Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Cláudia dos Santos Rodrigues

Do real da morte ao imaginário do amor: Clarice Lispector e José Saramago em um recorte à luz da psicanálise

Rio de Janeiro
2016

Cláudia dos Santos Rodrigues

Do real da morte ao imaginário do amor:
Clarice Lispector e José Saramago em um recorte à luz da psicanálise

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa

Orientadora: Profª. Dra. Nadiá Paulo Ferreira

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

R696 Rodrigues, Cláudia dos Santos.
Do real da morte ao imaginário do amor : Clarice Lispector e José Saramago em um recorte à luz da psicanálise / Cláudia dos Santos Rodrigues. – 2016.
73 f.

Orientadora: Nadiá Paulo Ferreira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Lispector, Clarice, 1925-1977 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Saramago, José, 1922-2010 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Lispector, Clarice, 1925-1977. A hora da estrela – Teses. 4. Saramago, José, 1922-2010. As intermitências da morte – Teses. 5. Literatura e psicanálise - Teses. 6. Amor na literatura - Teses. 7. Morte na literatura - Teses I. Ferreira, Nadiá Paulo, 1946-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU [869.0(81):869.0]-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Cláudia dos Santos Rodrigues

Do real da morte ao imaginário do amor:
Clarice Lispector e José Saramago em um recorte à luz da psicanálise

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Portuguesa.

Aprovada em 22 de setembro de 2016.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Dra Nadiá Paulo Ferreira (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

_____

Profª. Dra. Marilene Ferreira Cambeiro
Universidade Veiga de Almeida

_____

Prof. Dr. Marco Antônio Coutinho Jorge
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro
2016

DEDICATÓRIA

Aos dois pilares fundamentais que me ajudaram a sustentar minha carreira acadêmica: meus professores, em especial os da Universidade Veiga de Almeida e UERJ, e a todos os alunos aos quais eu tive a oportunidade de auxiliar na construção de um futuro melhor.

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo ânimo e coragem renovados a cada dia.

A minha família pelo suporte necessário para chegar até aqui.

A minha orientadora, professora Nadiá Paulo Ferreira pela confiança e autonomia concedidas durante este percurso.

Aos professores Sérgio Nazar David e Cláudia Amorim e aos funcionários da secretaria de pós-graduação pela atenção e carinho de sempre.

Às queridas Valéria Gosne, Maria Teresa Teixeira e Vivien Veríssimo, e aos meus queridos "amigos-mestres" Francisco Malta e Roberta Colombo que não me deixaram desistir.

Aos amigos do programa Rompendo Barreiras e aos companheiros da rede municipal de educação de Belford Roxo que me ampararam sempre que necessário.

Aos psicanalistas do Corpo Freudiano Escola de Psicanálise pela base psicanalítica adquirida durante as preciosas trocas nos grupos de estudo e Formação Básica.

Ao grupo de teatro Corpo Tátil, em especial as queridas Vanessa Rodrigues e Marlíria Flávia pela leveza e suavidade trazidas durante os últimos momentos do meu processo de escrita.

Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever.

Clarice Lispector

Não quero a noite senão quando a aurora
A fez em ouro e azul se diluir.
O que a minha alma ignora
É isso que quero possuir

Fernando Pessoa

RESUMO

RODRIGUES, Cláudia dos Santos. *Do real da morte ao imaginário do amor*: Clarice Lispector e José Saramago em um recorte à luz da psicanálise. 2016. 73 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Esta dissertação tem como objetivo a leitura dos romances *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector e *As intermitências da morte* (2005), de José Saramago, a partir da psicanálise. A leitura desses romances visa abordar os temas da morte e do amor. No romance de Clarice Lispector, esses temas se articulam com os temas do duplo e do estranho, os quais mereceram uma atenção especial na obra de Sigmund Freud. Quanto ao romance de Saramago, o modo pelo qual esses temas são apresentados nos remete aos conceitos de real, simbólico e imaginário, criados por Jacques Lacan. Esses romances ilustram de modo surpreendente a constatação de Freud e de Lacan de que os escritores sempre souberam o que eles descobriram, com empenho e muito esforço.

Palavras-chave: José Saramago. Clarice Lispector. Psicanálise. Amor. Morte.

ABSTRACT

RODRIGUES, Cláudia dos Santos. *From the real of death to the imaginary of love*: Clarice Lispector and José Saramago in a cross section in the light of psychoanalysis. 2016. 73 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

This thesis aims at reading the novels “The Hour of the Star” (1977), by Clarice Lispector and “Death with Interruptions” (2005), by José Saramago, from psychoanalysis' point of view. This reading seeks to address the issues of death and love. In Clarice Lispector's novel, these issues are linked to the themes of Double and Strange, which deserved special attention in Sigmund Freud's work. As for Saramago's novel, the way in which these issues are presented lead us to the concepts of Real, Symbolic and Imaginary, created by Jacques Lacan. These novels illustrate in a surprising way Freud’s and Lacan’s finding that writers have always known what they discovered, with commitment and effort.

Keywords: José Saramago. Clarice Lispector. Psychoanalysis. Love. Death.

RESUMEN

RODRIGUES, Cláudia dos Santos. *Lo real de la muerte y lo imaginario del amor*: Clarice Lispector y José Saramago en un recorte en vista del psicoanálisis. 2016. 73f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Esta tesis tiene como objetivo la lectura de las novelas "La hora de la estrella" (1977), de Clarice Lispector, y "Las intermitencias de la muerte" (2005), de José Saramago, desde el psicoanálisis. La lectura de estas novelas pretende abordar los temas de la muerte y del amor. En la novela de Clarice Lispector, estos temas están relacionados con los temas del doble y del extraño, que han merecido una atención especial en la obra de Sigmund Freud. En cuanto a la novela de Saramago, la forma en que se presentan estos temas se refiere a los conceptos de real, simbólico e imaginario, creados por Jacques Lacan. Estas novelas ilustran de manera sorprendente la constatación de Freud y de Lacan de que los escritores siempre han sabido lo que encontraron, con compromiso y esfuerzo.

Palabras clave: José Saramago. Clarice Lispector. Psicoanálisis. Amor. Muerte.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....10
1 **CLARICE, RODRIGO E MACABÉA: O EU E O OUTRO EM UM JOGO DE ESPELHOS** 12
1.1 **Da autora a um Outro**.....13
2 ***A HORA DA ESTRELA*: A REVELAÇÃO DO AMOR E O ENCONTRO COM A MORTE**.....21
2.1 **Amor e desejo**.....23
2.2 **Paixão: a outra face do amor** 27
3 **A FICÇÃO DE JOSÉ SARAMAGO: UM ENSAIO PARA O MUNDO** 33
3.1 **A Construção Alegórica de Saramago** 34
3.2 **As Faces da morte** 35
4 **AS VERSÕES DO AMOR SEGUNDO LACAN** 43
4.1 **O Amor em *As intermitências da morte*** 47
5 **LISPECTOR: E SARAMAGO ESCRITORES CRIATIVOS** 52
5.1 **Convergências e divergências das criações** 55
5.2 **As Múltiplas conexões entre amor e morte** 60
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....63
REFERÊNCIAS.....67

INTRODUÇÃO

Sigmund, desde o início dos estudos psicanalíticos propôs articulações de seus estudos com outros campos do conhecimento, como por exemplo, a literatura. Tal articulação foi executada de duas formas diferentes, pois Freud recorre à literatura tanto para fundamentar conceitos básicos da psicanálise como Complexo de Édipo, retirado da obra de Sófocles, como também para propor leituras de textos literários como no caso da *Gradiva de Jensen*.

Então, considerando a relevância do olhar psicanalítico sobre o texto literário, escolhemos a psicanálise como campo do saber, cujas conceituações Freudianas e Lacanianas, fundamentam e norteiam a proposta de uma interpretação original do corpus selecionado para um recorte acerca das temáticas do amor e da morte.

O tema do amor é um dos mais estudados pelos pesquisadores ao longo dos tempos, não só pelos teóricos da literatura, mas também pelos de outras áreas como sociologia, antropologia e psicologia. Dentre eles, vale destacar que Sigmund Freud dedicou diversos textos de sua obra ao estudo deste tema tão polêmico.

A morte embora seja um dos grandes tabus para a humanidade, não deixou de ser um tema com grande foco de estudo e investigação, talvez por ser até os dias atuais um grande enigma para os homens, pois mesmo com o avanço da ciência e a criação de tecnologias de ponta, a morte permanece sob o véu do desconhecido.

Como se trata de dois assuntos de extrema relevância tanto para sociedade como para cada sujeito em particular, visto que tanto o amor quanto a morte fazem parte do percurso humano, Clarice Lispector e José Saramago não deixaram de abordar tais temas em suas obras.

O amor e a morte aparecem nos textos literários abordados de formas variadas, de acordo com o estilo de época, os reflexos históricos do período, mas principalmente de acordo com a subjetividade de cada um dos autores, que, como não poderiam deixar de ser, transpõem seu próprio inconsciente para sua criação ficcional.

Propomos, neste trabalho, uma leitura interpretativa dos romances *A hora da estrela* (1977), da escritora brasileira Clarice Lispector, e *As intermitências da morte*

(2005) do escritor português José Saramago, a fim de realizar um recorte à luz da teoria psicanalítica, a respeito do amor e da morte.

Vale ressaltar que nossos estudos sobre as obras de Saramago começaram no curso de graduação em Letras, pela Universidade Veiga de Almeida, quando realizamos uma interpretação do romance Ensaio sobre a cegueira, apresentada como monografia de final de curso. Retomamos os estudos saramaguianos no curso de Especialização em Literatura Portuguesa, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, ao realizarmos uma leitura de *As intermitências da morte*, no que diz respeito às questões abordadas pela psicanálise em relação à Lei e ao amor.

Então, objetivando ampliar nossas pesquisas a respeito da literatura, propomos este novo olhar, contudo acrescentando ainda a obra de Clarice Lispector como corpus, por acreditarmos que ela, assim como Saramago, trata dos temas amor e morte, porém de maneiras distintas.

Tomemos como exemplo a forma de composição dos títulos das obras que vamos estudar: embora ambos os escritores revelem o tema da morte já no título.

Em Saramago, a palavra "intermitências" aparece seguida pela expressão "da morte". Em Clarice Lispector, como lhe é peculiar, o significante "morte" não aparece de forma explícita, mas através da metáfora, sob a expressão "A hora".

Para a realização de nossa proposta, fez-se necessário dividir nosso trabalho em três partes: na primeira parte, vamos abordar de forma detalhada a presença da morte e do amor na narrativa de Clarice, relacionando-os com as temáticas paralelas do duplo e do estranho e com os conceitos psicanalíticos de desejo e gozo.

Já na segunda parte, vamos nos deter nas tessituras do amor e da morte, feitas pela escrita de Saramago. Vamos, também, elaborar considerações sobre a tríade lacaniana: real, simbólico e imaginário com o objetivo de mostrar a contribuição da psicanálise para pensarmos o enigma que gira em torno do amor e da morte.

Para que finalmente possamos concluir, pontuando as convergências e divergências das abordagens dos temas amor e morte entre ambas as obras, identificando as particularidades de cada um dos autores ao tratar de temáticas tão polêmicas tanto no meio social como no meio artístico.

1 CLARICE, RODRIGO E MACABÉA: O EU E O OUTRO EM UM JOGO DE ESPELHOS

A hora da estrela (1977) foi a última obra publicada por Clarice Lispector meses antes de sua morte. Trata-se da história de Macabéa, uma nordestina de dezenove anos, que após a morte de sua tia, única parente que ainda tinha, emigra para o Rio de Janeiro em busca de um emprego para se manter.

A história de Macabéa é contada por Rodrigo S.M, personagem que assume toda a autoria da narrativa em lugar de Lispector.

Clarice, Rodrigo S.M e Macabéa constituem os três elementos primordiais para a construção da narrativa de *A hora da estrela*, visto que parte da vida de cada um deles histórias que se entrecruzam formulando uma tessitura intimista e singular, a qual remete a um único sujeito, ou seja, uma só história, um só discurso, que se origina da aglutinação dos três.

Em função desse entrelaçamento, faremos um recorte das biografias de Clarice, Rodrigo e Macabéa, para tornar claro os pontos que os conectam em uma só história, um único discurso subjetivo.

A teia que se tece com os personagens produz uma espécie de jogo de espelhos, em que Clarice cria Rodrigo, o qual dá vida a Macabéa e ambos remetem à própria autora de maneira fragmentada. Deste modo, Gotlib afirma que

> A experiência individual – a mulher em busca de seu outro criando esse outro em que se espelha – faz-se em vários níveis: autora que vira narrador que vira personagem de si mesma, personagem que também é o narrador e também é a autora. (GOTLIB, 1995, p. 79)

Para iniciar esta observação acerca da escrita clariciana, na qual a autora busca ser o Outro para falar de um outro, de modo a parecer que ela se distancia do próprio texto, é fundamental refletirmos no que nos disse Fernando Pessoa sobre os autores e o fazer literário: "O poeta é um fingidor, finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente...". Ainda que o artista busque um distanciamento de suas produções artísticas, algo de si mesmo se manifesta por meio de seu inconsciente.

1.1 **Da autora a um Outro**

Clarice veio de um mistério, partiu para Outro.
Ficamos sem saber a essência do mistério.
Ou o mistério não era essencial, era Clarice
viajando nele.
Carlos Drummond de Andrade

A obra de Clarice Lispector, desde seu início sempre foi construída com foco na subjetividade, ou seja, voltada para questões relacionadas com conflitos interiores vivenciados por seus personagens, de modo a desenvolver reflexões intimistas ao expor detalhadamente as sensações e os sentimentos humanos.

Podemos citar como um exemplo disto o conto *Feliz aniversário* [1], em que a origem da reflexão proposta está nos sentimentos profundos responsáveis pela ruptura dos laços familiares, como rancores, decepções e insatisfações, estando a festa de aniversário e todo contexto externo em um segundo plano.

Em *A hora da estrela*, a realidade social, por meio do contexto socioeconômico crítico no qual se apresenta Macabéa, e o próprio ato da escrita, através das digressões a respeito do fazer literário tomam lugar de destaque, a fim de que emerja de tais questões reflexões intimistas sobre o que tange a própria existência humana e a sua relevância para o mundo.

A contraposição de *A hora da estrela* para a maioria dos demais textos da autora é a origem da reflexão tecida, pois ao passo que tais textos partem apenas de conflitos interiores dos sujeitos, *A hora da estrela* parte também de uma observação a respeito do contexto social no qual se desenvolvem os fatos da narrativa.

Embora os teóricos da literatura não se refiram com tanta frequência às outras autorias presentes na obra clariciana, assim como são mencionados demais dados,

---

[1] O conto *Feliz aniversário* é um dos textos que compõem a coletânea clariciana Laços de família (1960). *Feliz aniversário* narra a festa de aniversário de D. Anita, uma senhora que percebe gradativamente a degradação dos laços afetivos entre os membros de sua família durante a hipócrita comemoração de seu octogésimo nono aniversário.

como, por exemplo, a peculiaridade de seus escritos intimistas e da estranheza de seus textos complexos, em *A hora da estrela* não foi a primeira vez que a autora atribui a autoria de sua produção a um outro.

Desde quando escrevia para os jornais, adotava pseudônimos como: Tereza Quadros e Helen Palmer, figuras fictícias, por meio das quais ela se revelava e exercia o ato da escrita de si mesma. Em uma de suas crônicas afirma:

> Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu. (LISPECTOR, 2000, p.385).

Fora de um trabalho autobiográfico, normalmente os ficcionistas tratam de criar histórias aparentemente desconectadas de sua vida pessoal. No caso da autora, cujo trabalho propomos como corpus dessa dissertação, nunca foi sua intenção escrever acerca de sua própria biografia.

Ainda assim, verificamos a presença permanente e notória do discurso subjetivo do sujeito Clarice, o qual perpassa sua criação literária inconscientemente visto que o inconsciente comparece sempre no discurso do sujeito seja ele falado ou escrito.

