



FERIDOS PELA FLECHA DO DESTINO: O PACTO COM O MAL EM DOUTOR FAUSTO E EM PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM

Gilson Antunes da Silva*

RESUMO: *Este ensaio constitui um estudo comparativo dos romances *Doutor Fausto*, de Thomas Mann e *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector e elege como aspecto principal para a análise o pacto com o mal representado em ambas as narrativas. Verifica como essa aliança se processa ao longo dos romances e quais os antecedentes determinantes dessa união indissolúvel.*

Palavras-chave: Pacto; Mal; *Doutor Fausto*; *Perto do coração selvagem*

INTRODUÇÃO

Movidos pelo desejo de transcendência a um mundo cuja dimensão se encontra muito aquém de seus propósitos existenciais, Adrian Leverkühn, protagonista de *Doutor Fausto*: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrado por um amigo (1984) de Thomas Mann, e Joana, figura central de *Perto do coração selvagem* (1980) de Clarice Lispector, são destinados a pactuarem com o Mal, a fim adentrarem numa existência intensa e criativa. Marcados pela flecha do destino, ambos os personagens são condenados por seu ato de aliança com o “negativo”, com as forças demoníacas e maléficas. Tanto para Adrian quanto para Joana, depois da aliança, não há salvação nem retorno. O pacto os conduz à danação eterna, ao suplício perpétuo. Adrian não consegue retornar e desfazer o contrato. Depois de sofrer as dores da Pequena sereia, acometido por uma doença insuportável, falece em estado lastimável. Joana, por sua vez, após padecer o “suplício de Tântalo” (CANDIDO, 1997, p.129) em toda a sua existência, tenta, como o filho pródigo, o regresso à casa do Pai, mas opta pela zona informe, pelo eterno retorno cuja produção da diferença se faz ininterruptamente; opta, portanto, pelo caótico, pela negatividade, pelo mal. Partindo de uma metodologia comparativista, este estudo analisa as duas narrativas supracitadas, evidenciando o contrato com o mal como condição de experiência de uma vida para além de seus limites.

ENTRE MÚSICAS E BORBOLETAS: A DANAÇÃO ETERNA

Os antecedentes do pacto com o Mal de *Doutor Fausto* encontram-se disseminados, ao longo da história do Ocidente, em diversos relatos, narrativas e poemas, configurando-se um verdadeiro paradigma entre os mitos literários na acepção de André Dabezies (1998). Para narrar a vida de um artista genial condenado às forças maléficas, Mann vai buscar no *Livro Popular* as bases para traçar a biografia de Adrian Leverkühn. A intenção em delinear essa história era remota para o autor, como ele mesmo descreve em *A gênese do Doutor Fausto*: romance sobre um romance (2001). A biografia do músico Adrian Leverkühn é narrada nos anos finais da

* Mestrando em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia, especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira pela Faculdade Católica de Ciências Econômicas da Bahia, bacharel em Filosofia pela Universidade Católica do Salvador e licenciado em Letras Vernáculas pela Universidade do Estado da Bahia. E-mail: gilsonfi@bol.com.br. Autor.



Segunda Guerra por seu amigo Serenus Zietblom, humanista, doutor em filosofia, que se considera na obrigação de exercer tamanha função. É com maestria, insegurança e comoção que Serenus narra no capítulo XIX o encontro de Adrian com a alma feminina, raiz de seus infortúnios.

Ao relatar esse acontecimento, tenho a impressão de dever invocar Apolo e as Musas, para que me insuflam as palavras mais puras, mais delicadas: delicadas para com o leitor sensível, delicadas para com a memória de meu saudoso amigo, delicadas, finalmente, para comigo mesmo, sobre o qual a incumbência de tal relato pesa como uma grave confissão pessoal. [...] Ao iniciar este escrito, já manifestei certas dúvidas acerca da minha aptidão para essa tarefa. Deixo de repetir os argumentos que usei para vencer minhas dúvidas. Basta que, baseando-me neles, revigorado por eles, procure conservar-me fiel ao meu empreendimento. (MANN, 1984, p. 204).

