o jogo poético e o imbricamento dos gêneros no decorrer da narrativa, formando verdadeiras constelações imagéticas que nos dizem muito sobre a melancolia, a angústia, o medo de viver, a busca de finitude e a solidão.

Seguindo a esteira fenomenológica da imaginação, tentaremos nos entregar – como aconselha Gilbert Durand, o qual tem como base teórica a poética de Bachelard – “com complacência às imagens e seguir o poeta até o extremo das suas imagens sem nunca reduzir esse extremismo, que é o próprio fenômeno do elo poético”.⁷³

Continuaremos a analisar uma outra imagem recorrente no romance e que merece atenção: o vôo do pássaro. São vários os momentos em que a personagem-narradora remete a essa figura com o intuito de descrever a si mesma, ou melhor, o seu estado de espírito – é importante ressaltar que esta imagem aérea está ligada ainda às imagens marítimas:

Identifico-me nesses momentos com as areias – um grão de areia, mínima partícula do infinito – e o mar tão grande, *e o infinito céu, e a leveza do vôo do pássaro*. Identifico-me com a intemporalidade. Com Deus? (CAC, p.17. Grifo nosso).

A personagem toma o pássaro como uma figura que gostaria de encarnar devido ao seu aspecto de leveza e liberdade, ao contrário da sua dura natureza devida às agruras da existência. Nesse sentido, essa imagem transforma-se em símbolo singular dentro da narrativa: o pássaro habita o entre-lugar, não permanece somente na terra ou tão somente no ar; marcando o contato entre o terrestre e a imensidão celeste. Isso provoca e intensifica na mulher o senso de liberdade e de atemporalidade.

É evidente sua fascinação pelo vôo dos pássaros, que são descritos insistentemente por meio de círculos concêntricos, os quais podem ser interpretados como o ciclo efêmero da existência: do nascimento à morte: “então ocorre-me que um pássaro voando em *círculos* não concebe a infinita imensidão do espaço. Talvez, por analogia, o nosso curto percurso, do nascimento à morte, também nos prive da percepção do que se continua” (CAC, p.91. Grifo nosso).

Tais movimentos cíclicos levam a personagem a refletir sobre o seu próprio destino e ciclo existencial, projetando na imagem do pássaro – como o fez com o mar – características próprias de seu estado emocional:

⁷³ Gilberto Durand, *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 25.

Só agora percebo que a mútua compreensão muitas vezes é de todo impossível, e o perdão, sempre tardio, o que me infunde um sentimento denso e tenso. Aterrorador. Imagino como deve pulsar tumultuado o pequeno coração de um pássaro que no céu em pleno vôo tenha perdido o senso de direção. As asas – e quanto mais longas, mais pesadas – em vão tentando sustê-lo, e ele a perder em velocidade e em altura, e a cada novo esforço mais e mais cansado. Assim me sinto hoje nesta praia deserta, parada diante do mar, sob o ilimitado céu. Perdida. Completamente perdida (CAC, p.32).

A imagem do desnorteio de um pássaro, seu desespero e atordoamento, expressam o estado de angústia e de melancolia da personagem. O pássaro transforma-se em metáfora para traduzir o desarvoramento de um eu em estado de queda e exaustão. Por meio dessa imagem, a mulher consegue descrever com clareza o seu desespero e agonia, tornando nítidos tais sentimentos aos leitores.

Bachelard explica que a metáfora da queda é, por excelência, axiomática, pois consegue explicitar os sentimentos mais íntimos e indizíveis, possuindo o poder singular de comandar a dialética do entusiasmo e da angústia.⁷⁴

A queda do pássaro traz, na verdade, o medo primitivo da personagem de cair, que para Bachelard, toda queda expressa a psicologia de um ser decaído ou prestes a decair.⁷⁵ Dessa forma, para a personagem-narradora, essa queda é uma metáfora da sua própria descida precipitada, isto é, o reconhecimento de sua finitude. Ela é o pássaro que se precipita no abismo existencial ao confrontar-se com a certeza de seu fim. Isso configura o poder dessa imagem para a narrativa, pois ela pode ser ao mesmo tempo metáfora e concretude.

O sentido negativo contido na leveza do pássaro atesta sobretudo símbolos instáveis e de incompletude, “esvoaçando de lá para cá, sem método e sem seqüência”⁷⁶ – como vimos no segundo capítulo, características próprias do estado melancólico. Essa queda refere-se ao caos interior da personagem, que esta transfere para a imagem desordenada e confusa da queda do pássaro. Tal imagem passa a ser um espelho, no qual a mulher projeta o seu estado.

Os vôos das aves, além da leveza, podem simbolizar a liberdade de expressão de impulsos, desejos múltiplos e perversos outrora reprimidos, “saídos do inconsciente, onde se haviam estagnado, põem-se a esvoaçar e sua afetividade perversa acaba por ofuscar o espírito”, como explica Junito de Souza Brandão.⁷⁷

⁷⁴ G. Bachelard, *O ar e os sonhos*, p. 11.

⁷⁵ *Ibidem*, p.93.

⁷⁶ J. Chevalier e A. Gheerbrant, *Dicionário de símbolos*, p.687.