Em seu livro, Gotlib escreve que ao falar de suas produções literárias, Clarice Lispector, embora afirme que quer escapar das memórias, não escapa. E escreve textos autobiográficos justamente quando afirma que não quer desempenhar esse papel. (GOTLIB, 1995, p. 135).

É interessante lembrar que esta vontade da autora em querer ser o outro também não é uma exclusividade das crônicas que ela escrevia para os jornais e nem dos romances, pois em sua coletânea de contos *Felicidade Clandestina* temos o conto *Encarnação Involuntária*, no qual ela esclarece e reflete:

> Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho algum tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la. E essa intrusão numa pessoa, qualquer que seja ela, nunca termina pela sua própria autoacusação: ao nela me encarnar, compreendo-lhe os motivos e perdoo. Preciso é prestar atenção para não me encarnar numa vida perigosa e atraente, e que por isso mesmo eu não queira o retorno a mim mesmo. (LISPECTOR, 1998, p.295).

Em *A hora da estrela*, Rodrigo S.M o narrador/personagem é encarnado por Lispector, assumindo assim a autoria da obra em seu lugar. Por sua vez, ele ora também encarna uma outra, Macabéa, a qual dividi o seu protagonismo com o próprio fazer literário.

Assim como será apresentado mais adiante, há muitas semelhanças entre Rodrigo e Clarice. Ambos são nordestinos, introspectivos, e ambos apresentam em seus discursos uma grande angústia.

Clarice atribui a autoria a um escritor do gênero masculino, e ele mesmo apresenta sua justificativa da substituição:

> Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas: ' e põe em cheque até mesmo a importância de seu trabalho diante da manifestação de vida. (LISPECTOR,1982.p. 3).

É de suma importância mencionarmos que dentro desse contexto, a palavra estava com o homem, ou seja, ele seria o único capaz de narrar, logo a autora se abstêm de sua função, assim como a personagem também é apontada como incapaz de contar sua própria história, sendo ambas postas em um lugar de silêncio.

Rodrigo S.M compartilha, a todo tempo, seus pensamentos e sensações com o leitor. Logo no início de sua escrita, ele faz uma definição de si mesmo, baseado na dinâmica utilizada para desenvolver a narrativa: “Pensar é um ato. Sentir só um fato. Os dois juntos – sou eu..." (LISPECTOR, 1982, p. 25).

O narrador se denomina ator, visto que ele mesmo procura se travestir com uma máscara que escolhera. Deste modo ele não só conta, mas também participa dos acontecimentos que montam o percurso de Macabéa. Entretanto, por meio de suas próprias palavras, percebe-se a verdadeira identidade desse homem que substitui a autora da narrativa. Ele é um homem provavelmente de classe média, intelectual e sensível, embora elabore um discurso a respeito de si mesmo que o apresenta portando características opostas.

Rodrigo busca uma espécie de neutralidade com relação às influências externas, para que possa se aproximar da história da moça, então ele explica,

> Também tive que me abster de sexo e de futebol. Sem falar que não entro em contacto com ninguém. Voltarei algum dia à minha vida anterior? Duvido

> muito. Vejo agora que esqueci de dizer que por enquanto nada leio para não contaminar com luxos a simplicidade de minha linguagem. Pois como eu disse a palavra tem que se parecer com a palavra, instrumento meu. Ou não sou um escritor? Na verdade sou mais ator. (LISPECTOR, 1982, p. 38).

A experiência do escritor como ator é algo de profunda significação, uma vez que seu ato não se restringe à escrita dos fatos que constroem a vida de um outro, mas na tentativa de ser o outro, assumindo sua vida e identidade perante o leitor, ainda que apenas um único sujeito esteja em jogo.

Clarice e Rodrigo S. M. são a mesma pessoa. Ambos são a própria Macabéa, estando ligados através do que Gotlib (1995) chama de "circuito ficcional-autobiográfico". Uma espécie de entrelaçamento entre autora e personagem, de modo que ambos se confundem em um só sujeito.

Ao realizar uma leitura interpretativa do texto e da própria biografia da autora de *A hora da estrela*, é possível perceber alguns pontos em comum entre os três, autora e personagens:

> [...] a infância no nordeste brasileiro e a emigração para o Rio de Janeiro, constitui alguns dos principais pontos em comum entre eles. Observemos a fala de Rodrigo: "... É que numa rua do Rio de Janeiro, peguei no ar de relaxe o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste." (LISPECTOR, 1982, p. 27).

A todo tempo as semelhanças quanto à biografia aproximam a autora de seus personagens. Tanto Clarice como Macabéa tiveram uma infância miserável tanto no nordeste, como quando chegaram ao Rio de Janeiro, contudo, uma supera os obstáculos socioeconômicos, migrando para classe média por meio do casamento, ao passo que a outra sucumbe às margens da sociedade.

Com relação ao psiquismo de cada um, podemos dizer que existe uma angústia que perpassa a vida dos três. Tal afeto ocorre perante o vazio e desamparo da vida de Macabéa, acompanhando-os até a morte.

A morte é considerada, neste estudo, o momento crucial de entrecruzamento das três vidas; como veremos em capítulos posteriores, pois a morte de Macabéa antecede a de Rodrigo S.M que por sua vez prenuncia a morte de Clarice, ou seja, em ordem inversa a do aparecimento na narrativa.

De modo a enriquecer esta interpretação, observemos os significados dos nomes: podemos perceber neles algumas semelhanças, pois de acordo com o dicionário de significado e origem dos nomes, Clarice é uma variação de Clara que significa brilhante e ilustre, segundo o mesmo dicionário Rodrigo significa famoso pela glória

Os dois nomes são interligados por meio de uma semântica similar, a qual se contrapõe com a descrição da figura de Macabéa, pois, enquanto de um lado temos a fama, a glória e o ilustre, do outro temos uma figura desconhecida, insignificante e imperceptível.

Porém, embora o nome Macabéa não esteja associado a este mesmo campo semântico, ele possui um significado de origem judia, ou seja, faz alusão às origens da própria Clarice, sendo um nome judeu dado a uma nordestina, assim como foi atribuída nacionalidade brasileira/nordestina a uma judia.

É relevante destacar que embora as origens da autora insistam em se revelar em seus escritos, Nolasco faz a seguinte afirmação:

> Parece que vivendo, lendo ou escrevendo, a escritora está sempre tentando rasurar sua origem pessoal, que teima em retornar assombrando a superfície de sua vida e de sua obra. (NOLASCO, 2004, p. 16).

Associando à teoria freudiana às considerações até então realizadas neste capítulo, interpretamos a relação de Lispector e a escolha dos nomes próprios de seus personagens com o conceito de duplo e estranho.

Em 1919, o fundador da psicanálise elabora um estudo detalhado acerca da palavra estranho, promovendo uma amplitude desta ideia ao resgatar a etimologia da palavra dicionarizada, também adotada pelo senso comum. Ele associa o Estranho ao assustador que é ao mesmo tempo familiar e conhecido, procurando ainda responder em que circunstância o familiar pode tornar-se assustador e de fato estranho.

O estranho não está ligado à ideia de novo, pois nem sempre o novo é assustador, todavia trata-se de "tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz”. (FREUD, 1996g, p. 110). Trata-se de um conteúdo recalcado que de

repente vem à tona, desencadeando assim uma espécie de mal-estar causado pela estranheza.

Em *A hora da estrela*, Rodrigo S.M se assusta com a imagem de um outro que é ele mesmo, e diz:

> Às vezes também penso que eu não sou eu, pareço pertencer a uma galáxia longínqua de tão estranho que sou de mim. Sou eu? Espanto-me com o meu encontro. (LISPECTOR, 1982, p. 52).

Há uma clara percepção de uma divisão do eu que ocorre exemplificada pelas figuras de narrador e personagem. Ele projeta para o meio externo parte de seu eu, que se manifesta na estranha figura de Macabéa, e durante a narrativa ambos se confundem e se separam por meio de uma ambivalência evidenciada durante as falas de Rodrigo.

Embora o narrador diga não ter ele nada em comum com a moça, afirma:

> Ela me incomoda tanto que fiquei oco. Estou oco desta moça. E ela tanto mais me incomoda quanto menos reclama. Estou com raiva. Uma cólera de derrubar copos e pratos e quebrar vidraças. Como me vingar? Ou melhor, como me compensar? (LISPECTOR, 1982, p. 41)

Ele se sente atingido pela inércia, pelo silêncio e passividade de Macabéa, os quais o trazem sentimento de angústia frente ao desamparo do próprio sujeito.

Ela, em si, remete a uma enunciação funesta, pois mesmo estando viva e de alguma forma participando do meio social, seu silêncio, indiferença e inércia, faziam dela a fiel imagem de um cadáver, cuja figura assombrava os vivos, por fazê-los lembrar da própria morte que também um dia chegaria.

Segundo Sigmund Freud, duplo é o processo em que o sujeito se identifica com o outro a ponto de confundir-se com ele, ou substituir seu próprio EU, Selfe, por um estranho, de maneira que o sujeito e o outro tenham sentimentos, experiências e conhecimentos em comum.

Rank aborda o duplo por meio da ideia da sombra e do reflexo no espelho, afirmando que "o duplo era uma segurança contra a destruição do ego, uma enérgica negação do poder da morte" (RANK, 1997, p.34).

Para esclarecer melhor esta ideia, podemos mencionar o fenômeno do duplo entre mãe e bebê, estudado por Jacques Lacan em seu texto "estádio do espelho", no qual o psicanalista francês trata do processo de constituição do eu por meio da identificação com a imagem do outro.

Segundo Jacques Lacan, a constituição do eu se dá mediante o olhar do Outro. É a identificação do bebê com o olhar da mãe que faz com que haja significação de um corpo que dantes era percebido como fragmentado. A esta fase o psicanalista francês denominou Estádio do espelho. (LACAN.1998).

Pela primeira vez, o bebê percebe a imagem de seu corpo inteiro e não mais fragmentado, alienando-se a esta imagem proveniente da identificação com o olhar do Outro, ideia esta que esclarece a consigna lacaniana: "eu é o Outro".

Verifica-se esta intencionalidade de conservação e preservação ao considerarmos também a função do narrador, pois (BENJAMIN, 1985, p.12) afirma que "contar histórias é uma forma de manifestação da arte, e contá-las repetidas vezes, trata-se de uma estratégia de conservação". O narrador Rodrigo duplica por meio da vida da jovem nordestina sua própria história.

Entretanto, após tornar-se símbolo da garantia da imortalidade, o duplo inverte seu papel, passando a ser um símbolo anunciador da morte, deste modo dialogando com a concepção freudiana de estranho.

Esta ideia de reflexos no espelho se apresenta de maneira subjetiva, ao considerarmos as biografias e os discursos de ambos, todavia o narrador também faz algumas alusões literais deste fenômeno, ele diz:

> Vejo a nordestina se olhando ao espelho e – um ruflar de tambor, no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. Não há dúvida que ela é uma pessoa física. (LISPECTOR, 1982, p. 37).

Levando em conta as considerações tecidas até o presente momento, podemos entender que Clarice e seu narrador e seu personagem estão conectados por meio de uma tríade, que é a própria Clarice, mas que por meio da divisão do sujeito se manifesta sob a forma do duplo Rodrigo e Macabéa. Este duplo ora se apresenta como garantia de imortalidade , quando a autoria é atribuída a Rodrigo, e

ora como símbolo anunciador da morte, ao projetar em Macabéa a própria inércia, a qual remete ao fim da vida.

Talvez, seja por intermédio da noção de duplo que amor e morte se articulam, pois, enquanto a morte se sustenta na vida como seu duplo, o censo comum defende a hipótese do ódio como duplo do amor, sendo morte e ódio a representação destruidora, ao passo que vida e amor assumem um caráter de conservação.

É relevante mencionar, que além das duas ideias assimiladas à noção de duplo, discriminadas anteriormente, vale lembrar que os românticos já atribuíam uma concepção de dualidade ao amor ao evocar a crença no encontro da alma gêmea como condição primordial para felicidade.

2 *A HORA DA ESTRELA*: A REVELAÇÃO DO AMOR E O ENCONTRO COM A MORTE

Neste capítulo será realizada uma tessitura acerca do amor e da morte considerando seus múltiplos aspectos, observando o percurso dos fatos narrados em *A hora da estrela*, os quais culminam em um desfeche trágico, cuja análise interpretativa consiste no ponto crucial deste capítulo.

Para tanto, torna-se especialmente relevante efetuar algumas pontuações sobre o conceito de amor segundo Sigmund Freud, articulado ao conceito de desejo, para que mais adiante seja possível compreendermos aquilo que chamaremos de face encobridora do amor, tendo em vista a dualidade intrínseca do amor, ora associada ao desejo e a falta, ora associada ao gozo e a completude.

Em dado momento da narrativa, Rodrigo S.M refere-se à Macabéa dizendo ser ela oca, e acrescenta:

> [...] e esse oco é o tudo que posso eu jamais ter. Mais do que isso, nada. Mas o vazio tem o valor e a semelhança do pleno. Um meio de obter é não procurar, um meio de ter é não pedir [...] (LISPECTOR, 1982, p.28).

Em inícios do romance, a personagem Macabéa é descrita como alguém que vive um grande vazio, porém se mostra totalmente apática e indiferente a isso. Não há espaço para uma insatisfação ou se quer um desagrado, pois ela não sabe nada, não sente nada nem quer nada.

Este estado de estagnação é uma ausência do próprio desejo. E, se não há desejo não há falta, se não há falta não haverá amor para que de forma imaginária, possa servir como véu na tentativa de dar sentido ao Real estabelecido por ela.

Mas, o que é o amor? Antes de seguir com esta leitura da narrativa de Lispector, vamos nos ater a esta questão.

Conhecido por ser o maior e mais belo dos sentimentos, o amor se apresenta ao longo das épocas como principal laço afetivo responsável por unir os seres humanos, sejam eles casais, amigos, familiares e vários outros.

Para compreender melhor o que é o amor, optamos por recorrer à mitologia, a qual nos apresenta o amor sob a figura de Eros.

> Cupido para os romanos, Eros para os gregos. A história da origem do amor possui múltiplas versões, mas a principal ideia é de que o amor nasceu de duas forças opostas. Afrodite e Ares, ela deusa do amor e da beleza, ele deus da guerra e do horror. Ou de Pênia, deusa da pobreza e Poros, o recurso. Eros herda as características de seus pais, por isso a ambivalência do amor. Também o amor germina e vive quando enriquece, morre e renasce quando tudo parece perdido. (PLATÃO, 1970).

Considerando a versão de Platão que diz ser Eros filho de Afrodite, conta a lenda que os homens estavam deixando de ir ao templo de Afrodite por estarem encantados com a beleza de uma mortal, a princesa Psiquê, a qual diziam ser mais bela que a própria deusa da beleza.

Certo dia, irada com a nova rival, Afrodite ordena a seu filho Eros que procure Psiquê e a faça se apaixonar pelo mais desprezível dos homens, ao atingi-la com uma de suas flechas de amor, para que a moça seja infeliz para sempre. Porém, quando ele se aproxima da princesa fica tão maravilhado com sua beleza que acaba se ferindo com uma de suas próprias flechas, apaixonando-se perdidamente por ela.

Segundo a lenda, Eros era portador de flechas cheias de uma substância que ao penetrar no interior de um corpo fazia com que a pessoa se apaixonasse perdidamente pelo primeiro ser que seus olhos pudessem ver.

Então Eros, escondido de Afrodite, leva Psiquê para seu castelo, onde ela desfruta de fartos banquetes, luxos e das maravilhosas noites de prazer ao lado dele.

A jovem princesa tinha tudo, todavia, com a condição de nunca poder ver o rosto de seu amado, pois Eros queria que ela o amasse como mortal, e não como deus, porque ele sabia que se ela o olhasse ficaria fixada a sua bela imagem, não o reconhecendo como um simples homem, imperfeito e imortal.

Contudo, a mulher, insatisfeita, esperou ele adormecer e iluminou seu rosto com uma lamparina, vendo assim o mais belo dos deuses, ficando tão emocionada que deixou cair, acidentalmente, algumas gotas do azeite da lâmpada, ferindo a pele de Eros, que acorda e sente-se traído, abandonando sua esposa após pronunciar a seguinte frase: o amor não sobrevive sem a confiança.