Mas, antes disso, Serenus já havia adiantado os antecedentes do pacto ao comentar os fatos discutidos numa correspondência trocada entre ele e Adrian. Conduzido por um carregador pelas ruas da cidade assim que chegou a Leipzig, à noite, muito cansado e faminto, Adrian é levado até um prostíbulo, onde será atraído pelo Mal, onde será “ferido pela flecha do destino” (MANN, 1984, p. 204). Como se não pudessem aparecer dissociados, o primeiro objeto a atrair a atenção do personagem foi um piano, metonímia do motivo de sua aliança com as forças demoníacas.

Vi à minha frente um piano aberto, um amigo; aproximei-me dele, passando pelo tapete, e de pé, martelei dois ou três acordes; inda sei quais, porque meu espírito se preocupava justamente a essa altura com um fenômeno sonoro, a modulação de si maior para dó maior, huma passagem de meios-tons, que se aclara como na oração do Ermitão no final do Franco atirador, co’o ataque de tímpanos, trompetes e oboés, no acorde da quarta e sexta em dó. (MANN, 1984, p. 190).

Nessa atmosfera musical, aparece uma morena vestida numa jaqueta espanhola de boca grande, nariz arrebitado e olhos amendoados. Nomeada por Adrian como Esmeralda, essa imagem feminina demoníaca é semelhante àquela descrita por Victor Hugo em *O corcunda de Notre Dame*, a mesma feiticeira capaz de embriagar os sentidos e conduzir os homens aos infernos, estimulando os desejos e incitando os apetites. Dessa vez Adrian consegue escapar às tentações da figura do mal, discípula de Lilith. Mas isso não seria por muito tempo, uma vez que “A altivez do espírito sofrera o trauma do encontro com o instinto privado da alma. Adrian deveria um dia voltar ao lugar aonde o conduzira o burlador.” (MANN, 1948, p. 199).

Esse retorno à fonte do Mal se dá depois de um ano. Adrian não consegue esquecer a carícia que ardia em sua face. Como não a encontrasse, o rapaz, depois de levantar informações acerca da feiticeira, parte para Pressburg, onde Esmeralda exercia seu ofício. Estava traçado.

Que mais podia ser, que obsessão, que vontade de desafiar a Deus, que impulso de incluir o castigo no pecado, e enfim que desejo mais arcano, mais profundo, de concepção demoníaca, que anseio de uma transformação química de sua natureza, suscetível de provocar a morte induziram o acautelado a desprezar a advertência e a insistir na posse dessa carne? (MANN, 1984, p. 207).



A resposta para tais indagações encaminha-se em direção ao pacto de sangue firmado entre Adrian e o Diabo a partir do encontro daquele com o corpo contaminado da “cigana”. Esmeralda, discípula de Lúcifer, carrega em seu nome dois aspectos contraditórios: um abençoado, no sentido de iluminação, associada às forças positivas da terra; símbolo da primavera, da vida manifestada e da evolução; o outro aspecto está associado às mais perigosas criaturas do inferno, ligada à bruxaria e à ciência maldita (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2006).

Essas duas naturezas inerentes à alma de Esmeralda vão exercer papéis cruciais no destino do compositor. É por meio do contato com Esmeralda que a iluminação, que as luzes da sabedoria, da ciência maldita (no caso a Música) percorrerão o solo áspero e estéril do interior do artista pactuado e se transformará em expressão potencial da mais refinada e erudita música, tornando-o o mais invejável dos artistas com suas composições cada vez mais lapidadas e perfeitas. Além disso, a natureza maldita presente no nome da moça direciona para o futuro do jovem artista, para sua maldição e sua danação perpétua, após o contato com ela. Esmeralda simboliza, portanto, o encontro com a Música (aqui também associada à vida no sentido nietzscheano do termo) e ao mesmo tempo, com a maldição. Além disso, ela é ainda associada a uma borboleta, a uma mariposa.

uma *butterfly* multicolor, *Hetaera Esmeralda*, que me enfeitiçou com seu contato, a bruxa branca como leite, e eu a segui adentro da sombra crepuscular das folhagens que sua diáfana nudez adora. Ali apanhei-a, a ela que, ao adejar, parece uma pétala levada pelo vento; apanhei-a e acarinhei-a, a despeito de sua adversão, e assim aconteceu. Pois ela, que me embruxara, continuava me encantando e no amor me absolvía. Eis que eu estava iniciado e o pacto, concluído. (MANN, 1984, p. 670).