⁷⁷ Junito de Souza Brandão, *Mitologia grega*, v. III, p.101.

A angústia da mulher, por exemplo, é figurada também no “tonto esvoaçar das gaiivotas, com os seus gritos estridentes, quais gralhas agourentas” (CAC, p.49) que a fazem sentir-se totalmente desnorteada – essa forma sutil de personificar a agonia feminina carrega também uma referência à morte na expressão *gralhas agourentas*. O que não sai do sentido amplo das constelações das imagens aéreas: o pássaro, além de ser comunicação com o além, pode significar também o presságio da morte.

Já no final do romance, a personagem-narradora mais uma vez associa o seu desespero aos gritos das gaiivotas como se estes ecoassem de dentro dela, de dentro da caverna de si: “os gritos das gaiivotas por sobre a arrebenção das ondas são a ressonância dos meus gemidos figurados, visto que mudos, mas tão profundamente sentidos como se estivessem sendo arrancados de dentro das minhas estranhas” (CAC, p.104).

Os deslocamentos aéreos dos pássaros possuem também o sentido de transição entre o céu e a terra.⁷⁸ O pássaro passa a ser uma imagem do contato entre o terrestre e o transcendente, isto é, o mensageiro entre os mortais e os imortais – “símbolo da amizade dos deuses para com os homens”.⁷⁹ Seguindo essa esteira, “o pássaro é a representação da alma que se liberta do corpo”,⁸⁰ e voa para outra dimensão, para o plano espiritual. Por isso, de modo geral, as aves estão ligadas “a estados de espíritos, anjos, estados superiores do ser”.⁸¹ Talvez, o fascínio da personagem pelas aves se deva a essa associação, uma vez é manifesto na narrativa o seu anseio pela dimensão transcendental.

A imagem-pássaro não fica somente no âmbito da imaginação. A personagem teve a necessidade de materializar a imagem, transformando-a em uma obra de arte, com o objetivo de torná-la mais real e, quem sabe, poder limitar seu vôo:

A princípio falei em humildade, e, por semelhança com o pássaro há pouco imaginado – e porque o imaginei, eu o criei, e agora ele existe tão real, tão verdadeiro que até já posso invocá-lo para, por analogia, confrontar os sentimentos meus com os dele – digo para mim: é preciso limitar o âmbito do vôo (CAC, p. 32).

A imagem do pássaro ao ser materializada, torna-se uma figura real, porém abstrata. Somente a personagem podia entender seus contornos, suas formas. Como o pássaro em sua abstração, a protagonista vê a sua existência, marcada pelo incompreensível e pelo abstrato.

⁷⁸ J. Chevalier e A. Gheerbrant, op.cit., p.687.

⁷⁹ Ibidem

⁸⁰ Ibidem

⁸¹ Ibidem

Além disso, as aves tornam-se símbolo que gravita em torno do domínio do próprio tempo, abrangendo o movimento cíclico do destino:

A vida continuará sendo abstrata, como o pássaro abstrato que um dia pinte, e ninguém sabia de que ângulo olhar a tela. Para mim era a própria essência do pássaro porque assim o concebi; aqui uma asa verde, ali o olho marrom reluzente, e a crista grande, alva, pontilhada esparsamente de pingos de rubro-sangue. Pois na realidade um pássaro é feito de asas, olhos perspicazes e bico adunco (CAC, p.93).

Há ainda referências a outras imagens dotadas de asas, porém, asas sem serventia, que são as esfinges. Segundo a personagem, as esfinges são resgatadas de um álbum de gravuras da pintora Léonor Fini e evocadas por terem uma certa ressonância em seu eu interior – este descrito como escuras grutas: “lembro neste momento um álbum de gravuras que um dia tive, e neste preciso instante me parece que as esfinges fantasmagóricas pintadas por Léonor Fini encontram ressonância nas escuras grutas de dentro de mim” (CAC, p.36).

As esfinges que simbolizam a desordem, a aflição e a sedição⁸² irão enfatizar a desordem do mundo interior da personagem. Ao contemplar as esfinges, estas se transformam em espelhos onde (“uma na outra”) a personagem vai deparar com “a mesma perplexidade meditativa, idêntico o senso de fatalidade” (CAC, p.37).

O mito da esfinge traz um tipo de enigma a fim de provocar e confrontar os seres humanos. No romance, o enigma pode ser interpretado como a própria existência da personagem e que ela, ao contrário de Édipo, não desvenda. Seu espírito está tão atormentado pelas agruras existenciais que não consegue decifrar nem mesmo os pensamentos e lembranças íntimas, aumentando, dessa forma, o caos e a angústia em que se vê mergulhada.

Outra imagem simples, mas importante na narrativa, pois expressa o intenso desejo de recolhimento, introspecção, isolamento, por parte da protagonista, é a *concha*. A concha é uma imagem que possibilita devaneios de fuga, sugere esconderijo e refúgio. Ao ler atentamente o romance, note-se que a personagem não se isola/refugia somente depois da morte do marido, mas que durante toda a sua existência procurou ocultar-se, esconder suas vontades, seus sonhos e seus desejos, trancafiando-se na “concha de mim”.