Neste mito a confiança é posta como precondição para o amor, entretanto a esposa agiu traidoramente contra seu marido, quebrando o pacto que tinha com ele, em nome de uma busca pela Verdade total e absoluta, a qual julgava encontrar por meio de seus próprios olhos. Desde então a confiança está associada intimamente ao amor verdadeiro.

Vale destacar que tal associação não tem sua base somente no mito grego, mas também na doutrina cristã, a qual prega o amor a Deus por meio da fé naquele que não se pode ver, mas que criou o universo e tudo que há nele, e em nome do amor deu seu único filho para morrer pela humanidade.

Segundo a Bíblia Sagrada,

> Deus amou o mundo de tal maneira que de seu filho unigênito para que todo aquele que nele crê não pereça, mas tenha a vida eterna. (Evangelho de João Cap.3v16)

Retomando a análise do mito grego, é possível perceber que Eros oferece à Psiquê um amor que coloca em jogo a condição humana como ser mortal e imperfeito, em que ambos se posicionam como sujeitos do desejo. Ao passo que Psiquê, insatisfeita busca a qualquer preço a totalidade, porém, quando seus olhos se deparam com o seu objeto de amor, ela o perde.

O intuito nesta etapa do trabalho é dissertar acerca das duas formas de amor ilustradas anteriormente, a saber, aquela demonstrada pela figura de Eros, a qual se manifesta em nome do desejo, e a demonstrada por Psiquê, a qual se manifesta em nome de um gozo pleno.

2.1 **Amor e desejo**

O narrador Rodrigo deixa claro desde o começo que a todos os seres humanos sempre faltará algo, ele diz:

> [...] todos nós somos um, e quem não tem pobreza de dinheiro, tem pobreza de espírito ou saudade por lhe faltar coisa mais preciosa que ouro, existe a quem falte o delicado essencial. (LISPECTOR, 1982, p. 26).

A humanização só se dá pela via do desejo, pois é deste modo que os seres se inserem na linguagem e na cultura, ou seja, ao se reconhecerem, por meio da Lei, portadores de uma falta, a qual é inerente aos seres humanos.

Só a partir daí é possível falar de pulsão, pois esta também é particular aos seres humanos, visto que a pulsão sempre estará em busca de um objeto capaz de obliterar a falta, como por exemplo, um objeto de amor, visando sempre a satisfação pulsional.

Assim como a dinâmica da pulsão, o amor também busca por uma satisfação, a qual consiste em encontrar o objeto amado. Tal dinâmica pode ocorrer de duas maneiras distintas:

> Ama-se para aceitar as meias-verdades ou se ama para encontrar toda a verdade. Tudo depende da posição subjetiva em relação à castração. (FERREIRA, 2004, p. 9).

Vale lembrar que de acordo com Jacques Lacan em seu *Seminário 20*, o amor não se associa diretamente à relação sexual: "quando a gente ama, não se trata de sexo.", visto que para o autor, o amor vem justamente em suplência da inexistência da relação sexual, ideia esta que desenvolveremos mais adiante.

Freud, em sua teoria, abordou a temática do amor em diversos artigos, como por exemplo, em *O narcisismo: uma introdução* (1914), *As pulsões e suas vicissitudes* (1915) e *Psicologia de grupo e análise do ego* (1921).

Também Jacques Lacan, abordou esta temática em seus trabalhos como, por exemplo, *no Seminário livro 8 no qual* trata da transferência, colocando o amor em cena tanto como algo que evidencia a falta, como algo utilizado na tentativa de tamponar a falta.

Em *A hora da estrela*, podemos pensar em um primeiro momento que Macabéa, só sai de sua inércia quando lança um olhar para fora de si mesma, passando a perceber o outro, deste modo renunciando parte de seu narcisismo, ao reconhecer que algo lhe falta, para só depois chegar ao amor.

Um dia em um bar, a moça avista um belo rapaz e o olha com olhos de cobiça, esta é a primeira vez que alguém a tira de seu universo introspectivo. No dia seguinte, também pela primeira vez, ela decide contar uma mentira ao seu chefe com o objetivo de passar um dia inteiro descansando e desfrutando de algo novo, a saber, a solidão, a qual pode ser entendida aqui como sinônimo de liberdade, pois ela, em partes estava livre da alienação para viver sua própria subjetividade. O olhar para o exterior desloca a energia sexual para um outro objeto, transformando a pulsão de morte em pulsão de vida.

Segundo Ferreira, em seu texto de 1914, Freud afirma claramente:

> Aqueles que renunciaram a uma parte do seu narcisismo se lançam à procura do amor, transferindo o seu próprio narcisismo para o objeto amado. (FERREIRA, 2004, p. 21).

O texto freudiano citado trata da escolha de objeto, a qual pode ser narcísica, ou seja, quando a escolha do objeto de amor aponta para o próprio Eu, ou anaclítica, quando o objeto de amor é um dos integrantes do casal parental, aqueles que realizam as funções materna ou paterna.

> Em ambas as escolhas, o que está em jogo é o amor como sentimento da paixão, que tem como característica a supervalorização do objeto ou de si mesmo. Freud nomeia essa supervalorização de estigma narcisista. (FERREIRA, 2004, p. 21).

Amar coloca em cena dois lugares: o lugar daquele a quem se dirige a demanda de amor – o amado, ou seja, o objeto. E o lugar daquele que dirige a demanda de amor ao amado, a quem supõem ser portador de algo que lhe falta – o amante, ou seja, o sujeito. Contudo, sabe-se que o que falta ao amante, falta também ao amado, logo, ambos sustentam uma ideia de totalidade imaginária.

No dia em que não fora para o trabalho, Macabéa conhecera Olímpico de Jesus, o qual se tornara seu namorado. Mais uma vez, o olhar como objeto da pulsão esteve em jogo, porque foi através dos olhares que ambos se reconheceram como nordestinos e por isso se deu o enamoramento entre os dois.

Em *A hora da estrela*, a aproximação de Olímpico e Macabéa se dá por meio de uma identificação com a origem nordestina, seguida de uma grande admiração

da parte da moça, proveniente do status social associado ao ofício de metalúrgico e do comportamento ostensivo do rapaz, bem como dos planos futuristas gananciosos exibidos insistentemente por ele. Tal admiração culmina em uma grande idealização da parte dela. Pois, “[...] ela já o amava tanto que já não sabia mais como se livrar dele, estava em desespero de amor." (LISPECTOR, 1982, p. 60).

Em Psicologia das massas e análise do eu, Freud aborda a questão da escolha de objeto pela via da Idealização e da Identificação: na Idealização o eu supervaloriza o objeto, e se torna empobrecido.

É devido a essa supervalorização, um investimento libidinal intenso que o eu, mesmo após uma perda do objeto, pode permanecer ligado a ele. Já na identificação também há um investimento libidinal, contudo em caso de perda, o Eu incorpora as propriedades do objeto perdido.

Macabéa, depois de apresentar seu namorado à colega Glória, vê o seu estranho namoro com o metalúrgico chegar ao fim. Após o término, a moça passa a sentir uma forte angústia, a qual ela não sabe nomear, contudo demonstra com clareza quando a colega a interroga sobre o hábito de tomar comprimidos para dor com grande frequência. Hábito este adquirido depois do fim do relacionamento.

> Então Glória pergunta:
> − Por que é 'que você me pede tanta aspirina?
> − Não estou reclamando, embora isso custe dinheiro.
> − É para eu não me doer.
> − Como é que é? Hein? Você se dói?
> − Eu me dôo o tempo todo.
> − Aonde?
> − Dentro, não sei explicar. (LISPECTOR, 1982, p. 80).

A jovem nordestina sofre e diz sentir uma dor, cuja origem acredita ser física, ainda que seja uma dor na alma. Dor esta causada pela perda de seu objeto de amor à quem era ligada de maneira excessiva, logo proporcionando uma lacuna ainda maior após a ruptura do laço afetivo.

Embora em um segundo momento de sua obra Freud associou o estado de angústia também a uma aproximação do alvo da pulsão, originalmente se encontra intimamente ligado à castração e à perda. Após uma perda do objeto, o sujeito entra em estado de angústia, típico do próprio luto, porém se isso se torna constante, esta angústia deu lugar à melancolia.

A respeito do desejo, podemos pontuar que este se encontra sempre relacionado à falta. O percurso dos sujeitos é marcado por uma busca incessante por algo que não se sabe exatamente o quê.

Esta procura é constante. Ainda que outros objetos sejam usados na tentativa de satisfação, o objeto capaz de suprir este vazio é inexistente, deste modo, o que se deseja sempre será aquilo que falta.

A manutenção do desejo consiste em preservá-lo como irrealizável, porque é o desejo que move os seres da linguagem, logo desejar é sinônimo de viver. É viver em busca permanente pelo que se quer até o dia da própria morte.

Diante da ideia de realização do desejo, Freud nos adverte que há três maneiras distintas utilizadas pelos sujeitos a fim de recuar perante ela, a saber, a inibição, o sintoma e a angústia.

Em seu artigo igualmente intitulado *Inibições, Sintomas e Angústia*, o psicanalista esclarece o modo de funcionamento desses três mecanismos.

A inibição trata-se de uma paralisação perante a busca da realização do desejo, objetivando evitar uma aproximação mínima desta hipótese. O sintoma é uma fantasia de realização do desejo, que traz em si não só o prazer, mas também o sofrimento. Já a angústia é o que sinaliza a possibilidade de aproximação do que Lacan denominou objeto a, ou seja, objeto causa do desejo.

Embora os sujeitos recorram a estratégias para se afastarem desta realização, eles recorrem às fantasias. A fantasia dá forma ao objeto inexistente, não se trata de alcançar o alvo da realização, mas sim fantasiá-la. Portanto, é por meio da fantasia que os sujeitos são capazes de amar.

2.2 **Paixão: a outra face do amor**

Na última parte do romance de Lispector, pode ser reconhecida uma outra face do amor, a qual chamaremos aqui de face encobridora, devido uma associação com a tentativa de completude. Esta face do amor é aquela conhecida no senso comum pelo nome de paixão, denominada por Lacan de amor-paixão.

O objetivo ao mencionar esta outra face do amor, é relacionar a noção de amor e desejo tecida anteriormente, com a dualidade amor e gozo, os quais estão em jogo no amor paixão, presentes no fim da vida da jovem nordestina criada por Clarice Lispector, cujo percurso analisaremos a seguir.

Macabéa após o término do namoro retornara à parte de seu estado inicial. Porém, antes sentira a perda, vivera o luto, para depois voltar a ser absorvida pela inércia, a qual dantes tomava conta de seu cotidiano.

Contudo, a diferença é que agora a moça nordestina já reconhece o vazio que há em si e vai em busca de uma possível solução para sua angústia, como por exemplo quando ela aceita a sugestão de Glória sobre a ida à cartomante, aceitando também o dinheiro para o jogo de cartas.

É relevante mencionar aqui que somente diante de madame Carlota, a cartomante, que a jovem se dá conta de sua infelicidade, visto que até então ela até se julgava uma pessoa feliz. Quando enfim, constata a cartomante:

> [...] mas, Macabéazinha, que vida horrível a sua! Que meu amigo Jesus tenha dó de você, filhinha! Mas que horror! Macabéa empalideceu: nunca lhe ocorrera que sua vida fora tão ruim. (LISPECTOR, 1982, p. 94).

Então a fantasia que desde sua infância havia construído acerca de sua felicidade, se desmorona dando lugar a outra, elaborado por madame Carlota.

Depois de revelar passado e presente terríveis, madame Carlota diz estar prevendo um futuro incrível para a moça, ela diz:

> Um dinheiro grande vai lhe entrar pela porta adentro em horas da noite trazido por um homem estrangeiro Você conhece algum estrangeiro?. (LISPECTOR, 1982, p. 95).

Após Macabéa negar, a cartomante continua:

> Pois vai conhecer. Ele é alourado e tem olhos azuis ou verde ou castanhos ou pretos, esse estrangeiro parece se chamar Hans, e é ele quem vai se casar com você! (LISPECTOR, 1982, p. 95).

As visões do futuro são repletas de boas notícias, sobretudo acerca do casamento com o estrangeiro rico, o qual daria muito amor à moça, que até então só

conhecera o sofrimento, as necessidades básicas da vida humana e a decepção amorosa vivenciada em um estranho namoro que acabara por ter sido substituída por Glória, sua colega que possuía atributos que ela não tinha.

Conforme afirma o texto, "Macabéa nunca havia tido coragem de ter esperança". Devemos nos atentar para o sentido real da palavra "ESPERANÇA", a qual significa "Expectativa de aquisição de um bem que se deseja".

Entendemos esta ocasião como um momento singular do aparecimento de uma lacuna, interrompendo assim o ciclo de um suposto gozo pleno, por ser algo impossível. Afirmação confirmada pela proposição lacaniana de que "não há relação sexual". Não pode haver relação sexual, uma vez que não existe significante que dê significação ao gozo pleno, tornando-o impossível.

Quando o psicanalista francês elaborou esta proposição foi alvo de duras críticas por parte daqueles que o interpretaram de forma equivocada, imaginando que se tratava de uma associação com o que seria entendido pelo senso comum a respeito da não existência de uma relação sexual no sentido anatômico.

A proposição foi elaborada para dizer que não há gozo pleno, deste modo não há relação sexual, pois o corpo não goza por inteiro, mas as partes de um corpo gozam separadamente, por isso a total satisfação sexual é da ordem do impossível.

Retornando à obra de Clarice, percebemos que é neste ponto das revelações que Macabéa mergulha profundamente na fantasia contida nas previsões de seu futuro, saindo da apatia de sua vida anônima e indiferente, para assumir um estado de êxtase alucinatório, consequência de uma súbita paixão inscrita em uma erotomania, pois

> Estava meio bêbada, não sabia o que pensava, parecia que lhe tinham dado um forte cascudo na cabeça de ralos cabelos, sentia-se tão desorientada... Sobretudo estava conhecendo pela primeira vez o que os outros chamavam de paixão: estava apaixonada por Hans (LISPECTOR, 1982, p. 96).

É perceptível neste momento da narrativa a presença do chamado amor-paixão. Amor este que coloca Macabéa no lugar de objeto e a seduz por meio de uma alucinação que a captura, deixando-a cega de amor, a ponto que

> [...] ela de olhos ofuscados como se o último final da tarde fosse mancha de sangue e ouro quase negro [...], sai da casa da cartomante completamente desorientada e acaba sendo vítima fatal de um atropelamento. (LISPECTOR, 1982, p. 98).

É notório que a personagem é direcionada quase todo o tempo pela força de uma pulsão de morte, pois ela transita de um estado de total inércia, alicerçado no vazio, ela não queria nada, não sentia nada, por acreditar que não lhe faltava nada. Migra a um estado de completude imaginária, alicerçado em uma súbita paixão, que a preenche, fechando mais uma vez as portas para o desejo, que pouco permaneceu presente, dando lugar posteriormente a um estado de morte, tanto no sentido lacaniano, como no sentido literal da palavra.

Freud, em suas produções anteriores a 1920, acreditava que a dinâmica pulsional era associada somente ao Princípio de Prazer e de Realidade, sendo considerado por meio do ponto de vista econômico da libido, ou seja, quanto mais energia pulsional, maior o desprazer, quanto menor a energia pulsional, maior o prazer.

Em 1910 organizou as pulsões em dois grupos, a saber: as pulsões de autoconservação ou pulsões do eu, que são aquelas associadas às funções biológicas, objetivando a preservação da vida, o que impele o sujeito a defender-se, alimentar-se e etc. E as pulsões sexuais, que são aquelas que se referem ao próprio prazer sexual.

Partindo do princípio de que a pulsão provém de uma fonte denominada zona erógena[2], a qual pode ser boca, ânus ou genitália, ou seja, fontes corporais, Freud desfaz esta primeira concepção dual das pulsões, pois se assim fosse, o eu seria a fonte das pulsões de autoconservação, contradizendo a ideia de fontes erógenas corporais, visto que o eu é uma instância psíquica.