Esmeralda aí, trazendo esse caráter maldito e contagioso, é representada como aquela que conduz à perdição, mero instrumento do demoníaco; é a transmissora do vírus maldito. Símbolo da ligeireza e da inconstância, a borboleta é espírito viajante que anuncia a morte. Além disso, ela pode representar metamorfose, ressurreição, saída do túmulo. Mais uma vez, essas duas vertentes se aplicam à representação da morena de lábios grandes do livro. Esmeralda traz em si um anúncio de morte em dois sentidos: morte do homem velho (aí simboliza o brotar das forças dionisíacas em Adrian e a irrupção da vida em forma de música e criação) e morte do espírito do bem por meio da danação eterna ao pactuar com o Mal. Nessa dualidade entre a afirmação dionisíaca e a danação eterna, está também a transformação do jovem, a metamorfose e a saída do túmulo; o advento do homem novo que implica no abandono dos valores terrenos estéreis e na aceitação da glória e do poder ilimitados, adquiridos por meio do pacto.

Escondi os fatos sempre no meu íntimo. Agora, porém, já não quero ocultar-vos que desde a idade de vinte e um anos estou casado com Satanás, e com pleno conhecimento do perigo, por maduramente ponderada coragem, altivez e ousadia, almejando conquistar glória neste mundo, dei a Ele uma promessa e fiz um pacto, de modo que tudo quanto realizei no lapso de vinte e quatro anos, e que os homens, com muita razão, olharam com desconfiança, originou-se unicamente graças à ajuda dEle e é obra do Diabo, inspirada pelo Anjo da Peçonha. Pois que eu pensava de mim para mim: quem quiser boliche deverá atirar a bola, e hoje em dia a gente precisa recorrer ao Diabo, porque para grandes empreendimentos e façanhas não há outro que não Ele que se possa empregar e usar. (MANN, 1984, p. 669).



Adrian pactua com o Mal com o intuito de obter uma vida para além do cotidiano precário, uma vida em demasia, em que a música pudesse elevá-lo às mais altas esferas da realização. Leverkühn pactua com o dionisíaco, com as forças criadoras e desordenadas e com a mais perfeita lucidez, porque “O caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância da lucidez e embriaguez, mas sim na sua conjugação.” (NIETZSCHE, 2005, p. 10). Nesse sentido, o comentário de Rosenfeld (1976) acerca do herói manniano é muito oportuno para estabelecer essa relação: “Quase todos os heróis de Mann são binatos como Dioniso. Despedaçados pela crise, eles ressurgem da tumba hermética [...] para uma nova vida que, sabendo das trevas elementares, se dedica às obras do dia”. (ROSENFELD, 1976, p. 211).

A fim de romper as fronteiras do homem comum, Leverkühn opta pela doença. Adrian é o homem de exceção, muito além do homem médio, conduzido pela borboleta *egerídea* e pelos cantos da sereia para as esferas da vida original, da vida em demasia.

Assim parece. E todavia não se pode negar e nunca se negou que o elemento demoníaco, irracional, ocupa uma parcela inquietante dessa esfera luminosa, que entre ela e o reino dos Inferos há uma ligação a despertar um leve horror e que, precisamente por isso, os epítetos positivos com os quais tentei qualificá-la, tais como “nobre”, “humanamente sadio” e “harmonioso” não querem adaptar-se inteiramente a ela, mesmo que – defino essa diferença com uma espécie de decisão dolorosa – mesmo que se trate de uma genialidade pura, autêntica, dada ou talvez infligida por Deus, e não de uma congênere adquirida, ruínosa, da consumpção pecaminosa, doentia de dons naturais, do cumprimento de um atroz contrato de compra e venda. (MANN, 1984, p. 337).