⁸² Segundo J. Chevalier e A. Gheerbrant (op.cit.,p.389), as esfinges são símbolos “da devassidão e da dominação perversa; da praga assolando o país (...) as conseqüências destruidoras de um rei perverso. Todos os atributos da esfinge são indícios de vulgarização...”. Já G. Durand escreve em *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 71, que a “esfinge constitui o resumo de todos esses símbolos sexuais, animal terrível derivado da mãe, e ligado ao destino incestuoso de Édipo. Jung descreve a genealogia do monstro, filho de Équidna, ela mesma serpentiforme e filha de Geia, a mãe universal. (...) a Esfinge em particular seria uma massa de libido incestuosa”.

A concha representa o enclausuramento não só externo, mas do interior da personagem. O medo de se relacionar com as pessoas fez com que ela se fechasse, vivendo uma vida solitária. Assim, nenhum de seus segredos foi compartilhado, seus sofrimentos não foram expressos, restando-lhe a solidão: “o que mais alegria me teria dado em toda a minha existência seria ter olhado nos olhos de alguém e haver um dia encontrado o aceno de reciprocidade” (CAC, p.38).

Ressente-se da indiferença do esposo – que “jamais olhaste para dentro do escuro de mim, para dentro do refúgio de mim mesma” (CAC, p.16); – que nunca se interessou em ajudá-la a sair da clausura: “eu evoluí para dentro da concha de mim” (CAC, p.15).

Por outro lado, revela Bachelard, “tudo é dialética no ser que sai da concha”.⁸³ Isso porque ao mesmo tempo em que ela diz estar presa a uma concha, fechada em si mesma, passa a se revelar mediante o seu discurso. Paradoxalmente, ao descrever sua história, seus sofrimentos e desejos são revelados aos leitores e deparamos com um ser não tão ou totalmente preso na “concha de mim”.

O processo dinâmico da escrita obriga a personagem a sair de seu aprisionamento, revelando a dialética do oculto e do manifesto. Como escreve Bachelard, “ao conservar-se na imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser”.⁸⁴ Ao iniciar a narrativa, a personagem se revela como um ser preso no interior de si mesmo. Porém, ao descrever o seu próprio aprisionamento, acaba se libertando, ativando a dialética do ser acorrentado e do ser liberto.

Finalizando o estudo das imagens, temos mais duas importantes: a do cavalo e a do lobo.

Lembro os dias de verão na fazenda, quando o meu mundo era circundado pelas colinas nas quais pastavam cavalos brancos e castanhos. Impressionava-me, e ficava a contemplar por muito tempo quando os cavalos, às vezes a dois, simplesmente ficavam parados longamente, cabeça rente a cabeça, imóveis, imunes ao tempo, ao sol e à chuva, como se apenas estivessem **sendo** (CAC, p. 53. Negrito da autora).

A narradora-personagem, ao percorrer lembranças remotas, capta as imagens dos cavalos e consegue abstrair delas o verdadeiro sentido da existência: a tentativa de apenas ser. Quando criança o que a impressionava era justamente a passividade dos cavalos soltos nas

⁸³ G. Bachelard, *A poética do espaço*, p.120.

⁸⁴ *Ibidem*, p.123.

colinas apenas existindo, **sendo**. Já adulta passa a conhecer a força desse silêncio gerada pela solidão: “somente agora, com o exercício do silêncio e da solidão, compreendo o sentido do seu passivo existir” (CAC, p.53).

O cavalo é uma imagem forte que remete a várias significações ligadas à morte e ao inferno, como também a significações simultaneamente sexuais e terríficas.⁸⁵ Gilbert Durand aponta-nos que várias culturas associam o cavalo ao mal e à morte:

no *Apocalipse*, a Morte cavalga o cavalo esverdeado. Ariman, tal como os diabos irlandeses, arrebatava as suas vítimas a cavalo; para os gregos modernos como para Ésquilo a morte tem por montaria o corcel negro. O folclore e as tradições populares germânicos e anglo-saxônicos conservam esta significação nefasta e macabra do cavalo: sonhar com cavalo é sinal de morte próxima.⁸⁶

Em *Corpo a corpo*, as imagens equestres estão ligadas a significações gerais de animalidade duplicada pela angústia diante de transformações e mudanças, como a partida sem retorno e a morte. A personagem-narradora utiliza uma imagem do cavalo para descrever seu estado de espírito: seu desespero diante das mudanças, principalmente, depois da partida sem volta do amante e a sua passividade/nulidade diante da vida, fazendo-a questionar a própria liberdade – pior que a prisão é uma liberdade sem sentido em meio a vasta solidão:

E houve aquela tarde em que, parada junto à cancela limítrofe do vasto prado a perder de vista, subitamente vi um cavalo branco de crinas ao vento correndo em sentido contrário, como se estivesse aprisionado dentro de um invisível cerco à sua liberdade, de repente parando e pondo-se a relinchar com tamanho desespero como se a solidão descampada lhe fizesse medo. Com as longas crinas ao vento, o cavalo se media com a sua solidão e o seu medo, e relinchava de modo tão lastimoso como uiva um lobo ou um cão em spectral noite de lua. Era a angústia, por Deus que era a autêntica angústia cósmica de todos nós, seres viventes (CAC, p.54).