Em 1920, Freud descobre a existência de uma compulsão à repetição que está para além do *Princípio de Prazer*, um retorno ao inanimado, estado de morte, visto que impera um acúmulo de energia, tendo como consequência o desprazer, porém ainda assim prevalece a compulsão à repetição, pois o sujeito se satisfaz por meio

---

[2] Ao longo dos estudos acerca das pulsões são acrescentadas mais três zonas erógenas: Jacques Lacan acrescenta boca e olhos, e Marco António Coutinho Jorge acrescenta as narinas, fontes das pulsões invocante, escópica e olfativa, respectivamente. (JORGE, 2000, v.1).

do sofrimento. A esta descoberta Freud nomeou pulsão de morte, substituindo o antigo dualismo por um outro, compreendido por pulsão de vida, a qual engloba pulsões de autoconservação e pulsões sexuais, X pulsão de morte.

Partindo da premissa freudiana de que embora o sujeito escape da dinâmica do prazer e desprazer proposto na teoria econômica da libido, e que o sofrimento é repetido por meio de uma compulsão, de modo a buscar uma satisfação pulsional, o psicanalista francês Jacques Lacan, mais tarde, desenvolve sua teoria a respeito do conceito de gozo.

O gozo é regido pelo excesso, por algo da ordem de um desprazer, o qual concomitantemente, de maneira ambígua, traz consigo também uma satisfação. Por meio da compulsão à repetição, o regime do gozo objetiva uma plenitude, visto que o gozo pleno é o alvo das pulsões, ou seja, algo da ordem do impossível.

Portanto, em *A hora da estrela*, percebemos a manifestação do regime do gozo, representado na trajetória de Macabéa: primeiramente pelo vazio, condicionamento de inércia vivido pela personagem durante quase toda a vida, pela paixão, estado em que ela é absorvida pelo amor-paixão ao alucinar o objeto amado, e por fim pela morte, retorno ao inanimado.

Assim, tais representações encenam a total satisfação pulsional, o vazio é pleno, pois nele não há espaço para o desejo. A paixão possui um objeto que completa imaginariamente o outro, transformando os dois em um só, de modo que entre eles não cabe mais nada. A morte é uma circunstância absoluta de ausência de necessidade, um retorno ao nada.

A dualidade morte X vida se figura de maneira ambígua nesta obra de Clarice, pois quando Macabéa finalmente desperta para vida, o destino a leva para a morte, assim:

> Como havia sentença de morte, a cartomante lhe decretara sentença de vida. Tudo de repente era muito e muito e tão amplo que ela sentiu vontade de chorar. Mas não chorou: seus olhos faiscavam como o sol que morria. (LISPECTOR, 1982, p .99)

Neste final de romance, a morte, juntamente ao amor-paixão, invade as páginas da última obra da vida de Clarice, retomando agora, só que em ordem inversa, aquele mesmo jogo de espelhos do início da narrativa, o qual citamos nos

capítulos anteriores. Pois, Clarice cria Rodrigo, que por sua vez da vida à Macabéa, ao passo que agora a morte de Macabéa, antecede a de Rodrigo e ambas precedem a morte da própria Clarice.

Talvez por puro acaso, esta foi a última obra que Clarice publicou antes de sua morte. Macabéa morreu, Rodrigo morreu com ela e pouco tempo depois morre Clarice Lispector.

> Macabéa me matou. Ela estava enfim livre de si e de nós. Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça. Desculpai-me esta morte. É que não pude evitá-la. (LISPECTOR, 1982, p.105).

Portanto, tendo em vista as considerações tecidas até o presente momento acerca do amor no romance *A hora da estrela* podemos constatar a figura do amor representada quase todo tempo em forma de amor-paixão, diferente da ideia que hipoteticamente levantamos no início deste mesmo capítulo.

Embora, inicialmente o amor tenha sido responsável por retirar Macabéa de um estado de supervalorização do próprio eu, levando-a à voltar-se para o meio externo, de forma que ela reconhecesse sua falta inerente, não deixa de se tratar de uma face encobridora do amor, visto que após reconhecida a falta, ela tenta, por meio da pulsão escópica alcançar uma total realização no instante em que capturada pela imagem do outro, sente-se perdidamente apaixonada por ele.

Neste ponto, o excesso também está em jogo, assim como o aprisionamento do sujeito capturado pelo imaginário. Por isso é possível afirmar que neste romance há uma prevalência do amor-paixão, o qual se articula com a ideia de uma tentativa de gozo absoluto, ou seja, total satisfação pulsional, logo, associado à morte.

3 A FICÇÃO DE JOSÉ SARAMAGO: UM ENSAIO PARA O MUNDO

José Saramago 1922-2010, escritor português ganhador do prêmio Nobel de literatura em 1998, publicou sua primeira obra em 1947. Todavia foi durante as décadas de 80 e 90 que o mundo passa a reconhecer de fatos suas produções.

No tocante a sua escrita, Saramago possui estilo próprio extremamente particular, marcando-a sempre com características peculiares à linguagem oral, como por exemplo, através da supressão do uso normativo dos sinais de pontuação, a qual dá ideia de continuidade, trazendo assim um efeito verossímil à narrativa.

Em muitas de suas produções, resgatou fatos históricos marcantes, a fim de recriá-los, questionando as verdades absolutas preexistentes. Esta vertente trata-se de seus trabalhos metaficcionais, como *Memorial do convento*, *A viagem do elefante* e outros. Contudo a vertente histórica não é a única da qual o autor lança mão no processo de elaboração de sua obra.

É relevante destacar uma outra vertente da obra de Saramago, a saber, aquela que por meio da alegoria, ensaia situações-limite, para deste modo tratar dos impasses referentes às relações humanas. A este seguimento das obras saramaguianas pertencem não só o romance que propomos analisar aqui, mas também as obras *Ensaio sobre a cegueira* e *Ensaio sobre a lucidez*.

Nestes romances, o autor faz uso de recursos para, de maneira implícita abordar, de forma crítica e ao mesmo tempo reflexiva, a problemática social, política e religiosa em diversos aspectos. No leque de temáticas abordadas figuram, entre outros, o individualismo, a hipocrisia e o jogo de interesses.

Entre os recursos utilizados pelo autor nas obras mencionadas, se destaca a "alegoria". O termo "alegoria" tem sua etimologia proveniente do grego. Significa "dizer o outro", ou seja, uma forma de dizer aquilo que está além do que se vê. Vários teóricos, ao longo dos tempos, definiram este conceito, a fim de melhor esclarecê-lo.

Segundo (BENJAMIN, 1984, p.16) "As alegorias estão para o reino do pensamento assim como as ruínas estão para o reino das coisas". O filósofo alemão

utiliza-se frequentemente da realidade alegórica em suas obras, assim elaborando uma construção distinta acerca do assunto.

É interessante também atentarmos para outras concepções acerca deste conceito. Todorov, por exemplo, nos afirma que “[...] A alegoria é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) apagou-se por completo”. (TODOROV, 1981, p.33), complementando a definição elaborada por Benjamin.

Portanto, é tomando por base o pressuposto de que José Saramago, em *As intermitências da morte* lança mão de uma construção alegórica para desenvolver sua narrativa, é que passaremos a uma leitura interpretativa da criação literária do escritor português.

3.1 **A Construção Alegórica de Saramago**

O romance *As intermitências da morte* foi publicado por José Saramago no ano de 2005. Nesta obra o autor conta a história de um lugar fictício onde, a partir de primeiro de janeiro de um dado ano ninguém mais morre. Então o texto se encarrega de apresentar todos os desdobramentos, do que Saramago chama de "greve da morte".

Passado o período de ausência da morte, a mesma decide então que uma semana antes de matar uma pessoa, esta receberá um bilhete de cor violeta comunicando a data de seu falecimento, para que possa se organizar antes de morrer. Porém, um dos bilhetes retorna, e isso se repete algumas vezes com a mesma pessoa, o que faz a própria morte assumir um corpo de mulher e ir à procura do seu destinatário.

O autor realiza uma espécie de ensaio do que seria dos seres vivos sem a morte, demonstrando assim como o homem se comporta perante a falta radical de algo, necessário para que haja um equilíbrio. Pois, ainda que a imortalidade seja um desejo que perpassa milhares de gerações, Saramago nos mostra seus efeitos negativos, os quais levam ao caos.

O autor lança mão desta estratégia com o propósito de demonstrar os impactos de uma ausência como símbolo do Real que invade o imaginário humano.

Neste capítulo serão abordados os efeitos do impacto do Real da morte e também de sua falta presentes na alegoria proposta por Saramago em seu romance, com a finalidade de articular os conceitos lacanianos de Real, Simbólico e Imaginário.

3.2 **As Faces da morte**

O autor abre sua história com uma frase que se coloca como a chave mestre da narrativa. "No dia seguinte ninguém morreu." (Saramago, 2005, p. 1). Este era o anúncio do que seria apenas o início de um tempo, cujas consequências, aparentemente, se mostraram, apenas, superficiais, todavia ao longo do texto ganham uma dimensão incalculável, no que diz respeito aos problemas causados, ao meio social como um todo.

Talvez para o ser humano, o não morrer pode ser algo idealizado, pois em toda história da humanidade a tentativa de prolongar a vida, denegar a morte e até mesmo subtraí-la de uma vez por todas, sempre estiveram presentes como estratégias do homem, a fim de lidar com sua condição de ser mortal.

A imortalidade do corpo já foi almejada pelo homem incansavelmente por longos séculos, pois os registros históricos de suas tentativas de manter sua permanência no mundo vêm desde o Egito antigo, por meio dos processos de mumificação, passando pela França do século XIX com a criação de injeções para garantir um prolongamento das funções vitais até os dias de hoje com as novas estratégias da ciência.

A invenção de tecnologias para retardar a velhice de modo que todos pareçam eternamente jovens, a criação das religiões juntamente com uma expectativa de além da morte e os estudos científicos para a produção de clones humanos a fim de eximir os seres da extinção, são alguns exemplos dos passos humanos em direção ao ideal da imortalidade. Pois

> O maior sonho da humanidade desde o princípio dos tempos, isto é, o gozo feliz de uma vida eterna cá na terra, se havia tornado em um bem para todos, como o sol que nasce todos os dias e o ar que respiramos (SARAMAGO, 2005, p. 5).

Mas, o que é a morte? Em um sentido fisiológico a morte é a interrupção do funcionamento das funções vitais de um organismo vivo, a qual ocorre devido a comprometimentos advindos de doenças, acidentes, desgaste do organismo, dentre outros.

Entretanto, esta simples definição fisiológica não da conta da complexidade deste fenômeno, ou melhor, dos efeitos dele para os seres humanos. Por este motivo os homens tentam incansavelmente encontrar explicações para o mistério da morte.

Ao longo dos tempos, os povos criaram deuses protetores e guardiões dos mortos e deuses responsáveis pela morte, algumas vezes relacionando-os a guerras e destruições, como é o caso da cultura Celta, a qual cultua a deusa Morrigan como deusa da guerra, da destruição e também da morte.

Os celtas entendem a morte como uma passagem para uma nova vida, um renascimento, logo a guerra e a destruição são seguidas de um novo ciclo.

Entretanto, esta ideia em parte positiva da morte não é compartilhada por muitas outras culturas, as quais atribuíram à morte significações mais sombrias.

Para os romanos, representada pela figura da deusa Mors, enquanto para os gregos representada pela figura do deus Tânatos, a morte sempre se revela uma imagem sinistra vestida de preto levando nas mãos uma tocha apagada, ou mesmo uma faca para interromper a vida dos humanos.

Tânatos era irmão gêmeo de Hípnos, deus do sono, e filho de Nyx, da noite, filha da união entre o caos e a escuridão. Tânatos era representado como uma figura macabra que levava nas mãos uma tocha apagada e esta mesma representação era adotada pelos romanos, todavia simbolizada pela figura de uma deusa e não de um deus.

Conta a lenda grega que um dia, quando Tânatos foi ao encontro do Rei Sísifo para buscá-lo, o mesmo o aprisionou, fazendo com que, durante algum tempo os

homens experimentassem a imortalidade. Até que Ares liberta Tânatos e pune Sísifo por conceder poderes divinos aos humanos.

É interessante ressaltar o diálogo existente entre o mito grego e a obra saramaguiana aqui analisada, pois ambos ensaiam a ideia de um período em que o ser humano pode ser contemplado com o ideal da imortalidade do corpo. Quanto o que diz respeito à concepção romana da morte, destaca-se a relação da morte com uma personificação feminina, associação esta também projetada por Saramago.

Embora haja povos que tratam da morte como algo natural, ou até mesmo como motivo de felicidade, há ainda uma concepção tenebrosa que se sustenta no imaginário social. Tal concepção deriva-se de uma gama de lendas, crenças e superstições cultivadas ao longo da história da humanidade em diferentes culturas e épocas, as quais agregam a ideia da morte ao aterrorizante.

Como exemplo de construção deste estereótipo sinistro, é possível recorrer mais uma vez as lendas gregas citando a lenda de Hades, deus dos mortos, que quando invocado atrai todo tipo de maldição, associada à lenda de Tânatos, figura da morte, mencionada anteriormente.

Enquanto Zeus domina os reinos do céu e da Terra, Poseidon domina o reino do mar e Hades, por sua vez, domina as profundezas da Terra, infernos ou reino das trevas, reino este que com o tempo recebe uma conotação de justiça, de modo que, dividido por um rio, agrupa de um lado os maus que pagam cruelmente por seus erros cometidos em vida, e do outro os justos que recebem a recompensa de suas boas ações.

Semelhantemente, a cultura cristã defende, principalmente a partir da Idade Média (século XII), a ideia da morte como momento de prestar contas das ações terrenas, de modo que a alma, após o julgamento divino, era destinada eternamente ao céu ou inferno de acordo com seu merecimento.

Assim, o morrer deixa de ser algo natural para assumir um caráter de provação, visto que o medo do desamparo e do abandono eterno em um lugar de tormento, começa aterrorizar os cristãos, fazendo com que a morte fosse temida por todos.

Já no século XVIII, ocorre uma laicização da morte, em que esta incorpora uma imagem de cruel ruptura, passando a ser vista como hora em que o homem é

brutalmente arrancado do seio de sua família e amigos sendo conduzido violentamente ao desconhecido. É neste mesmo momento histórico que os mortos deixam de ser enterrados dentro das igrejas, ganhando um espaço isolado nas cidades (os cemitérios), de modo a não mais ocuparem os espaços frequentados pelos vivos.

E por fim, na contemporaneidade, a ideia da morte é afastada quase por completo do cotidiano urbano, pois os velórios não acontecem mais nas casas, assim como os doentes são encaminhados para morrerem nos hospitais.

Atualmente, a sociedade é conduzida a um luto breve, de maneira que sejam evitadas as manifestações excessivas e ou prolongadas da dor pela perda do ente querido, com a finalidade de reprimir o horror contido no pensamento da própria finitude.

Esta face obscura atribuída ao desligamento da vida terrena está intimamente agregada à manifestação do desconhecido, uma vez que, o acelerado avanço da ciência, o homem não foi capaz de passar portal experiência e retornar a vida a fim de desvendar o mistério depois da morte.

Esta concepção tenebrosa coloca a morte como tabu. Sigmund Freud descreve o tabu como

> O código de leis não escrito mais antigo do homem. É suposição geral que o tabu é mais antigo que os deuses e remonta a um período anterior à existência de qualquer espécie de religião. (FREUD, 1996h, p. 143).

Vale ressaltar que o tabu não é sustentado por religião ou alguma instituição social, pois sua autossustentação é uma de suas principais características. Ele sustenta uma restrição, ou proibição de um ato, sobre a qual não há explicação ou fundamentação lógica.

Freud associa a questão do tabu à neurose obsessiva, pois os atos obsessivos aparecem na consciência em forma de tabus, com o propósito de encobrir o desejo proibido, o qual se estabelece no inconsciente, logo se referindo a um do tabu.

Um dos exemplos mencionados por Freud acerca do tabu é a relação dos povos primitivos com os mortos, pois os entes queridos, após a morte, transformavam-se em demônios para suas próprias famílias e amigos. Então, é a

partir deste fato, considerando o par antitético: afetividade X hostilidade, que Freud trata da ambivalência do tabu tanto para os primitivos, quanto para o neurótico obsessivo.