É em virtude desse contrato de compra e venda que Adrian terá vinte e quatro anos de glória e esplendor em sua vida de artista genial cujas realizações transcendem seu tempo e suas possibilidades de homem mortal. Mas também é dessa mesma aliança que advêm as conseqüências dolorosas para sua vida. Como se trata de um contrato de compra e venda, Adrian teria que oferecer algo de suma importância ao contratante. O preço pago foi sua impossibilidade de amar, como atesta o Diabo no diálogo com o protagonista: “Tu, ó distinta, criatura, te prometeste e uniste a nós. Não te será permitido amar.” (MANN, 1984, p. 337). E em outra passagem, o Anjo do Veneno assegura: “O amor te fica proibido, porque esquenta. Tua vida deve ser frígida, e, portanto, não tens o direito de amar pessoa alguma.” (MANN, 1984, p. 337).

Condenado pelo pacto, o monge do Diabo aponta para uma redenção final, mas isso não acontece[†]. “Concluí a obra em meio ao homicídio e à bruxaria, e pode ser que, graças à Misericórdia, ainda chegue a tornar-se bom o que foi criado em maldade. Eu não posso prever”. (MANN, 1984, p. 676). Depois de executar sua última composição, Adrian, em prantos, cai prostrado ao lado do piano. Quem lhe socorre, tal como Maria aos pés da cruz, é a Senhora Schweigestill que, num exemplo de humanidade, acolhe o homem em seus braços enquanto profere palavras de mesma natureza. “Ele falou muito da Graça eterna, o coitado, e não sei se ela

[†] Thomas Mann havia pensado num final redentor para seu músico, inclusive havia escrito como confirma em seu romance sobre o *Doutor Fausto*. Mas foi o filósofo Theodor Adorno quem sugeriu e influenciou definitivamente na condenação de Adrian. Adorno teve uma grande participação na construção do romance, opinando e auxiliando o autor no esclarecimento de pontos importantes do livro, principalmente na teoria da música.



será bastante grande. Mas uma compreensão verdadeiramente humana, podem acreditar, basta para tudo”. (MANN, 1984, p. 678).

Para Adrian não havia outra saída. Condenado desde sempre, essa era sua possibilidade de glória e realização. Os estigmas do Mal já o acompanhavam desde a infância. As borboletas mariposas já davam seus primeiros sinais de danação nas estampas dos livros de Jonathan Leverkühn, seu pai. O próprio Anjo do Veneno, na conversa com o artista, defende essa predestinação associada à presunção do jovem condenado. “Desde cedo, pusemos os olhos em ti, na tua ágil e arrogante cabeça, tanto como no teu magnífico *ingenium e memoriam*”. (MANN, 1984, p. 335). Por fim, é o próprio Adrian quem admite esse determinismo trágico:

Pois muito antes de eu acarinhar a peçonhenta mariposa, minha alma, cheia de arrogância e ambição, encaminhava-se a Satanás; e desde a minha juventude, tem sido meu destino ir em busca dEle, uma vez que deveis saber que o homem foi criado e predeterminado para a beatitude ou o Inferno, e eu nasci para entrar no Inferno. Eis por que dei açúcar à minha ambição, estudando *theologiam* em Halle, na Escola superior. Mas não o fiz por amor a Deus, senão por causa do Outro. Clandestinamente, meus estudos das Ciências Divinas já eram começo do pacto e disfarçado movimento em direção, não a Deus e, sim, a Ele, o grande *religiosus*. Mas quem quiser ligar-se ao Diabo não se deixará dentre nem tampouco O entrará. Era só dar um pequeno passo a partir da Faculdade de Deus até Leipzig e a Música, para que apenas me preocupasse com *figuris, characteribus, formis coniurationum* e que mais denominações possam ter a magia e a evocação de maus espíritos. (MANN, 1984, p. 672).

O fragmento acima evidencia a liberdade de escolha feita por Adrian em relação ao Mal. Para Patrick Vignoles (1991), “O homem seduzido por Satã é aquele que faz calar em si a voz da consciência, quando o “ruído” interior do desejo e das paixões toma conta de sua alma e domina os movimentos que levam naturalmente sua nobre parte para o bem.” (p. 75). O artista de Mann, portanto, aceita o pacto e as condições estabelecidas para sua concretização e vive tanto as glórias como as mazelas proporcionadas por tal escolha.