Não se sabe ao certo se esta imagem do cavalo branco é puro devaneio ou realidade. No entanto, fica claro o poder dessa metáfora para simbolizar o desespero humano que é universal. É importante ressaltar que a cor do cavalo imaginado pela personagem não é o corcel negro, símbolo máximo da morte e do desespero, mas sim o cavalo branco, cuja cor representa a plácida e a cadavérica agonia. O cavalo branco, como é descrito no *Dicionário de símbolos*, simboliza os impulsos controlados, dominados como se estivessem presos, gerando, como vimos no fragmento acima, pânico e desolação:

⁸⁵ G. Durand, *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 75.

⁸⁶ *Ibidem*, p.76.

E quando esses cavalos são chamados de brancos, deve-se entender que essa denominação se refere à brancura lunar, fria, feita de vazio, de ausência de cores. O cavalo alvacento tem a brancura de um sudário ou de um fantasma. Sua brancura está muito além da acepção mais usual do negro: é a brancura do luto, tal como é entendida pela linguagem comum, quando se fala de noites brancas (insones) ou de brancura cadavérica.⁸⁷

Outro aspecto importante das imagens eqüestres é que estão ligadas ao devaneio das águas, o qual percorre todo o discurso do romance. O cavalo sempre está em margens de rios ou cavalgando em praias desertas⁸⁸. Por isso, não é por mera casualidade que essa imagem está presente nos devaneios da protagonista, à beira de um riacho: “um riacho, não mais um filete de água por detrás da casa-grande, no qual eu refrescava as mãos e o rosto afogueado e (...) parada junto à cancela (...) subitamente vi um cavalo branco de crinas ao vento...” (CAC, p.53-54).

Por fim, outra imagem significativa mencionada pela narradora é a do lobo que juntamente com a do cavalo simbolizam, respectivamente, Cronos e Tanatos⁸⁹. A imagem do lobo é usada para qualificar a noite, a madrugada, *a hora do lobo*, cheia de símbolos significativos: “já ouvi dizer que às quatro horas da madrugada é a hora do lobo. É a hora que sempre acordo, senão bem antes” (CAC, p.29).

A descrição da noite, comparada com o animal feroz e medonho, remete à figura dos nossos sonhos e devaneios infantis. Bachelard, em seu livro *O ar e os sonhos*, escreve que isso acontece graças à faculdade de recriar/dinamizar as imagens, libertando-nos das primeiras e repetitivas imagens:

se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*. Se uma imagem *presente* não faz pensar uma imagem *ausente*, se uma imagem ocasional não determina uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação. Há percepção, lembrança de uma percepção, memória familiar, hábito das cores e das formas. (...) Graças ao *imaginário* a imaginação é essencialmente *aberta, evasiva* (Grifo nosso).⁹⁰

Principalmente para o imaginário ocidental, explica Durand⁹¹, “o lobo é um animal feroz por excelência”, causador de pânico e terror desde a Antigüidade e Idade Média, não

⁸⁷ J. Chevalier e A. Gheerbrant, op.cit.,p.203.

⁸⁸ Ibidem, p.212.

⁸⁹ G. Durand, *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 90.

⁹⁰ G. Bachelard, *O ar e os sonhos*, p.1.

⁹¹ G. Durand, *As estruturas antropológicas do imaginário*, p.86.

sendo exceção em nossos dias. Como enfatiza o antropólogo, “o lobo é ainda no século XX um símbolo infantil de medo, pânico, de ameaça, de punição”. Essa imagem é ainda assimilada aos deuses da morte e aos gênios infernais. Dessa forma, como seria a hora do lobo na imaginação da personagem?

A própria personagem explica: “por mim o sinto, porém, que é a hora daquela verdade crua, essencial, pré-humana. A anterior da anterior, quando ainda eram os uivos em vez da palavra, quando as presas afiadas e as faces ainda tintas de sangue denunciavam a necessidade animal de saciar a fome primária e selvagem – a das entranhas”. É ainda, “a hora do terror-pânico ante mais um dia que tem começo e que não sabemos que surpresas nos trará. É a hora da angústia tão grande que chega a ser quase física, assim como uma dor interna que vai avolumando, avolumando até quase sufocar” (CAC, p.30).

Não resta dúvida de que a imagem do lobo se liga profícua e impulsivamente à noite, a escuridão e as trevas, enaltecendo o indeterminado que gera medo e terror. Além disso, a noite possibilita a aparição da loucura juntamente com devaneios mortais e agônicos, sendo estas marcas da irracionalidade ligadas diretamente ao lobo – monstro irracional, propenso a destruição.

Durante a noite tudo se camufla, podendo os seres se transformar em monstros terríveis, possibilitando a invenção de lendas como a do Lobisomem. O lobo torna-se uma imagem mais trágica e perversa ao ser transportado para o ambiente noturno. Em suma, o lobo como a noite são imagens que possibilitam encarnações de espíritos nefastos e fervilhamento anárquico de sentimentos agressivos e de inferioridade. São símbolos de devaneio mortais e infernais.