Se a morte é um tabu, e o tabu por sua vez é uma forma de Lei. A morte interrompe o gozo pleno de viver para sempre, possibilitando ao ser humano um encontro como que de mais Real se tem conhecimento. Segundo Lacan, o Real é inapreensível, é o que não se pode simbolizar, e por isso assustador e tenebroso, o que justifica a tentativa do homem em ignorar ou encobrir a morte.

O desenvolver da trama de Saramago aponta para um cenário caótico, o preço pago pela ausência da morte. A morte nesta obra pode ser entendida também como a lei que barra a vida, ou seja, o que marca os limites do viver dos seres, a falta que se apresenta diante da imortalidade, colocando-a como impossível.

Então, ao desaparecer os limites da vida, os personagens de Saramago experimentam a imortalidade, a qual gradativamente apresenta seus problemas, ou melhor, suas consequências, as quais se manifestam em forma de problemas, tanto para o estado como para a igreja, e seus respectivos representantes, percebido no diálogo a seguir entre o cardial e o primeiro ministro:

> Perdoe-me, temo não compreender aonde quer chegar. Sem morte, ouça-me bem, senhor primeiro-ministro, sem morte não há ressurreição, e sem ressurreição não há igreja (SARAMAGO, 2005, p. 16).

Além de hospitais lotados de pacientes agonizantes, e da crise econômica das agências do serviço funerário, a igreja também se sentia ameaçada, pois a religião vem suprir, por meio de seu discurso sobre o amor, o enigma da morte, logo, se nãohá morte, a religião perde o seu sentido.

Além do mais, deve-se considerar que o Cristianismo é fundamentado pela morte e ressurreição de Cristo, que deu sua vida pelos pecadores, os quais alcançam a vida eterna por meio do amor a Deus e ao próximo. Portanto se não há morte, não haverá amor para dar-lhe sentido, afinal,

> As religiões, todas elas, por mais voltas que lhes dermos, não têm outra justificação para existir que não seja a morte, precisam dela como do pão para a boca. (SARAMAGO, 2005, p. 34).

Diante da problemática social, obviamente os prejuízos financeiros também se tornaram demasiados. Então, com a finalidade de reduzir as perdas financeiras, foram tomadas medidas de formas perversas, levando os homens ao mais primitivo de seu ser, em nome da ganância. O trecho a seguir trata da resolução encontrada pelas empresas de seguros de vida:

> (...) um acordo de cavalheiros, o qual consistiria na inclusão de uma breve adenda às apólices, tanto para a retificação de agora como para a vigência futura, em que ficaria fixada a idade de oitenta anos obrigatória, obviamente em sentido figurado, apressou-se o presidente a acrescentar, sorrindo com indulgência. Desta maneira, as companhias passariam a cobrar os prêmios na mais perfeita normalidade até à data em que o feliz segurado cumprisse o seu octogésimo aniversário, momento em que, uma vez que se havia convertido em alguém virtualmente morto, mandaria proceder à cobrança do montante integral do seguro, o qual lhe seria pontualmente satisfeito. (SARAMAGO, 2005, p. 29).

É interessante destacar no trecho anterior, a expressão "morte no sentido figurado", pois seria uma tentativa de manter a morte em operação, por meio do imaginário, ao criar uma espécie de "faz de conta", como também por meio do simbólico ao denominar morto o cliente após seus oitenta anos, isto porque o Real da morte não estava presente.

No próprio romance há um trecho que justifica a relação entre a morte e a Lei, partindo do princípio de que se só há vida, tudo será então permitido. Contudo também se só houvesse morte, igualmente a Lei estaria ausente:

> [...] mantenho a pergunta, Porque se os seres humanos não morressem tudo passaria a ser permitido, E isso seria mau, perguntou o filósofo velho, Tanto como não permitir nada. Houve um novo silêncio. (SARAMAGO, 2005, p. 35).

Após algum tempo, a morte decide retornar, porém agora com uma nova estratégia, enviando um bilhete para comunicar os falecimentos, uma semana antes, para que as pessoas não fossem surpreendidas pelo acaso.

Este momento trata de uma alternância da figura da morte, a qual era presente continuamente, depois se fez ausente, e agora, se torna presente, novamente. Como Saramago evidencia com o anúncio de regresso das atividades da morte:

> [...] este período de alguns meses a que poderíamos chamar de prova de resistência ou de tempo gratuito, e tendo em conta os lamentáveis resultados da experiência, tanto de um ponto de vista moral, isto é, filosófico, como de um ponto de vista pragmático, isto é, social, considerei que o melhor para as famílias e para a sociedade no seu conjunto seria vir a público reconhecer o equivoco de que sou responsável e anunciar o imediato regresso à normalidade, o que significará que a todas aquelas pessoas que já deveriam estar mortas, mas que, com saúde ou sem ela, permaneceram neste mundo, se lhes apagará a candeia da vida quando se extinguir no ar a última badalada da meia-noite. (SARAMAGO, 2005, p. 97).

Entretanto, com a nova estratégia de atuação da morte, os moradores daquele país, ao serem comunicados de seus futuros falecimentos, procuravam fazer tudo que tinham vontade, antes que a hora chegasse. É possível considerar esta atitude como uma tentativa de amenizar uma fatalidade, já que o fim da vida é inevitável, tentar realizar todos os desejos, perdoar as inimizades ou realizar a divisão dos bens para que estes não se percam, são maneiras imaginárias de encobrir o Real da morte.

Mas, o que entendemos como real da morte? Já sabemos que segundo Jacques Lacan, o Real é o inapreensível, o que não é passível à representação, o que não se pode simbolizar. O Real é aquilo que a todo tempo "escapa de nossas mãos", pois não somos capazes de controlá-lo, entendê-lo e principalmente evitá-lo.

Embora a morte seja a única certeza a qual os seres humanos possuam durante sua permanência no mundo, trata-se também de um fenômeno inexplicável, pois a ciência não é capaz de desvendar o mistério que circunda o pós-morte.

Por este motivo, o homem cria a todo tempo uma série de religiões as quais, cada uma de sua maneira, tenta elaborar uma versão particular daquilo que sucederia o fim da vida, céu, inferno e reencarnação são alguns exemplos de respostas à pergunta que acompanha os seres humanos durante toda vida: o que há após a morte?

Tal pergunta traz em si um prenúncio de desamparo, o qual por sua vez leva à angústia, considerando que o que se coloca em jogo é um vazio, um não saber, uma falta. Falta esta que também se tenta preencher com as versões macabras e aterrorizantes, que não deixam de ser pertencentes à esfera imaginária.

O desamparo figura na vida dos seres humanos desde o nascimento, pois entre os animais, o homem é o único que necessita de um outro para sobreviver em seus primeiros anos de vida.

Este desamparo acompanha a espécie durante toda sua permanência no mundo, sendo manifesto por meio de diversos aspectos, não só físicos, mas também emocionais, pois embora seja o único ser dotado de inteligência e conhecimento, não é capaz de responder com exatidão os questionamentos acerca da própria origem e do próprio destino, tendo um saber limitado sobre si mesmo, estando então ainda mais desamparado.

Ainda nos primeiros anos de vida, mais precisamente na fase edípica, a criança se depara com a castração. Se reconhecer como ser faltoso, não fálico, consiste em um fator fundamental do desamparo humano, o qual também se associa à condição de ser mortal e incompleto. Então, diante do Real que se apresenta em forma de desamparo, torna-se necessário recorrer a algo que traga um sentido à própria vida, é por este motivo que o homem busca o amor.

Amar é uma forma de não estar só. Embora todos nasçam e morram sozinhos, o período entre um evento e outro, que chamamos de vida, pode ser compartilhado com os outros, por meio dos laços de amor construídos ao longo do percurso de cada um.

4 AS VERSÕES DO AMOR SEGUNDO LACAN

Na primeira parte deste capítulo objetivamos aprofundar nossos estudos sobre o amor, lançando mão da construção teórica lacaniana sobre o assunto, a qual se fundamenta na retomada dos textos freudianos.

Em seguida, apresentamos uma análise interpretativa da segunda parte do romance *As intermitências da morte*, pautada no apanhado teórico a ser exposto na primeira parte.

Jacques Lacan, assim como Freud, fez alusões sobre o amor em sua obra, conceituando-o e tratando de suas diversas modalidades: amor como sentimento da paixão; amor como dom ativo; amor cortês – o amor como recusa do dom; amor como acontecimento – milagre do amor e amor trágico.

Em um de seus seminários, Lacan afirma que "Amar é dar o que não se tem", ou seja, independente de qual seja a versão, o amor coloca em cena a falta, logo, o ser que ama, como também o ser amado são portadores dessa falta inerente aos seres submetidos à linguagem.

Cada modalidade de amor apontada por Lacan possui características distintas as quais serão mencionadas a seguir:

> O amor como paixão imaginária é definido como um amor que deseja ser amado, segundo a demanda própria. O que é visado nesse amor é o aprisionamento do outro. Isto implica que o outro só pode ser tomado como objeto do bem, ou seja, o que o apaixonado considera seu bem está no outro. Logo, a única particularidade do outro, colocado no lugar de objeto amado, é satisfazer o pedido do sujeito para ser amado. Mas o apaixonado quer ser amado por tudo. Suas súplicas não têm limite. Suas dores também não. (FERREIRA, 2004, p. 39).

Os ideais desta categoria de amor estão intimamente relacionados com os apresentados no século XIX pelos artistas do período romântico. No amor do período romântico está em jogo a idealização do ser amado, a supervalorização, as juras de amor eterno ao acreditar ter encontrado a alma gêmea, e claro, consequentemente, o sofrimento e a dor na medida em que este amor está fadado ao fracasso.

Esta ambivalência que perpassa a estrutura desta versão do amor faz com que de um lado tenhamos as sensações de realização e felicidade, enquanto do outro surgem a insatisfação, a dor e o sofrimento. Paradoxo este que nos apresenta Almeida Garret no poema:

> Este inferno de amar como eu amo!
> Quem mo pôs aqui na alma, quem foi?/
> Esta chama que alenta e consome,
> Que é a vida e que a vida destrói
> Como é que se veio a atear,
> Quando ai quando se ha-de ela apagar?
> [...]
> (GARRET, 1978)

Para Jacques Lacan se faz necessário distinguir o amor como sentimento da paixão, pois é desta forma que ele acrescenta um elemento a mais na antítese amor X ódio: a ignorância, entendendo tal ignorância como o amor sentimento da paixão.

Já o amor como dom ativo posiciona o outro como ser e não como objeto, por isso podemos dizer que a paixão se encontra em uma esfera imaginária, enquanto o amor, "só pode ser concebido numa relação simbólica, ou seja, numa relação mediada pela palavra." (FERREIRA, 2004, p. 40).

Esse amor é vivenciado por dois seres faltosos, que conseguem reconhecer, tanto a própria falta – ao abrir mão de uma parcela de seu narcisismo para amar o outro – como reconhecer a falta do outro, ao amá-lo, admitindo seus defeitos e fraquezas.

> Lacan afirma que amar é amar um ser para além do que ele parece ser, assim o amor, ao contrário da paixão, aceita os erros, os defeitos e as fraquezas do amado." (FERREIRA, 2004, p. 40).

Lacan recorreu à literatura para apropriar-se de uma modalidade de amor típica da literatura medieval: o amor cortês, sobre o qual aborda em *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Contudo Freud já havia feito menção ao amor cortês em sua obra em “A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher[3].”.

---

[3] A psicogênese de um caso de homossexualismo numa mulher trata da análise do caso de uma jovem de 18 anos que se apaixona por uma mulher 10 anos mais velha, tratando-a com uma cortesia semelhante à utilizada pelos trovadores. (FREUD, 1996a)

O amor cortês surge na idade Média com a cantiga de Amor, poesia cantada pelos trovadores com acompanhamento de instrumentos musicais, que eram dedicadas às damas da corte, em sua maioria mulheres casadas, dedicadas ao lar, ao marido e aos filhos, visto que era este o papel da mulher para sociedade da época.

Nessas cantigas, o amante amava e seguia fielmente as regras da corte: fidelidade, humildade e sigilo da identidade da dama. O poeta se colocava em um lugar de vassalo, oferecia seu amor a sua amada. A dama aceitava ser amada por ele, mas nunca iria corresponder a este amor Tais regras fazem da mulher um objeto enigmático, ao mesmo tempo em que inibe o sexual.

O amor cortês é uma criação ficcional, um amor inventado para fazer poesia, em que, para o poeta só é possível amar, e nunca ser amado, enquanto para a dama só é possível ser o objeto de amor de seu amante-vassalo.

> A dama com valor de dom, na medida que o dom é símbolo do amor, está interditada. E justamente por isso que ela representa o amor como recusa do dom. É nesse sentido que o amor cortês se inscreve no regime da frustração. (FERREIRA, 2004, p. 50).

Jacques Lacan, em *O seminário livro 4: A relação de objeto*, fala de uma modalidade de amor que não visa o objeto, mas o que está para além dele, ou seja, a falta. Ferreira acrescenta que

> Este amor se articula com a sublimação, podendo também ser articulado à metáfora, visto que ocorre uma produção de um novo sentido pela via da substituição. (FERREIRA, 2004, p. 41).

Esta modalidade é o amor como acontecimento, que consiste em uma passagem do ser que ocupa o lugar de amado, para o lugar de amante, produzindo assim um novo sentido, o qual Lacan denominou milagre do amor.

Ferreira menciona também o fato de que a teoria lacaniana situa o amor na dialética do desejo, entendendo o amante como aquele que só pode experimentar o amor pela falta, o que o faz se mover em direção ao outro, a quem supõe ter alguma coisa. Enquanto o amado, por supor ser possuidor de algo, permanece em seu estado passivo.

Em *O seminário, livro 8: A transferência*, Lacan refere-se ao *Banquete, de Platão*, com a finalidade de ilustrar o milagre do amor a partir de uma discussão dos deuses para eleger entre os amores de Orfeu, Alceste e Aquiles, o que melhor representava o amor verdadeiro.

Aquiles foi o vencedor, pois após a morte de seu amante Pátroclo, por Heitor, fica muito enfurecido e decide se vingar, mesmo sabendo que tal vingança poderia por em risco sua própria vida. Tal atitude encantou os deuses, fazendo com que o verdadeiro amor de Aquiles fosse escolhido como o que melhor representa o amor.

É só com Aquiles que ocorre o milagre do amor, pois quando ele resolve se vingar, sai da posição de amado e passa à posição de amante, ao passo que o amor de Orfeu está relacionado ao amor-paixão. Já no caso de Alceste não há passagem do lugar de amado para amante, visto que ela, ao se entregar para morrer pelo marido, já se encontra como amante.

> O milagre do amor acontece, produzindo uma metáfora: o amado se transforma em amante, o desejado em desejante. Aquiles, mais jovem, mais belo, mais forte, mais corajoso, o que tinha mais destreza entre os guerreiros, se desloca da posição masculina de amado para a posição feminina de amante. (FERREIRA, 2004, p. 44).

E por fim, o amor trágico é aquele que conduzira Antígona, personagem da tragédia de Sófocles, à morte por ter ultrapassado os limites humanos em nome de um desejo que se sustenta na busca de um objeto perdido para sempre.

Antígona acompanhara seu pai Édipo em seu exílio voluntário depois de ele ter descoberto que era casado com sua própria mãe e como castigo furado os próprios olhos. A filha fica com Édipo até sua morte na cidade de Colono, em seguida retornando à Tebas, onde seus dois irmãos, Etéocles e Polinice, governam a cidade por um ano cada um, alternadamente de acordo com um pacto feito entre os dois.

Contudo, quando Etéocles deveria entregar o governo de Tebas ao seu irmão, ele se nega e o expulsa da cidade, gerando um terrível combate em que os dois filhos de Édipo morrem. Entretanto, Creonte, irmão de Jocasta, assume o governo ordenando que apenas Etéocles seja enterrado dignamente de acordo com a tradição religiosa da época, ao passo que Polinice não seria merecedor de tais rituais, estando condenado a vagar sem o descanso eterno.