PELAS VEREDAS DO CORAÇÃO SELVAGEM: O PACTO COM O VITAL

Em *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, romance inaugural da escritora, por sua vez, o pacto de Joana é com as forças tanáticas, com a dimensão diabólica e dionisíaca que anima os recônditos da alma humana. A busca da liberdade e do coração selvagem da vida submetem a personagem central aos ditames da vontade de potência, arremessando-a nos abismos de uma existência pautada na busca obstinada pelo grotesco, pelo instintivo, pelo vital que pulsa para além de qualquer forma ou determinismo.

Solitária desde pequenina, a personalidade da protagonista do livro de Clarice Lispector vai sendo construída entre um significante e outro que vão sendo incorporados e assimilados como seus pela pequena perversa. Associado à maldade, o traço identitário que direcionará Joana ao Mal, à conclusão de que ela é diabólica e perversa é o da víbora, tão cedo impresso na alma



da menina pelo pai. Se for verdade que “a criança é o pai do homem (LACAN, 1997, p. 36).”[‡], é na infância, portanto, que Joana encontra as bases para a construção de sua identidade adulta. Nessa fase primeira, ela flutua em suas identificações, pois não encontra um pólo firme em que possa ancorar sua busca por definição. De sua mãe só tem referências negativas, transmitidas pelo pai na conversa com Alfredo, seu amigo.

Era fina, enviesada [...], cheia de poder. Tão rápida e áspera nas conclusões, tão independente e amarga que da primeira vez em que falamos chamei-a de bruta! [...] o micróbio da varíola, uma herege, não sei o quê... Sei lá, eu mesmo prefiro que esse broto aí não a repita. E nem a mim, por deus... Felizmente tenho a impressão de que Joana vai seguir seu próprio caminho... (LISPECTOR, 1980, p. 24).

Seguir seu próprio caminho sempre foi a meta de Joana, mas construir-se sozinha, independente das interferências dos significantes do Outro qual demiurgo platônico torna-se tarefa impossível para a heroína clariceana. Esses traços negativos, associados à maldade, serão internalizados pela personagem, embora, de imediato, ela manifeste medo perante essa imagem negativa delineada pelo pai. “Hoje então ela estava com medo de Elza. Mas não se pode ter medo da mãe. A mãe era como um pai”. (LISPECTOR, 1980, p. 24). Mas esse medo perante o outro pode resultar, segundo a Psicanálise, em um processo de identificação. Laplanche e Pontalis (2004) definem tal fenômeno como processo de identificação com o agressor, mecanismo em que o sujeito, ao ser confrontado com o perigo exterior (no caso, a mãe), identifica-se com o agressor. A partir daí ela pode assumir a própria agressão para si (isso não se aplica no romance); pode imitar física e moralmente a pessoa que apavorava ou pode ainda adotar certos símbolos de poder que o caracterizam. Joana adota os traços morais de Elza ao longo da narrativa, bem como os símbolos de poder e autonomia. Assume, portanto, traços da maldade ao internalizar a figura da víbora como uma de suas marcas identitárias mais forte. “Agora sou uma víbora sozinha”. (LISPECTOR, 1980, p. 56).

Essa autodefinição concebida por Joana vai ganhando contornos ao longo de sua existência. Desde pequena, evidencia-se, entre os seus próximos, uma preocupação crescente em imprimir-lhe uma identidade associada ao negativo, ligada às forças do mal. Recorrente ao longo da obra, a pergunta “o que vai ser de Joana?” pontua essa preocupação. Primeiro é o pai quem efetiva tal indagação, mas antes já estabelece uma resposta: “Um ovinho, é isso, um ovinho vivo. O que vai ser de Joana?” (LISPECTOR, 1980, p. 13). É esse ovinho que contém o germe e a partir do qual se desenvolverá a manifestação do mal. A mesma indagação é feita por Alfredo e pela professora. Nessa fase da vida, talvez Joana ainda não saiba ao certo como se auto-definir, mas já assume traços de uma heroína perversa nas suas brincadeiras sádicas.

Já vestira a boneca, já a despira, imaginara-a indo a uma festa onde brilhava entre todas as outras filhas. Um carro azul atravessava o corpo de Arlete, matava-a. Depois vinha a fada e a filha vivia de novo. A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau de brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura. Trabalhava séria, calada, os braços ao longo do corpo. Não precisava aproximar-se de Arlete para brincar com ela. De longe mesmo possuía as coisas. (LISPECTOR, 1980, p. 10-11).