É por isso que a personagem interpreta, tendo como base imagens do imaginário coletivo, a hora do lobo como a hora da mais crua e sangrenta verdade. Com sua descrição deparamos nitidamente com a imagem do lobo: suas garras e boca repletas de sangue, saciando sua fome primária. Essas imagens espelham a angústia da mulher nessa hora/madrugada, que antecede mais um dia cheio de temor e surpresa. Na verdade, a sua vontade é não enfrentar mais um dia. Percebe-se que a angústia, o medo e a solidão são mais intensos à noite e por isso podemos classificá-los como sentimentos noturnos:

Ao entardecer, espalha-se por sobre todas as coisas uma tal desolação que é difícil de suportar. O próprio mar parece cinzenta e gorada massa de óleo. Recolho-me na noite como alguém que se envolve em amplo manto. Dormito mais é durante o dia. A noite minha é para decantar esta solidão povoada de angústia. No silêncio da noite cabem todos os espantos e indagações. A noite

abre uma tão grande vastidão no tempo que é como se nunca mais fosse acabar (CAC, p.108-109).

A personagem inverte seus hábitos, passando a dormir durante o dia. De modo geral, dormir torna-se uma tortura para ela, pois em sonhos sente-se atormentada por reminiscências e sensações tenebrosas. Até em sonhos a morte a atormenta, por meio de pesadelos terríveis: “ele acorda e faz uma avaliação do que o aguarda. Então volta a adormecer e no sonho se suicida. Passei a manhã inteira tentando decifrar esse meu sonho, pondo-me na pele do sonhador” (CAC, p.50). O período noturno transforma-se em tempo de mortificação, principalmente, quando sonha com o marido chamando-a:

esta noite sonhei que me chamavas. Tua aparência assemelhava-se à de quando te vi no leito mortuário: a tez tendendo para cor marfim, as feições delgadas. A voz era pouco mais que um sussurro, de tão sumida (...) mesmo em sonho, eu sabia que tinhas morrido, mas ainda assim falávamos com vagar e ternura. Oh, quanto te assegurei que te amava! Que sempre te adorei, que a tua vida era minha vida. Acordei em pranto, confundindo sonho com realidade (CAC, p.65).

Em *Corpo a corpo* as noites são narradas como momentos tensos, fantasmagóricos e profundos, “parecendo sem começo nem fim. Como se o tempo tivesse parado” (CAC, p.74). Nesses momentos, a mulher sente-se totalmente desamparada e sem o fôlego de vida: “não sinto as pulsações do coração” (CAC, p.74). É principalmente durante a noite, à sombra da morte, que a personagem, “à porta da cabana, olhando a luminescência da lua no céu azul escuro” (CAC, p.93), depara com a angústia. Em contrapartida, a noite transforma-se também em momento de clarividência e entendimento. Em suas reflexões noturnas, a mulher conscientiza-se da efemeridade do tempo, da vida e até mesmo do sofrimento.

Encerra-se aqui o percurso pelas imagens, através das quais buscou-se conhecer o processo de produção literária de Elisa Lispector e parte de seu psiquismo imaginante. Nesse trajeto poético, note-se que as palavras não são meros signos, mas profecias com poder imaginante, como afirma Bachelard⁹². As imagens projetam impressões íntimas de um eu confuso e melancólico, fazendo esse eu dialogar ao mesmo tempo com o mundo exterior, com a natureza, levando-o a transgredir “as leis mais constantes dos valores humanos”.⁹³

As imagens em *Corpo a corpo* convidam a uma (re)avaliação da existência humana. Uma (re)avaliação de sentimentos – como a angústia, o medo, a solidão, a melancolia etc. –

⁹² G. Bachelard, *O ar e os sonhos*, p.6.

⁹³ *Ibidem*

que sempre acompanharam o homem, mas que em tempos modernos como os nossos parecem enraizar-se com mais profundidade. Enfim, por meio do estudo das imagens, vemos a imaginação (tanto da escritora como dos leitores) se empenhando em apreender a efemeridade do ser, diferentemente das análises puramente filosóficas e racionalizantes, como nos lembra Bachelard:

as filosofias da angústia querem princípios menos simplificados. Não dão atenção à atividade de uma imaginação efêmera porque incorporaram a angústia, bem antes que as imagens ativassem no âmago do ser. Os filósofos se dão a angústia e não vêem nas imagens mais que manifestações de suas causalidades.⁹⁴

⁹⁴ G. Bachelard, *A poética do espaço*, p.220.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Não é à toa que entendo os que buscam caminho. Como busquei arduamente o meu! E como hoje busco com sofreguidão e aspereza o meu melhor modo de ser, o meu atalho, já que não ousa mais falar em caminho. Eu que tinha querido. O Caminho, com letra maiúscula, hoje me agarro ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexos de luz entre as árvores, o atalho onde eu seja finalmente eu, isso não encontrei. Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro, estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada.