Mesmo sabendo da determinação a respeito da proibição do enterro de Polinice e da pena de morte decretada por Creonte para aqueles que desobedecessem a sua ordem, Antígona todas as noites punha um pouco de terra sobre o corpo de seu irmão, sendo condenada à morte por sua transgressão, tudo em nome de um amor que se sustenta em um objeto para sempre perdido.

4.1 **O Amor em *As intermitências da morte***

Observemos a segunda parte do romance *As intermitências da morte* a qual se inicia com o retorno da morte às suas atividades, e façamos agora uma análise interpretativa acerca dos aspectos referentes ao amor, considerando os apontamentos já realizados.

A morte, após adotar sua nova metodologia de trabalho, tem uma surpresa, um dos bilhetes de cor violeta usado para a comunicação dos falecimentos, retorna por várias vezes, fazendo com que ela saia à procura do seu destinatário, um violoncelista de quarenta e nove anos, porque

> Uma força alheia, misteriosa, incompreensível, parecia opor-se à morte da pessoa, apesar de a data da sua defunção estar fixada, como para toda a gente, desde o próprio dia do nascimento. É impossível, disse a morte à gadanha silenciosa, ninguém no mundo ou fora dele teve alguma vez mais poder do que eu. eu sou a morte, o resto é nada. (SARAMAGO, 2005, p. 169).

Nesta segunda parte da narrativa, a morte, de modo gradativo, passa a ser representada como um ser com marcas humanas, como falar, pensar e agir. Contudo, continuava sendo descrita como macabra, gélida e assustadora, ao mesmo tempo, onipotente e soberana. Mas o equívoco do retorno da carta, do qual foi vítima, marca o momento em que a morte inicia o seu real processo de personificação e humanização, através da perda da onipotência, sendo assim,

> Ao menos por um breve momento, o que temos diante dos olhos mais se assemelha à estátua da desolação do que à figura sinistra que, segundo

> deixaram dito alguns moribundos de vista penetrante, se apresenta aos pés das nossas camas na hora derradeira. (SARAMAGO, 2005, p. 141).

Esta perda da onipotência ocorre de maneira inexplicável, mas pode-se compreender que houve uma atuação de uma Lei, a qual instaurou a falta para própria figura da morte, processo de castração, pois só assim pode ser possível o processo de humanização citado anteriormente.

> A morte é um esqueleto embrulhado num lençol, mora numa sala fria em companhia de uma velha e ferrugenta gadanha que não responde a perguntas, rodeada de paredes caiadas ao longo das quais se arrumam, entre teias de aranha, umas quantas dúzias de ficheiros... (SARAMAGO, 2005, p. 142).

O trecho anterior descreve rapidamente a figura da morte em um primeiro momento, quando ela ainda não havia iniciado seu processo de transformação, esta figura descrita pode ser associada à mesma cultuada pelas comunidades mexicanas conhecida pelo nome de Santa Muerte.

A Santa Muerte trata-se de uma figura esquelética enrolada em um manto branco que traz nas mãos uma gadanha com a qual interrompe a vida dos humanos. O culto à Santa Muerte é uma das festas mais tradicionais do México, sendo adotada também pelas comunidades mexicanas dos Estados Unidos.

Conhecida como padroeira dos criminosos e dos habitantes de regiões violentas, a Santa Muerte é geralmente associada à imagem feminina partindo da crença de que se o humano nasce de uma mulher, deve também morrer por meio de uma mulher. Esta ideia da morte associada à mulher é mais uma conexão possível entre a santa mexicana e a personagem de Saramago.

Ao longo do texto de Saramago, a descrição da figura da morte sofre uma considerável mudança, momento este em que ela, para poder aproximar-se do homem cuja carta havia retornado, se transforma em uma bela mulher, como apresentado nos três trechos a seguir, no primeiro: "Estás muito bonita, comentou a gadanha, e era verdade, a morte estava muito bonita e era jovem, teria trinta e seis ou trinta e sete anos, como haviam calculado os antropólogos". (SARAMAGO, 2005, p.179).

E, mais adiante, no segundo trecho:

> A carta, perguntou a gadanha, que decidira não reagir à ironia, Levo, vai aqui dentro, respondeu a morte, tocando a bolsa com as pontas de uns dedos finos, bem tratados, que a qualquer um apeteceria beijar. E também no trecho terceiro e último trecho: "Rendo-me, Estou irresistível, confessa, Depende do tipo de homem a quem queiras seduzir, Em todo o caso parece-te mesmo que vou bonita (SARAMAGO, 2005, p. 180).

É curioso o fato de a morte ter escolhido se transformar em uma mulher especificamente, o que pode ser associado a uma troca de posição, pois outrora ela ocupava uma posição masculina, assim como ocorreu com Aquiles, num primeiro momento, como citado anteriormente.

De acordo com o que escreveu (Ferreira, 2004, p. 44) Lacan relaciona a passividade ao masculino e a atividade ao feminino, acrescentando que Aquiles passou a amar como amam as mulheres.

Por isso é cabível dizer que a morte, após constatar sua falta diante do equívoco do qual foi vítima, renuncia parte de seu narcisismo para amar o violoncelista, deste modo migrando do masculino ao feminino.

Então, ao decidir abrir mão de seu lugar soberano para sair às ruas à procura do homem que a havia afrontado ao não receber o seu comunicado, a morte passa a ocupar uma posição feminina como na passagem a seguir:

> A porta se abriu e uma mulher apareceu no limiar. A gadanha tinha ouvido dizer que isto podia acontecer, transformar-se a morte em um ser humano, de preferência mulher por essa cousa dos géneros (SARAMAGO, 2005, p. 178).

Nesta segunda parte de *As intermitências da morte* o amor se coloca como tema central. Mas, antes que houvesse amor havia a falta, e obviamente o desejo, desejo este inaugurado por uma Lei, cujo operador não se conhece, por se apresentar como um elemento insólito da narrativa, contudo a eficácia de sua atuação é indiscutível, pois é por meio desta Lei que a morte se torna humana, ou seja, um ser da linguagem.

> Tu, que te havias habituado a poder o que ninguém mais pode, vias-te ali impotente, de mãos e pés atados, com a tua licença para matar zero zero sete sem validez nesta casa, nunca, desde que és morte, reconhece-o, havias sido a esse ponto humilhada. Foi então que saíste do quarto para a sala de música, foi então que te ajoelhaste diante da suite número seis para violoncelo de Johann Sebastian Bach e fizeste com os ombros aqueles

> movimentos rápidos que nos seres humanos costumam acompanhar o choro convulsivo, foi então, com os teus duros joelhos fincados no duro soalho, que a tua exasperação de repente se esvaiu (SARAMAGO, 2005, p. 152).

Embora ela houvesse se aproximado do violoncelista com a finalidade de conseguir entregar a carta para que em fim ela o pudesse matar, sua intenção foi frustrada, pois de forma inesperada, a morte foi capturada pelo amor, ficando assim impossibilitada de cumprir sua missão inicial.

A frustração pode ser notada ao observar todos os esforços da morte para entregar a carta, todavia sem êxito. Aparentemente, não havia um motivo capaz de explicar tal situação, todavia no decorrer dos fatos entende-se que o amor foi o responsável por isso, pois só através do amor que a morte desiste do seu plano, reconhecendo assim sua falta, como enuncia o fragmento a seguir:

> Quando ele terminou, as mãos dela já não estavam frias, as suas ardiam, por isso foi que as mãos se deram às mãos e não se estranharam. Passava muito da uma hora da madrugada quando o violoncelista perguntou, Quer que chame um táxi para a levar ao hotel, e a mulher respondeu, Não, ficarei contigo, e ofereceu-lhe a boca. Entraram no quarto. despiram-se e o que estava escrito que aconteceria, aconteceu. (SARAMAGO, 2005, p. 206).

É relevante ressaltar a participação significativa da música no processo de transformação da morte na passagem supracitada, em que o violoncelista toca para ela a Suíte número seis[4] de Johann Sebastian Bach. A emoção da morte pode ser notada não só ao ouvir a música, mas também quando se ajoelhara diante da mesma partitura, ao estar na casa do músico pela primeira vez.

Para tornar mais verossímil o que foi dito anteriormente sobre a humanização da morte, exemplifiquemos tal fenômeno ao citar os momentos em que Saramago, através de pequenos gestos da mulher que dantes era denominada morte, demonstra o abandono do lugar daquela que tira a vida dos seres humanos sem se quer precisar de uma ordem superior, para assumir a impossibilidade do gozo pleno, e assim,

---

[4] Suíte número seis: composição musical do maestro Johann Sebastian Bach (1685-1750) um dos maiores nomes da música barroca

> Pegou um fósforo, um fósforo humilde, ela que poderia desfazer o papel com o olhar, reduzi-lo a uma impalpável poeira, ela que poderia pegar-lhe fogo só com o contacto dos dedos, e era um simples fósforo, o fósforo comum, o fósforo de todos os dias, que fazia arder a carta da morte, essa que só a morte podia destruir. Não ficaram cinzas. A morte voltou para a cama, abraçou-se ao homem e, sem compreender o que lhe estava a suceder, ela que nunca dormia, sentiu que o sono lhe fazia descair suavemente as pálpebras. (SARAMAGO, 2005, p. 207).

Ela tornara-se mortal. Além de ter se rendido ao amor e aos impulsos sexuais, também precisou de um simples fósforo para destruir a carta e logo depois fora dominada pelo sono. O sono é uma espécie de ensaio do morrer, vivenciado todos os dias somente pelos seres mortais.

A morte, agora uma mulher, abre mão de seu estado de completude, ou seja, da condição de não castrada. Ela se coloca em posição de amante, ao investir no outro por amor, renunciando a uma parte de si mesma.

Tendo em vista as observações a respeito do amor em *As intermitências da morte,* podemos destacar a transformação da figura da morte a qual passa pelo processo de humanização para depois ser capturada pelo amor, passando a amar como uma mulher ao renunciar parte de seu narcisismo.

5 LISPECTOR: E SARAMAGO ESCRITORES CRIATIVOS

As artes estão a todo tempo dialogando com a teoria psicanalítica. Ambas procuram posicionar o sujeito frente ao seu próprio desejo, pela via de uma construção imaginária, e no caso da manifestação artística por meio da literatura, também o faz pelo campo da palavra, ou seja, por meio do simbólico.

No que se refere as pulsões, podemos observar a grande contribuição das artes, uma vez que a pulsão busca incessantemente sua satisfação. Deste modo a arte vem conduzir a busca por uma forma não sexual de lidar com a pulsão, isto é, a sublimação.

Sigmund Freud, durante o processo de construção de sua teoria psicanalítica, recorreu diversas vezes às modalidades artísticas, contudo deixou em tantas ocasiões, muito claro a sua preferência pela literatura, recorrendo insistentemente aos poetas, dramaturgos e romancistas a fim de extrair de suas obras subsídios fundamentais para elaboração de suas ideias, afirmando ainda que os escritores já sabiam o que a psicanálise só descobriria posteriormente.

Vale ressaltar que o pai da psicanálise não só recorreu à arte como forma de fundamentação da técnica psicanalítica, mas também lançou mão dela a fim de buscar uma compreensão do próprio processo de criação, como também com a finalidade de interpretá-la, assegurando sempre que interpretar um trabalho artístico não significa suprimir toda sua fruição estética.

Para Freud, debruçar-se sobre uma produção artística com a finalidade de efetuar uma leitura dela, não se trata de extrair o seu conteúdo por completo, como uma espécie de dissecação dos sentidos latentes, todavia trata-se de uma busca de um conhecimento maior e mais aprofundado, tanto da obra em questão como do artista que a criou.

A primeira vez que ele se dedicara integralmente ao estudo de uma obra literária foi quando elaborou seu artigo Delírios e sonhos na *Gradiva de Jensen* (1907-1906), o qual se tornou uma das principais contribuições tanto para construção da clínica analítica, quanto para os estudos referentes à articulação psicanálise e artes.

Gradiva trata-se de uma obra literária do escritor alemão Wilhelm Jensen, publicada pela primeira vez em 1903. A narrativa se desenvolve a partir da história de um jovem arqueólogo que ao visitar o museu de Nápolis é atraído e fascinado por uma antiga escultura de uma bela jovem a quem ele dá o nome de Gradiva, do latim aquela que avança.

Na noite seguinte à visita ao museu, o jovem tem um sonho no qual se vê em Pompéia momentos antes do vulcão entrar em erupção. Neste instante ele avista Gradiva e antes que ele a possa avisar do perigo que está por vir, ele a vê sucumbir sob as larvas do vulcão.

Freud, muito interessado pelo enredo, lança mão do trabalho de Jensen e extrai dela contribuições relevantes para sua teoria dos sonhos, ao interpretar a obre observando os sonhos e delírios vivenciados pelo jovem arqueólogo, interpretando ainda o fetiche que o captura, como o sentimento mal resolvido por uma amiga de infância.

Todavia, foi o seu ensaio *Escritores criativos e devaneios* (1906-1907) que ganhou o destaque maior entre as produções freudianas a respeito do assunto, por ser um trabalho voltado diretamente para a compreensão dos processos psíquicos da criação artística.

Em *Escritores criativos e devaneios*, ele associa o brincar infantil à criação poética, dissertando à respeito da capacidade imaginativa, partindo das afinidades entre uma atividade e outra, de modo que ao lançar um olhar minucioso sobre o mecanismo do brincar da criança, compreende-se igualmente o mecanismo criador dos escritores. Ele diz:

> Se ao menos pudéssemos descobrir em nós mesmos ou em nossos semelhantes uma atividade afim à criação literária! Uma investigação dessa atividade nos daria a esperança de obter as primeiras explicações do trabalho criador do escritor. E, na verdade, essa perspectiva é possível. Afinal, os próprios escritores criativos gostam de diminuir a distância entre a sua classe e o homem comum, assegurando-nos com muita freqüência de que todos, no íntimo, somos poetas, e de que só com o último homem morrerá o último poeta. (FREUD, 1996b, p.149).

A criança passa a maior parte de seu tempo se dedicando aos seus muitos jogos e brinquedos, porém, ainda que ela, no momento da brincadeira crie um universo particular onde transitam os personagens provenientes de sua imaginação,

a criança não perde sua conexão com a realidade, sabendo distinguir com exatidão este e aquele universo. Deste modo afirma Freud:

> Acaso não poderíamos dizer que ao brincar toda criança se comporta como um escritor criativo, pois cria um mundo próprio, ou melhor, reajusta os elementos de seu mundo de uma nova forma que lhe agrade? Seria errado supor que a criança não leva esse mundo a sério; ao contrário, leva muito a sério a sua brincadeira e despende na mesma muita emoção. A antítese de brincar não é o que é sério, mas o que é real. (FREUD, 1996b p. 151.)

O texto literário assemelha-se ao sonho, de maneira que o texto funciona como um sonho do próprio autor, o qual por sua vez desencadeia outros sonhos nos leitores. Ambos, autor e leitores, realizam, de forma simbólica, desejos inconscientes anteriormente recalcados.

No texto literário, assim como nas brincadeiras infantis, está em jogo a criação de outro cenário, na maioria das vezes, outros personagens, outros espaços onde as cenas se repetem livremente, sem necessitarem de uma submissão à temporalidade ou mesmo aos ideais de moralidade e ou ética derivados de um código social pré-estabelecido.

Ao se tornar adulto, o sujeito abandona o brincar e passa a fantasiar, contudo a fantasia se rende às pressões da censura superegóica, assim sendo rejeitada devido ao seu conteúdo proibido.

Mas é a obra literária que vem substituir o brincar, e por meio dela as fantasias se tornam aceitáveis, ensaiando a satisfação tanto do artista quanto daquele que o lê, através da identificação com os personagens.

É por meio da literatura que o homem se permite falar de temáticas como, por exemplo, a morte, pois se cria uma nova roupagem de modo a atribuir uma nova configuração à esta temática.

De outro modo, o mesmo conteúdo assumiria forma de tabu. Ou seja, o que o escritor faz é uma troca de figurino, trazendo máscaras mais aceitáveis de modo que o que está por baixo delas seja integralmente admitido.

Clarice "brinca" de ser Rodrigo para contar a história de Macabéa que nada mais é do que a própria morte em vida. Brinca de falar de pobreza, de alienação, para de fato falar de angústias, desamparo e de um amor que leva à morte.