[‡] Esta citação não é do próprio Lacan, mas ele retoma o poeta inglês Wordsworth, citado por Freud, a fim de enfatizar o papel crucial da infância na constituição da subjetividade.



Nessa passagem, Joana coloca-se no centro da cena como ser narcísico todo poderoso, capaz de matar e de ressuscitar ao mesmo tempo.

Órfã de pai e mãe, Joana vai morar com sua tia. A mesma preocupação com o destino da menina ainda persistirá por muito tempo entre as pessoas que a acompanham nessa nova etapa de sua vida. Depois de flagrar a adolescente roubando um livro, a tia, bastante preocupada e estarecida, questiona-a: “_ Mas você não diz nada? _ não se conteve a tia, voz chorosa. _ Meu Deus, mas o que vai ser de você?” (LISPECTOR, 1980, p. 44). Semelhante ao pai de Joana, a tia também já trazia uma resposta para a pergunta: enquanto aquele antevia na filha o germe da maldade, a possibilidade de um dia irromper tamanha aberração, enquanto ele tinha diante de si a potência da maldade, a tia já concebe a menina como a víbora, o símbolo do mal encarnado. “É uma víbora fria, Alberto, nela não há amor ou gratidão”. (LISPECTOR, 1980, p. 46). Desprovida de quaisquer sentimentos associados ao bem, Joana é identificada com o que há de mais negativo, com a frieza e o ódio, com o obscuro que habita as profundezas do humano. A víbora aí é símbolo das pulsões misteriosas e inferiores, arquétipo do primordial e do mais subterrâneo que domina a alma humana. No mundo grego, a víbora (serpente) estava associada ao deus Dioniso no seu aspecto de vida em demasia e de liberdade. Por outro lado, a víbora para o Cristianismo, representa o que há de mais extremo ao bem, ao bom. Ela aparece como a tentadora de Eva no livro do Gênesis e como a grande Dragão no Apocalipse de São João. Associada ao aspecto maldito e perigoso, a víbora é o próprio Demônio, representação da essência do Mal: “Foi então precipitado o grande Dragão, a primitiva Serpente, chamada Demônio e Satanás, o redutor do mundo inteiro”. (BÍBLIA SAGRADA, 1989, p. 1567). Joana é associada pela tia a esse aspecto maldito, ao Demônio do Cristianismo, ao Anjo da perdição. Ao ouvir essa aproximação, a protagonista clariceana vacila espantada e começa a se questionar acerca desse significante que lhe parece acompanhar desde sempre. Nesse momento, já apossada desse traço, o processo de identificação torna-se mais intensivo:

Quem era ela? A víbora. Sim, sim, para onde fugir? Não se sentia fraca, mas pelo contrário, possuía de um ardor pouco comum, misturado a certa alegria, sombria e violenta. Estou sofrendo, pensou de repente e surpreendeu-se. Estou sofrendo, dizia-lhe uma consciência à parte. E subitamente esse outro ser agigantou-se e tomou o lugar do que sofria. (LISPECTOR, 1980, p. 46).

Há aí uma verdadeira assimilação dos aspectos da víbora: sombria, violenta e livre. Depois disso, Joana precisava obter a confirmação dessa nova identidade, precisava certificar-se de que era, de fato, a serpente expulsa e privada das delícias do paraíso. Ainda não acostumada com essa identidade que se firmava os poucos, ela procura o professor e pergunta sobre seu futuro imbuído nessa nova personalidade: “O que vai acontecer comigo?” (LISPECTOR, 1980, p. 51). As palavras do professor, embora vacilantes e incertas, apontam para o futuro solitário da menina, incapacitada de viver uma vida em sua simplicidade, impossibilitada de sentir a felicidade em grandes proporções. Após todas essas tentativas de impressão de uma marca maldita na menina, Joana se despersonaliza para emergir numa nova personalidade, a da víbora solitária, incapaz de aceitar a existência simples e cotidiana. Isso acontece depois que Joana sai da casa do professor, depois de ter vivenciado momentos epifânicos cujas revelações confirmam o novo ser assumido pela personagem. Esse novo ser emerge junto ao mar, símbolo da dinâmica da vida, dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos e, por isso mesmo, imagem da vida e da morte concomitantemente.