Clarice Lispector

A literatura de Elisa Lispector se ergue a partir de profundos questionamentos inerentes à condição humana: a razão de ser e estar no mundo. Na composição de seus enredos, Elisa elegeu principalmente figuras femininas “como denunciadoras da desorientação e do aturdimento criados por uma plethora de solicitações de trabalho e de lazer que as afastam do natural objetivo da vida humana”.¹

Em seu último romance, *Corpo a corpo*, destaca-se com veemência um ritmado questionamento sobre a vida, retomando, de forma obsessiva o tema rosiano: “- viver é inquietante, e tão perigoso que é preciso respirar devagar para não morrer de susto” (CAC, p. 21. Grifo nosso), revelando assim o temor universal do homem de enfrentar este mundo desordenado e caótico.

A personagem-narradora empreende discussões envolvendo basicamente todos os assuntos presentes nos romances anteriores, mas em uma perspectiva mais ampla. Ao empreender tais discussões, promove um diálogo com toda a produção literária de Elisa.

O enredo de *Corpo a corpo* não aborda questões específicas como a maternidade, o adultério, a traição, o abuso sexual – presentes em outras obras – mas desenvolve-se a partir de indagações concernentes à vida de qualquer ser humano, como o medo diante da morte, a

¹ Telenia Hill, “O mundo ficcional de Elisa Lispector” em *Estudos de teoria e crítica literária*, p. 82.

angústia que antecede a finitude, a melancolia, a solidão. Daí a razão da personagem não ter sido nomeada, diferente das outras – Ana, Thereza, Marta. Uma vez que seu discurso se configura como um discurso universal, concluimos ser esta obra uma espécie de ponto-chave e síntese de toda a literatura elisiana.

Elisa Lispector cria uma personagem que dá corpo narrativo a sua história ao enfrentar suas limitações, seu passado e situações limites como a morte. A palavra renasce “como instrumento de fé nos homens e nas coisas, torna-se o liame de verdade no diálogo. Torna-se Verbo”² e ajuda-a a externar, mesmo que parcialmente, a melancolia e a angústia existencial – a palavra consegue exorcizar seus piores demônios. Por meio de seu discurso melancólico, a protagonista experiencia a liberdade de expressão e abre-se ao outro (o leitor), confiando-lhe suas verdades e suas intimidades.

A protagonista engendra uma linguagem inquiridora nos meandros da incomunicabilidade e solidão, obsessivos elementos presentes em toda a narrativa, lançando-nos diante de questões significativas que marcam profundamente o tempo hodierno. Ao percorrer as ruínas e revirar os despojos da vida dessa personagem-narradora, deparamos com o caos, com as incertezas que perturbam a sociedade moderna. Confrontamos a nossa própria melancolia e desespero: “no hiato deixado pelo que já foi (...) onde as coisas estão envoltas não mais pela aura, mas pela bruma”.³

A escrita melancólica de *Corpo a corpo* transforma-se em espelho, no qual deparamos com nossa solidão refletida e nos vemos esfacelados: “não um esfacelamento total, onde o todo o sólido desmancha-se no nada, mas um esfacelamento em gotas, em ondas, no líquido que escorre pelo papel. Entre duas margens opostas de um rio caudaloso”.⁴ Deparamos, enfim, com um discurso fragmentado, mas fluido e obsessivo. Um discurso melancólico, espiral e oceânico. Caminho escolhido por Elisa para descrever uma trajetória vivencial marcada por radicais sofrimentos.

Ao final do romance, a personagem parece ir tomando consciência de si no mundo; um mundo que ainda permanece enigmático, que se revela novo a cada dia:

A cada madrugada assisto à aurora do mundo. É um momento muito solene, o que precede o nascimento do dia. E tão perigoso quanto o nosso trêmulo medo de viver. (...) Respiro aliviada, e de tal modo venturosa que eu quisera fazer uma

² Telenia Hill, op.cit., p. 89.

³ Jeana Laura da Cunha Santos, *A estética melancólica em Clarice Lispector*, p. 162.

⁴ Ibidem

dádiva a alguém, ou proferir uma prece, mas, com a simplicidade de alma com que nos rendemos ao Mistério, limito-me a dar o dia por iniciado (CAC, p.115).

Não obstante a difícil trajetória a ser percorrida, ela goza de uma certa serenidade, que somente foi possível através da luta com as palavras, do corpo a corpo com as palavras, que lhe possibilitou trilhar “o penoso aprofundamento criador no trançado dos fios que compõem a trama da vida humana”.⁵ Na imaginação criadora de Elisa Lispector, as palavras dão forma a imagens que projetam as dores de um eu desorientado e melancólico.

O estudo de algumas imagens poéticas e melancólicas, como a da imagem hídrica, possibilitou-nos uma singular compreensão dos anseios e sofrimentos da protagonista. Tais imagens permitiram à personagem-narradora estruturar seu passado, materializando-o em devaneios e reminiscências poéticas – fonte essencial do discurso. Desse modo, as imagens, os símbolos e mitos em *Corpo a corpo* são fundamentais na estruturação da narrativa, pois é através deles que o leitor apreende melhor a configuração do enredo e da própria personagem.

Neste romance, tem-se a materialização do drama temporal humano por meio de uma escrita imagética-metáforica fruto de um rico imaginário. Imagens como a do mar, dos rios, das aves, dos círculos concêntricos, dos lobos, dos cavalos sustentaram a descrição deste drama temporal que “se resume na tentativa de conciliar o desejo da imortalidade, horizonte de esperança, e a condição mortal, espaço de experiência”.⁶ Tais conflitos levaram a personagem a buscar orientação nos mitos, como o de Sísifo e o de Penélope, e também orientação divina/transcendente, a fim de sustentar a sua identidade.