Saramago recorre ao bom humor e a ironia para tratar da maior inimiga dos seres humanos. De maneira leve e descontraída, ensaia uma espécie de "jogo" em que o homem, ainda que temporariamente, vence a morte tornando-se imortal e tornando-a mortal, em oposição ao que de fato ocorre na realidade.

5.1 **Convergências e divergências das criações**

Embora os autores Clarice Lispector e José Saramago tenham particularidades bastante peculiares no que diz respeito à confecção de suas literaturas, como será abordado detalhadamente no decorrer deste capítulo, suas obras analisadas anteriormente possuem alguns pontos em comum sobre os quais será lançado um olhar minucioso com a finalidade de acrescer informações relevantes às observações já realizadas.

O primeiro ponto a ser destacado são as questões relacionadas aos títulos escolhidos por ambos os autores. Saramago apresenta um título em que a morte é anunciada explicitamente, porém não de uma forma habitual, pois o que se anuncia é um intervalo da morte, uma pausa momentânea, uma ausência a qual a espécie humana não está acostumada, logo provocando no leitor estranheza e curiosidade.

Saramago escolhe falar de morte por meio de sua ausência, visto que conviver com ela faz parte da rotina dos seres desde que há vida. Partindo desta ausência da morte o autor leva o leitor a perceber sua necessidade para o bom funcionamento do planeta.

Já Lispector opta por anunciar a morte em seu título de outra maneira, talvez até oposta aquela utilizada pelo autor português, pois enquanto ele anuncia de forma explícita, ela o faz de forma mais implícita, subjetiva e sutil, ao manter latente o significado da morte sob a expressão "A HORA".

Não se trata de uma hora qualquer, esta é "A HORA" derradeira, aquela aguardada por todos os seres vivos, aquela cuja contagem regressiva se inicia ao nascer.

Logo no prólogo de sua obra, a autora fala dos outros treze títulos possíveis para a história que está a narrar:

> A culpa é minha, ou A hora da estrela, ou Ela que se arranje, ou O direito ao grito, ou Clarice Lispector, ou Quanto ao futuro.., ou Lamento de um blue, ou Ela não sabe gritar, ou Uma sensação de perda, ou Assovio no vento escuro, ou Eu não posso fazer nada, ou Registro dos fatos antecedentes, ou História lacrimogênica de cordel, ou saída discreta pela porta dos fundos." (LISPECTOR, 1982, p.1)

Dos treze títulos anunciados, três deles, "*Eu não posso fazer nada*, *Uma sensação de perda* e *Ela não sabe gritar*", trazem em si marcas implícitas a respeito da morte. A morte faz com que o homem experimente uma sensação de perda, e diante dela os seres são impotentes, impotência esta assinalada pelos outros dois títulos.

É interessante destacar que somente um dos treze títulos é acompanhado por um ponto final seguido de outro, "Quanto ao futuro.". A respeito disso, o próprio Rodrigo S.M comenta, dizendo que não utilizaria reticências, pois assim o título estaria aberto à imaginação do leitor. E acrescenta que ao final da história será compreendida a necessidade de uma delimitação realizada por dois pontos finais.

Rodrigo diz que esta forma de pontuação e um dos tantos segredos contidos na narrativa. Segredo este cuja revelação não é realizada, ficando a critério de uma interpretação do leitor. É possível interpretar esses dois pontos finais como uma representação simbólica no discurso escrito da interrupção do futuro dos dois personagens, Rodrigo e Macabéa, os quais morrem ao final da narrativa.

Outro aspecto relevante a ser mencionado é a presença da música no enredo. A música é um elemento comum às duas narrativas, porém cada um dos autores à trouxe para o seu texto de forma específica. Enquanto Lispector metaforizou a música e preencheu os vazios dos silêncios dos seus personagens, Saramago fala de uma experiência musical transformadora.

Clarice Lispector transforma a música em uma metáfora da dor sentida pelo narrador, expressa por ele mesmo, ao discorrer sobre o ato de escrever ele diz: "

> Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente - é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade. (LISPECTOR, 1988, p. 25)

Também os silêncios da narrativas são preenchidos com sons de instrumentos musicais, como o tambor, a flauta doce , o piano e o violino. Esses sons são utilizados para sublinhar momentos significativos, como por exemplo, o momento em que uma possível ligação de Macabéa com o mundo exterior é marcada por alegres acordes de piano.

O narrador descreve que a narrativa é acompanhada de uma súbita dor de dentes e de um homem tocando violino. Este violino é ouvido em momentos cruciais do romance, momentos estes em que prevalecem silêncios, angústias e dor. É possível entender este som do violino como um símbolo anunciador da morte, pois segundo o narrador “o violino é um aviso. Sei que quando eu morrer vou ouvir o violino do homem e pedirei música, música, música." (LISPECTOR, 1988, p.101).

José Saramago, por sua vez, apresenta uma experiência transformadora por meio da música, não só da execução da música realizada pelo violoncelista ao tocar piano e violoncelo, mas também por meio da partitura, diante da qual a Morte se ajoelhou.

Observa-se então que nesta obra a música, ao convocar as emoções, captura e inebria tal como as paixões Por isso, a Morte, ao visitar a casa do violoncelista, depara-se com a partitura da suíte número seis de Juhann Sebastian Bach, e emocionada ajoelha-se diante do escrito;

> [...] e não precisou de ter aprendido música para saber que ela havia sido escrita, como a nona sinfonia de Beethoven, na tonalidade da alegria, da unidade entre os homens, da amizade e do amor. (SARAMAGO, 2005, p.152)

Ao emocionar-se diante da partitura, a Morte inicia um momento bastante significativo de sua humanização, pois é neste instante que o seu esqueleto passa à tomar forma de corpo humano, pois "era toda ela, agora um corpo refeito, por isso que tinha joelhos, e pernas, e pés, e mãos (...)". (SARAMAGO, 2005, p. 153) Entretanto, o texto afirma não ser ela mais um esqueleto, contudo também ainda não era uma mulher.

Então, a transformação do esqueleto em corpo humano só se consolida de fato durante a execução da suíte número seis, a mesma música da partitura, agora

tocada ao piano pelo violoncelista, pois após ouvir a melodia, suas mãos passam a manifestar o calor de um verdadeiro corpo humano.

Explorando as duas obras no que se refere à presença da música no desenvolvimento da narrativa, é possível identificar que enquanto em *A hora da estrela* a música aparece como anunciadora da morte, em *As intermitências da morte* se manifesta como anunciadora do amor.

Com relação ainda a representações da morte, é relevante fazer referência a figura da mulher associada à morte nas duas obras, uma vez que Saramago dá a morte um corpo feminino para que possa sair às ruas, antes mesmo da humanização propriamente dita. Enquanto Lispector apresenta, metaforicamente, a morte sob a forma de uma mulher, Macabéa, que embora estivesse viva, era a manifestação da própria morte.

Outro ponto comum às duas obras que merece destaque é a figura do narrador. Em ambas as obras este expõem uma reflexão, lançando mão de recursos da linguagem como o diálogo com os leitores e personagens, as digressões e opiniões pessoais, a fim de tornar o seu discurso mais verossímil.

Na obra clariciana, Rodrigo S.M dialoga a todo tempo com o leitor acerca do fazer literário. Trata-se de uma discussão metalinguística[5], baseada nas dificuldades que ele encontra para começar à escrever, mas após um longo adiamento, decide iniciar.

O leitor é uma espécie de testemunha do narrador, que por sua vez é testemunha da triste história da jovem nordestina, tomando a liberdade de emitir suas opiniões pessoais a respeito dos fatos da vida da moça contados por ele mesmo.

Já em Saramago, o narrador também se envolve na trama, porém, de outra forma. Além de igualmente expressar suas opiniões pessoais, ele se insere na cena, como por exemplo, na ocasião em que compadecido pela desolação sentida pela Morte, aproxima-se dela e lhe pousa a mão sobre os ombros em sinal de consolação.

---

[5] Metalinguagem é uma função da linguagem que consiste em utilizar a própria linguagem para tratar de seus próprios processos de construção. No caso do romance *A hora da estrela*, nos referimos à discussão sobre o fazer literário.

A preferência pelas digressões é uma das características clássicas dos escritos saramaguianos a qual atribui um valor mais enfático às suas reflexões e questionamentos, trazendo, em alguns casos, ao seu texto um caráter mais intimista, característica esta que é muito mais presente nos textos claricianos, independente das digressões as quais ela também utiliza.

Em ambas as obras analisadas, os autores fazem uso do recurso das digressões para tecer reflexões sobre a vida humana, suas dificuldades, bem como a respeito da morte e a postura dos seres humanos frente a ela, e no caso de Saramago, também frente à ausência dela.

Em meio ao desenvolvimento das obras, ambos os autores referem-se também à figura de Deus. Entretanto, somente Saramago aprofunda-se nas questões sobre a religião, principalmente no que diz respeito a sua relação com a morte.

Clarice Lispector fala em sua obra de um Deus impotente e limitado, pois ele não conhecia a sofrida realidade de Macabéa, tanto que

> [...] ela não pensava em Deus, Deus não pensava nela. Embora Macabéa rezasse, não cria de fato na existência do ser supremo, porque não o conhecia. (LISPECTOR, 1982, p.41).

A figura de Deus é uma das mais clássicas em todas as produções literárias de José Saramago, seja para tratar de críticas às religiões, ou para questionar a existência do ser supremo a quem os homens se submetem.

No caso da obra aqui estudada, aparecem algumas referências a Deus, às vezes irônica, às vezes questionadora, mas sempre com o propósito de semear a dúvida da potencialidade do "suposto criador", como diz o próprio Saramago.

Reflexões regadas de ironia, como por exemplo, a da possibilidade de Deus e a Morte serem a mesma pessoa, ou a da possibilidade da Morte ser superior à Deus, são polemizadas em longas digressões no decorrer do texto.

Tendo em vista as observações tecidas ao longo deste capítulo, constata-se que Clarice Lispector e José Saramago em suas respectivas obras lançam mão de recursos semelhantes para tratar das temáticas da morte e do amor, todavia cada um dos autores o faz dentro de seu estilo peculiar como artista e de suas

particularidades como sujeitos, ou seja, adotando cada um o seu próprio processo criador.

5.2 **As Múltiplas conexões entre amor e morte**

Como já podemos verificar, os temas amor e morte fazem parte não somente da construção das sociedades, mas principalmente do percurso do próprio sujeito. Por este motivo, os escritores estão insistentemente não só tratando de tais assuntos, mas também promovendo articulações entre eles.

Desde remotos tempos, a literatura, por exemplo, vem apresentando grandes clássicos universais que por meio de sua trama relaciona o amor à morte, ou a morte ao amor, seja ao falar dos suicídios por amor, seja ao falar dos amores que resgatam da morte, como percebemos nos clássicos *Romeu e Julieta* e *As mil e uma noites*, respectivamente.

William Shakespeare narra a famosa história do casal Romeu e Julieta, que embora apaixonados, são impedidos de concretizar a união entre eles devido a inimizade das famílias as quais pertencem. Porém, mesmo diante da proibição, decidem se casar às escondidas, contudo, impedidos mais uma vez pelo destino, são obrigados a se afastarem após Romeu ser expulso de Verona, depois de uma briga com um primo de Julieta em que este acaba morrendo.

Então, Julieta com auxílio do padre da cidade forja a própria morte, enviando uma carta ao seu amado para que ele a resgatasse no falso sepulcro, pois só então estariam livres para viverem o tão almejado amor.

Mas, Romeu não recebe a carta a tempo e ao saber da morte de sua amada se desespera, ingerindo uma substância venenosa e morrendo em seguida ao lado dela no túmulo. Ao despertar, Julieta constata a morte de Romeu, suicidando-se com um golpe de punhal no coração.

A tragédia de Shakespeare une amor e morte em estreitos laços. O amor aparece sob a forma de amor-paixão, pois Romeu e Julieta tentam insistentemente e

a qualquer preço, ignorar os limites da proibição da união, porém, suas demasiadas tentativas, os levam juntos à morte.

Romeu e Julieta vivem um amor que está a serviço do gozo; logo, repleto de excessos e sofrimento. Neste caso, não há espaço para o desejo, visto que cada um dos noivos, ao constatar a morte do outro, recorre ao suicídio diante da perda do objeto amado, encontrando na morte o gozo absoluto.

Já As mil e uma noites conta a história do rei Shariar que depois de descobrir a traição de sua esposa, deixa de acreditar na fidelidade das mulheres, tomando uma terrível decisão. A partir daquele dia ele se casaria com uma moça diferente à cada noite e no dia seguinte ordenaria sua morte, para que nunca mais fosse traído novamente, sendo o primeiro e último homem das virgens desposadas por ele.

O rei utiliza esta estratégia durante três anos, até que a bela jovem Sherazade, filha de um de seus ministros, arma um plano para detê-lo, sendo que para obter êxito em sua missão, precisaria casar-se com o rei.

Sherazade casa-se com o rei. Já nos aposentos nupciais ouve o choro de sua irmã mais nova, Duniazade, e pede ao esposo que à conceda a última chance de contar uma história à menina antes de dormir como fazia todas as noites, porque sabia que ao amanhecer seria decapitada. O marido, mesmo contrariado, concede o último desejo de Sherazade.

Então, a jovem esposa do rei Shariar embala o sono da menininha com uma de suas histórias. Depois de tentar interromper a narrativa por várias vezes, o rei contém sua irritação e se mostra profundamente interessado. Todavia, no clímax da narrativa, ela interrompe o relato, alegando que já amanhecera e é chegada à hora de sua morte.

Por fim, o rei adia a execução de sua esposa, sob o pretexto de que ela lhe conte o final da história. Isso se repetia todas as noites, porém Shariar não se dava conta do longo tempo em que ele adiava a morte da mulher, até que Sherazade o faz perceber que já se haviam passado mil e uma noites. Contudo, ele não era mais capaz de ordenar a morte dela porque já a amava muito.

Nesta obra é a morte que se articula ao amor, ou melhor, a morte é vencida pelo amor, pois Shariar assume um comportamento perverso ao casar-se com as moças para matá-las na manhã seguinte, mas Sherazade, ocupando o lugar de

objeto a, ou seja, objeto causa do desejo, barra-o capturando-o através da falta que se manifesta por meio da suspensão dos relatos.

Sendo assim, é sustentando a falta e consequentemente o desejo que Sherazade obtêm êxito em seu plano, logo a morte é sempre adiada na expectativa de outra coisa, até que o amor toma o seu lugar. Amor este que está a serviço do desejo e não do gozo.

Portanto, percebemos que a dinâmica entre amor e morte não está presente somente nas obras de Lispector e Saramago que interpretamos ao longo desta pesquisa, mas que muitas outras obras propõem essa mesma articulação, tratando à respeito de amores que conduzem à morte, e ou da morte que é vencida por um amor advindo do desejo.

Seja na ficção ou na realidade, amor e morte estão sempre presentes, a morte como o próprio Real e o amor como algo da ordem do imaginário que se porta como véu diante do real. Para ilustrar melhor esta ideia, faremos menção ao livro *102 minutos: a história inédita da luta pela vida nas torres gêmeas*.

Esta obra consiste em um trabalho de pesquisa jornalística realizada por dois jornalistas americanos, a respeito dos ataques às torres gêmeas do World Trade Center em onze de setembro de dois mil e um, evento este que abalou o mundo inteiro.

O livro é composto de relatos emocionantes acerca dos 102 minutos de diferença entre a queda da primeira e da segunda torre. Tempo este em que as vítimas que estavam no alto dos prédios, cientes da iminência da morte, aproveitavam seus últimos minutos de vida para, fazer ligações, enviar mensagens e deixar recados nas caixas postais de familiares e amigos, a fim de se despedirem da vida.

A relevância da citação anterior nesta pesquisa é o curioso fato de que, de acordo com os jornalistas americanos, dentre as tantas mensagens deixadas pelas vítimas, a maior parte delas eram para declarar amor a alguém, pois desta forma a linguagem, por meio do simbólico funciona como uma maneira de lidar com a morte.

Portanto, diante do real da morte surge o amor na esfera do imaginário, mas é a própria linguagem que complementa o nó borromiano por meio do simbólico, configurando assim os três registros lacanianos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que tente escapar das memórias e rasurar sua origem pessoal, Clarice Lispector não consegue evitar traços de uma autobiografia em sua escrita, seja em seus textos para o jornal, seja em seus contos ou romances.

A autora, ao transpor a autoria de seu romance a um outro, Rodrigo S.M, remete às suas próprias questões com o meio social que a criticava por ser uma mulher que se envolvera no meio literário e jornalístico, onde imperava o patriarcalismo.

Esta crítica era fundamentada na dúvida a respeito da veracidade da autoria das obras dela, muitas vezes imputada a um homem, devido à qualidade da escrita.

Os dados biográficos que se repetem, as referências feitas às origens de Lispector ainda que indiretamente, foram dois principais aspectos que nos levaram à articulação com o tema do duplo em *A hora da estrela*, pois Clarice projeta parte de si para o exterior, porém, ao passo que Rodrigo se manifesta como um duplo garantidor da "imortalidade" do sujeito, Macabéa se manifesta como um duplo anunciador da morte, por estar associado à ao estranho.

Outro ponto de contato crucial entre Clarice, Rodrigo S.M e Macabéa é a morte, visto que a morte de Macabéa prenuncia a de Rodrigo, e ambas prenunciam a da própria Clarice Lispector, que deixa a vida logo após a publicação de *A hora da estrela*, depois de ser diagnosticada de um agressivo câncer no ovário.

Quanto ao amor nesta obra, identificamos duas versões básicas, a saber: aquela que se associa ao conceito de desejo, colocando em cena a falta e a ideia da satisfação pulsional como não toda. Enquanto a outra se articula ao conceito lacaniano de gozo, o qual intenta uma satisfação pulsional, dando origem assim ao sofrimento.

Em *A hora da estrela*, Macabéa experimenta as duas modalidades de amor, pois, em um primeiro momento, a personagem de Clarice é resgatada de sua inércia por meio de um amor que se articula com o desejo, fazendo com que a moça lance seu olhar para fora em busca de outro objeto, abandonando parte de seu narcisismo.

Já em um segundo momento, ela é absorvida pela paixão, tanto aquela que sentiu por Olímpico, como a sentida por Hans. O amor como sentimento da paixão conduziu Macabéa à morte, por meio de um estado de êxtase alucinatório, proveniente do imaginário ideal da felicidade alicerçado na esperança de que o amado possuía aquilo que lhe faltava.

A respeito do romance de José Saramago, percebemos que o autor, por meio do jogo de ausência e presença da morte, procura demonstrar que o ideal da imortalidade, tão desejado pelos homens, poderia se tornar uma grande catástrofe caso se tornasse de fato realidade, por ser a morte um limite primordial para a própria vida, logo se não há morte não há Lei.

De acordo com o observado, a morte figura na esfera do Real, por ser inapreensível inexplicável e não simbolizável, remetendo ao desamparo e consequentemente à castração. Por isso o ser humano procura obstinadamente, negar, ou mesmo evitar o fim da vida, utilizando de estratégias inventadas pelas religiões e pela ciência.

Como os seres humanos insistem em tentar velar a morte, desta tentativa surgem as invenções de clones humanos e as tecnologias criadas pela ciência com a finalidade de retardar ao máximo a velhice. Contudo, como ainda assim não se pode evitar o fim da vida, se faz necessário uma resposta para a pergunta, para onde vamos após a morte?

Para tentar responder a esta pergunta, a fim de não esbarrar com algo da ordem do inexplicável, o homem lança mão das religiões, as quais oferecem uma gama de possibilidades de respostas: céu, inferno, reencarnação, são algumas dessas possibilidades encontradas pelos seres mortais, com o propósito de tentar velar o Real da morte.

Outras estratégias, bastante utilizadas, são as versões sinistras, macabras e assustadoras inventadas a respeito da morte. Estas versões transformaram ao longo dos tempos a morte em tabu, de modo a gerar tanto uma proibição a respeito do assunto, como também o medo e o terror em torno deste momento derradeiro.

Então, José Saramago, partindo da ideia tenebrosa que circunda a morte, sustentada pelo senso comum, cria uma nova concepção desta ideia sinistra, primeiramente ao demonstrar sua funcionalidade como essencial, experimentada no

período de imortalidade coletiva. E depois ao personificar a figura da morte, humanizando-a e tornando símbolo da própria vida.

Nesta mesma obra o autor nos mostra a manifestação de uma transformação – a humanização da figura da morte – a qual encontra o amor pela via do desejo, substituindo a onipotência e a imortalidade pela fragilidade e pela falta inerente aos seres da linguagem.

Portanto, conclui-se que nas obras aqui interpretadas o amor está para a pulsão de vida e para o desejo, assim como o amor-paixão está para a pulsão de morte, e por sua vez para o gozo. Tendo também o primeiro a função de velar o Real, enquanto o segundo procura encobri-lo totalmente.

O amor admite a incompletude, estando mais próximo da condição humana, porque admite o desejo e a falta. Já o amor-paixão, por estar sempre em busca de um todo, ainda que seu intento seja em vão, por ser isto da ordem do impossível, se articula ao gozo e concomitantemente ao sofrimento.

Paralelo a tal constatação, percebemos também que ao tratar dos temas amor e morte, Clarice Lispector e José Saramago assumem posições convergentes no que se refere às versões do amor apresentadas, e acerca da ideia da morte associada ao desamparo humano.

Ambos os autores, também colocam a figura da mulher associada à morte, uma vez que José Saramago transforma a própria morte em uma mulher e Clarice Lispector fala de uma mulher que é a própria figura da morte, mesmo estando viva.

Outro ponto convergente entre as obras é a presença marcante da música, seja por meio de partituras e de sua execução, seja pela referência a instrumentos musicais.

Entretanto, um dos pontos divergentes se encontra na significação atribuída à música nas obras, pois enquanto em *A hora da estrela* a música é anunciadora da morte, em *As intermitências da morte* ela se apresenta como anunciadora do amor.

Observando também as duas obras citadas, percebemos uma divergência no tocante a maneira de tecer suas escritas, visto que enquanto Clarice assume uma posição de escrita intimista e subjetiva, ou seja, escrevendo sobre si e para si, Saramago escreve sobre o mundo e para o mundo.

Clarice Lispector em uma de suas célebres frases diz com relação aos autores e ao próprio ato de escrita: "Tem gente que cose para fora, eu coso para dentro".

Portanto, observando todas as pontuações realizadas ao longo desta pesquisa, extraímos a ideia de que amor e morte se mantêm em extremos opostos: a morte se associa ao Real, ao estranho e ao tenebroso, sendo negada e rejeitada pelos humanos como tabu. O amor está do lado do Imaginário, do belo e do aceitável, sendo buscado a todo tempo pelos humanos.

Clarice Lispector em sua obra *A hora da Estrela* nos fala de sua personagem que é tomada por um amor que a conduz à morte. Por outro lado, José Saramago, em sua obra *As intermitências da morte*, nos mostra o percurso de sua personagem, a própria Morte, que é humanizada abrindo mão de sua natureza destruidora, somente em nome do amor.

REFERÊNCIAS

ABRAHAN, K. *Teoria psicanalítica da libido*. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

ALMEIDA, Rogério Miranda de. *Eros e Tânatos*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

ARIÈS, Phillipe. *O homem diante da morte*. Trad. Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. v.1.

_____. *Sobre a história da morte no ocidente desde a Idade Média*. Lisboa: Teorema, 1989.

BARTHES, Roland. *Fragmentos do discurso amoroso*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1998.

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

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 197-221. (Obras escolhidas, v. 1).

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BÍBLIA SAGRADA, versão revista e corrigida. Padre Ferreira de Almeida.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula):* história de deuses e heróis. Tradução: David Jardim Júnior. 26. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

CARUSO, Igor. *A separação dos amantes:* uma fenomenologia da morte. São Paulo: Diadorim: Cortez, 1981.

CHALLITA, Mansaur. *As mil e uma noites*. Seleção e tradução: Mansaur Challita. Rio de Janeiro: [s.n.], 1999.

DUYER, Jem; FLYNN, Kevin. *102 minutos:* a história inédita da luta pela vida nas torres gêmeas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ENTREVISTA a Júlio Lerner. Programa "Panorama especial", TV Cultura, São Paulo, fev. 1977.

ESOPO. Grécia Antiga. In: KOVÁCS, M, J. *Morte e desenvolvimento humano*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da língua portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

FERREIRA, Nadiá Paulo. *Amor, ódio e ignorância*. Rio de Janeiro: Contra Capa/FAPERJ, 2005.

_____. *A teoria do amor na psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FREUD, Sigmund. *A psicogênesis de um caso de homossexualismo numa mulher,* 1920; Além do Princípio do Prazer, 1920; *Psicologia de grupo e a análise do ego, 1921;* Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor: Contribuições à psicologia do amor II 1926. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, v. 18*. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

_____. Escritores criativos e devaneios, 1908; Delírios e sonhos na *Gradiva de Jensen, 1907; A concepção psicanalítica da perturbação psicogênica da visão*, 1910. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud,* v. 9. Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

_____. *Inibições, sintomas e angústia*, 1925. In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. 20 Rio de Janeiro: Imago, 1996c.

_____. Instinto e suas vicissitudes, 1914; Recalque, 1914; *Sobre o narcisismo: uma introdução, 1914; O inconsciente*, 1916. In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1996d.

_____. Mal estar na civilização, 1930. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud,* v. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1996e.

_____. O Ego e o Id, 1923. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud,* v. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1996f.

_____. O estranho, 1919. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud,* v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1996g.

vFREUD, Sigmund. *Totem e tabu* 1912-13. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud,* v. 13. Rio de Janeiro: Imago, 1996h.

_____. Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade, 1905. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud,* v. 7. Rio de Janeiro: Imago, 1996i.

FREUD, Sigmund. *Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens* 1910. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud,* v. 11. Rio de Janeiro: Imago, 1996j.

GARCIA-ROZA, L. A. *Introdução à metapsicologia freudiana*. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. v. 3.

_____. *Palavra e verdade:na filosofia antiga e na psicanálise*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GARRET, João Batista de Almeida. *Folhas caídas e outros poemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

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

_____. Clarice, um Retrato Digno. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 ago. 1983.

_____. Olhos nos olhos (Fernando Pessoa e Clarice Lispector). *Remate de males*, v. 9, p. 139-145, 1989.

HACQUARD, Georges. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Tradução: Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Asa, [190-].

HOMEM, Maria Lucia. A Imitação da Rosa: encontro com o silêncio ou encontro com o feminino e a falta. p. 49-67. In: PONTIERI, Regina (Org.). *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. São Paulo: Hedra, 2004.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. Arte e travessia da fantasia. In: RIVERA, Tânia (Org.). *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006.

_____. Clarice Lispector e o poder da palavra. In: DIDIER, Weil Alain. *Nota Azul*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 1997.

_____. *Fundamentos da psicanálise*: De Freud a Lacan. v.1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *Fundamentos da psicanálise:* De Freud a Lacan. v.2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____; FERREIRA, Nadiá Paulo. *Freud, criador da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2002.

KANAAN, Dany Al-Behy. *A escuta de Clarice Lispector:* entre o biográfico e o literário, uma ficção possível. São Paulo: EDUC, 2003.

KANAAN, Dany Al-Behy. *Escuta e subjetivação:* a escritura de pertencimento de Clarice Lispector*.* São Paulo: Casa do Psicólogo; EDUC, 2002.

KAUFMANN, P. *Dicionário enciclopédico de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

KOTHE, Flávio Renê. Ensaios 46 Benjamim e Adorno: confrontos LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: *Escritos.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1998.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 4*: A relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.*

_____. *O seminário, livro 5:* As formações do inconsciente. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. *O seminário, livro 7:* A ética da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. *O seminário, livro 8:* A transferência. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

_____. *O Seminário, livro 10:* A angústia. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *O Seminário, livro 11:* Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*.* 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. *O seminário, livro 20:* Mais ainda. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

_____. *O Seminário R.S.I.* (Lição de 21.01.1975). (Inédito).

LEITE, Sônia. *Angústia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED, 2011. (Coleção Passo a Passo).

_____. *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000a.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

_____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

_____. Encarnação involuntária: *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Roco, 1998.

LOPES, Maria Madalena de Freitas. *Conceito de amor em psicanálise*. São Paulo: Hacker Editores: Cespuc, 1997.

LOPONDO, Lilian. *Saramago segundo terceiros*. São Paulo: USP, 1998.

MANZO, Lícia. *Era uma vez: eu; a não-ficção na obra de Clarice Lispector*. Juiz de Fora: UFJF, 2001.

_____. *Clarice Lispector:* nas entrelinhas da escritura. São Paulo: Annablume, 2001.

MARANHÃO, J. L. S. *O que é morte*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MILAN, Betty. *O que é amor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*: prosa. v. 2. São Paulo: Cultrix, 2005.

_____. *Dicionário de termos literários*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

MAURANO, Denise. *A face oculta do amor:* a tragédia à luz da psicanálise. Rio de Janeiro: Imago; Juiz de Fora: UFJF, 2001.

_____. *Nau do desejo: o percurso da ética de Freud a Lacan*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

NASIO, Juan David. *A dor de amar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2015.

_____. *Cinco lições sobre a teoria de Jacques Lacan.*Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro Jorge Zahar, 1993.

_____. *O livro da dor e do amor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

NAZAR David, Sérgio (Org.). *Paixão e revolução*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996, (Coleção Clepsidra, 1).

NOLASCO, Edgar César. *Restos de ficção:* a criação biográfico-literária de Clarice Lispector. São Paulo: Annablume, 2004.

NUNES, Aparecida Maria. *Jogo de disfarces:* Clarice Lispector e o ofício de escrever colunas femininas. Disponível em: <http://www.claricelispector.com.br/Download_Clarice_jornalista_o_oficio_paralelo_IMS.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2015.

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

PERDIGÃO, Andréa Bomfim. *Sobre o silêncio*. São José dos Campos: Pulso, 2005.

PINTO, Sílvia Regina. As cartas não mentem jamais. In: _____. *Tramas e mentiras: jogos de verossimilhança*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

PONTIERI, Regina. *Clarice Lispector; uma poética do olhar*. 2. ed. Cotia: Ateliê, [19--].

PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1970.

RANK, Otto. *Don Juan et le doublé*. Paris: Payot, 1997.

ROSA, Luiz Alfredo Garcia. *Introdução a metapsicologia freudiana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. v. 3.

ROSENBAUM, Yudith. No território das pulsões. *Cadernos de literatura brasileira,* São Paulo, n. 17-18, p. 261-279, dez. 2004.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 9-49.

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

SOUSA, Carlos Mendes de. *Notas para a leitura de A hora da estrela, de Clarice Lispector.* Disponível em: <http://eplum.files.wordpress.com/2007/12/notas_para_a_leitura_de_a_hora_da_estrela.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2015.

SARAMAGO, José. *A jangada de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *As intermitências da morte*. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2005.

_____. *Ensaio sobre a cegueira*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995. 310 p.

_____. *Ensaio sobre a lucidez*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Memorial do convento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

SHAKESPEARE William. *Romeu e Julieta*. Rio de Janeiro: Abriu Editora, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução: Silvia Delpy 2. ed. México: Premia, 1981. 96 p.

TEIXEIRA, Vanessa Ribeiro**.** *As alegorias dos sentidos e as reconfigurações da história no Memorial do convento e na Gloriosa família.* Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. p. 15.

VALAS, Patrick. *As dimensões do gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

WALDMAN, Berta. A retórica do silêncio em Clarice Lispector. *Tempo brasileiro* n. 128, p. 7-18, 1997.

WILLIAMS, Claire. Clarice Entre-vistas. In: LISPECTOR, Clarice (Org.). *Entrevistas*. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.

_____. *O outro do outro sou eu:* Clarice Lispector, entrevistadora*.* Disponível em: <http://www.andrelg.pro.br/anais/index.php/clarice/article/viewFile/3/3>. Acesso em: 15 set. 2015.