Os mitos, os símbolos e as imagens tornaram fascinante a narrativa ao dar relevo aos anseios e angústias da protagonista, levando-a acreditar que é possível ver Sísifo feliz, concomitantemente, é possível, apesar da aparente inaniidade de seus esforços, imaginar-se também um ser feliz.

Vimos então, em meio às imagens poéticas, “o grito de desespero mistura-se ao suspiro da esperança. (...) A criatura é limitada, miserável, infeliz, mas ao mesmo tempo é capaz de superar-se, de transcender-se a si própria e ao mundo, gerando beleza, fé e vida – a poesia”.⁷

Este foi o percurso traçado por nosso trabalho na tentativa de entender a trajetória existencial dessa personagem-narradora, que ao escrever trava uma intensa batalha consigo

⁵ Telenia Hill, op.cit., p. 92

⁶ Maria Zaira Turchi, *Literatura e antropologia do imaginário*, p.299.

⁷ Ibidem, p. 305.

mesma e com o próprio ato criativo – a linguagem –, almejando vir-a-ser neste mundo: “agora eu me sou, apesar de separadamente de ti. Porquanto tempo, não sei. Talvez pelo interregno entre um e outro respirar. O suficiente apenas para dizer **eu me sou**” (CAC, p.113. Grifo da autora).

Ao estudar o discurso melancólico em *Corpo a corpo*, deparamos com uma forma extraordinária de fazer literatura, baseada num poético e contínuo exercício com a linguagem. Esperamos que a literatura de Elisa depois de tanto tempo na obscuridade possa ter reconhecido o seu valor e, principalmente, ser lida e estudada por leitores e críticos hodiernos. Como afirma Antoine Compagnon, “o afastamento no tempo desembaraça a obra do seu quadro contemporâneo e dos efeitos primários que impediam que ela fosse lida tal com é em si mesma”.⁸

Acreditamos que trazer à tona obras em esquecimento é um empreendimento sempre bem-vindo à literatura universal.⁹ Não temos a pretensão de com este trabalho sermos os grandes mediadores entre o público e essa autora, mas, quem sabe, instigar a curiosidade de alguns com relação a sua obra.

⁸ Antoine Compagnon, *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, p. 252.

⁹ *Ibidem*, p. 253.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2002.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- AYALA, Walmir. Apresentação. In: LISPECTOR, Elisa. *Muro de pedras*.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- _____. *A terra e os devaneios da vontade*. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- _____. *O ar e os sonhos*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução João Ferreira de Almeida. 2.ed. revista e atualizada. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Tradução Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 18.ed. Petrópolis: Vozes, 2004. v. I.
- _____. *Mitologia Grega*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2005. v. II.
- _____. *Mitologia Grega*. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. v. III.
- BROSE, Elizabeth Robin Zenkner. O existencialismo em *A hora da estrela*. *Letras hoje*. Porto Alegre, v. 34, n. 4, p. 77-90, dez.1999.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução Ari Roitman e Paulinha Watch. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 15.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

CORBIN, Alan. *Território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COBRA, Rubem Q. *Kierkegaard. Filosofia Contemporânea*. Disponível em: Cobra Pages <www.cobra.pages.nom.br/ftm>, 2000. Acesso em: 05/11/2005.

_____. *Heidegger. Filosofia Contemporânea*. Disponível em: Cobra Pages <www.cobra.pages.nom.br/ftm-existencial.html>, 2000. Acesso em: 05/11/2005.

CUNHA, Fausto. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Exploração do imaginário. *Circe*. Paris, n. 1, p.12-32, 1969.

EAGLETON, Terry. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia, Ed. UFG, 1986.

FERRUA, Pietro. Indagações metafísicas na obra de Elisa Lispector. In: LISPECTOR, Elisa. *O dia mais longo de Thereza*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1978.

FREUD, Sigmund. O futuro de uma ilusão; O mal-estar na civilização; Tipos libidinais; Sexualidade feminina. In: _____. *Obras completas*. 2.ed. Tradução José Otávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1995, v. XXI, p. 23-80 e 225-251.

_____. Luto e melancolia. In: _____. *Obras completas*. 2.ed. Tradução Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1995, v. XIV, p. 275-292.

FUKELMAN, Clarisse. Escreve estrelas (ora, direis). In: _____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Record, 1977. p.7-25.

HASSOUN, Jacques. *A crueldade melancólica*. Tradução Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HILL, Telenia. *Estudos de teoria e crítica literária*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1983.

JOSEF, Bella. Prefácio. In: LISPECTOR, Elisa. *Tigre de Bengala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

KEHL, Maria Rita. Minha vida daria um romance. *Leitura – literatura e psicanálise*. São Paulo, n.27, p. 56-86, jan/julho, 2001.

KIERKEGAARD Sören Aabye. *O desespero humano*. Tradução Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *O conceito de angústia*. Tradução Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, 1968.

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

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

LISPECTOR, Elisa. *Inventário*. (contos) Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *Além da fronteira*. (romance) Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

_____. *O tigre de Bengala*. (contos) Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

_____. *Corpo a corpo*. (romance) Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.

_____. *O dia mais longo de Thereza*. (romance) Rio de Janeiro: Record, 1978.

_____. *A última porta*. (romance) Rio de Janeiro: Documentário, 1975.

_____. *No exílio*. (romance) 2.ed. Brasília: Editora de Brasília – EBRASA, 1971.

_____. *Sangue no sol*. (contos) Brasília: Editora de Brasília – EBRASA, 1970.

_____. *Muro de pedras*. (romance) Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

LUCKÁCS, George. Teoria do romance. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2001.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, n. 15, p. 74-81, ago. 2001, quadrimestral. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, em Paris, em 20 de março, 2001.

MARTINS, Gilberto Figueiredo. *Alter(c)idades – um exercícios de escalas. (Espaço público, modos de subjetivação e formas de sociabilidade na obra de Clarice Lispector)*. 2002. Tese

de Doutorado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

NOVELLO, Nicolino. *O ato criador de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Presença Brasília: INL, 1987.142p.

PERES, Urania Tourinho. *Depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PINHEIRO, Rita Josélia da C. O homem, a angústia e a sua existência. Disponível em: <www.existencialismo.org.br/>. Acesso em 01 de setembro de 2005, às 13h05min.

PINTO, Cristina Ferreira. *O bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ROSEBAUM, Yudith. *Metamorfose do mal: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Edusp, 1999.

RUGGIERO, Tânia Guidão Cruz Ruggiero. Espelho, espelho meu onde estou Eu? Melancolia: uma saída possível pela sublimação. Disponível em: www.sedes.org.br/departamentos/psicanalise/espelho_espelho_meu2004.htm. Acesso em 01 de setembro de 2005, às 14h15min.

SANTARRITA, Marcos. O pássaro perdido de Elisa Lispector. In: LISPECTOR, Elisa. *Corpo a corpo*. Rio de Janeiro: Edições Antares, 1983.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. *A estética melancólica em Clarice Lispector*. Florianópolis: Ed. da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2000.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor metafísica da morte*. Tradução Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SCHWANTES, Cíntia Carla Moreira. *Trilogia do assombro: a literatura no feminino*. 1989. 156 f.. Dissertação de Mestrado. Instituto de Comunicação e Faculdade de Letras da Universidade de Brasília, Brasília-DF, 1989.

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

SIMÕES, Reinério Luiz Moreira. *A imaginação material segundo Gaston Bachelard*. Disponível em: www.consciencia.org/contemporanea/dissbachelardreinerio.doc ou www.consciencia.org/contemporanea/bachelardddisreinerio.shtml . Acesso em: 23/03/2006.

SZABOLCSI, Miklós. *Literatura universal do século XX: principais correntes*. Tradução Alekandar Jovanovic. Brasília: Ed. UnB, 1990.

TURCHI, Maria Zaira. *Antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

WALDMAN, Berta. *Entre rastros e passos: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.

YANCEY, Philip. *O Deus (in)visível: como se relacionar com um Deus que não podemos ver, ouvir e tocar*. Tradução Yiolanda M. Krievin. São Paulo: Ed. Vida, 2001.

BIBLIOGRAFIA DE APOIO

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *A terra e os devaneios do repouso*. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *O direito de sonhar*. 4. ed. São Paulo: Bertrand Brasil, 1994.

_____. *A psicanálise do fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A chama de uma vela*. Tradução Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

_____. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BATAILLE, George. *O erotismo*. Tradução Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BOSI, Viviane. A imagem na poesia: Jorge Lima. In: _____. *O poema: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 21-49.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. 4.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2003.

COBRA, Rubem. Heidegger. *Filosofia Contemporânea*. Disponível em Cobra Pages <www.cobra.pages.nom.br/ftm-existencial.html> Internet, 2000. Acesso em: 06 de setembro de 2005, às 17h55min.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a sexualidade. In: _____. *Obras completas*. 2.ed. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1989. v. VII, p. 118-209.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: _____. *Obras completas*. 2.ed. Tradução Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1995, v. XXIII, p. 21-163.

_____. O ego e o id; A dissolução do complexo de Édipo. In: _____. *Obras completas*. 2.ed. Tradução José Otávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1995, v. XIX, p. 23-80 e 215-217.

_____. Além do princípio do prazer; A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher; Alguns mecanismos neuróticos no ciúme, na paranóia e no homossexualismo. In: _____. *Obras completas*. 2.ed. Tradução Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XVIII, p. 17-78, 157-159 e 207-209.

KIERKEGAARD Sören Aabye. *O diário de um sedutor*. Tradução Jean Meville. São Paulo: Martin Claret, 2004.

LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MAGALHÃES, Luiz Antonio Mousinho. *Uma escuridão em movimento: as relações familiares em Laços de família, de Clarice Lispector*. 1997, 144 p. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1997.

MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

QUINET, Antonio (Org.). *Extravios do desejo – depressão e melancolia*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 1999.

SARTRE, Jean Paul. *O imaginário*. São Paulo: Ática, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *Simbolismo e interpretação*. Lisboa: Editora 70, s.d.