Sentindo-se mais viva e mais selvagem, embora solitária, ela deixa morrer a antiga menina para fazer nascer a poderosa víbora, a Serpente do Mal. Tempos depois, esse ser assombroso é reconhecido e confirmado por Otávio, seu marido. “Foi tua tia quem te chamou de víbora. Víbora sim. Víbora! Víbora!” (LISPECTOR, 1980, p. 75). A partir daí ela já não pode mais negar esse princípio tanático que direciona sua vida rumo ao mais primordial, ao mais selvagem, distanciando-se ao mesmo tempo das pessoas com quem se relaciona. Joana é a autodefinição do Mal, a personificação das forças subterrâneas em busca de expressão no mundo apolíneo, na civilização.

A certeza de que dou para o mal, pensava Joana.

O que seria então aquela sensação de força contida, pronta para rebentar em violência, aquela sede de empregá-la de olhos fechados, inteira, com a segurança irrefletida de uma fera? Não era no mal apenas que alguém podia respirar sem medo, aceitando o ar e os pulmões? Nem o prazer me daria tanto prazer quanto o mal, pensava ela surpreendida. Sentia dentro de si um animal perfeito, cheio de inconseqüências, de egoísmo e vitalidade. (LISPECTOR, 1980, p. 14).

Joana, portanto, conduzida desde pequena para essa experiência, faz uma opção pela negatividade, pactuando com o mal, a fim de experimentar a vida em suas fontes primitivas. Embora a escolha pelo Mal seja a diretriz condutora da protagonista de *Perto do coração selvagem*, poucas vezes ela se entrega a esse impulso de exercer a “maldade fria e intensa como um banho de gelo”. Joana se debatia com a potência criativa, com a vontade de transgressão, cedendo algumas vezes e externalizando o mal represado: rouba o livro diante da tia e confessa o ato com total indiferença a atira um livro pesado na cabeça de um velho, consciente de que “um velho devia sofrer”.

Guiada por essa vontade de acumular-se e de se diluir no caos, na indiferenciação, rejeitando toda e qualquer determinação, na vida de Joana há uma sobreposição da pulsão de morte, o princípio de indeterminação. A pulsão de morte, na concepção freudiana, é o que se encontra para além da vida e da lei “além do inconsciente e da rede de significantes, além do princípio de prazer e do princípio de realidade; além da linguagem: é o lugar do acaso”. (GARCIA-ROZA, 2004, p. 122). Para Lacan (1997), trata-se de uma vontade de destruição direta, vontade de recomeçar com novos custos, vontade de Outra - coisa. Não se trata da repetição do mesmo, mas da repetição que produz a diferença constante por meio da ruptura e do princípio de disjunção, pela força bruta em recusar o mesmo e em irromper no caos do acaso e produzir sempre o novo.

Justamente sempre acontecia uma pequena coisa que a desviava da torrente principal. Era tão vulnerável. Odiava-se por isso? Não, odiar-se-ia mais se já fosse um tronco imutável até a morte, apenas capaz de dar frutos mas não de crescer dentro de si mesma. Desejava ainda mais: renascer sempre, cortar tudo o que aprendera, o que vira, e inaugurar-se num terreno novo onde todo pequeno ato tivesse um significado, onde o ar fosse respirado como da primeira vez. Tinha a sensação de que a vida corria espessa e vagarosa dentro dela, borbulhando como um quente lençol de lavas. (LISPECTOR, 1980, p. 74).



A personagem clariceana pauta sua existência nesse princípio disjuntivo em que a vida parece se diluir no informe e se desdobra sempre em novas possibilidades. Aversa a toda determinação e a qualquer instinto de rebanho, Joana resvala de um ponto a outro a fim de atingir seu coração selvagem, conduzida por essa força cega, bruta e violenta.

Moldada desde a infância a assumir esse traço perverso, Joana é a amaldiçoada, é a víbora condenada ao suplício eterno. Cansada de girar sobre a roda de Ixíon, insatisfeita com a sua própria insatisfação, ela hesita em seguir desejando o coração selvagem e alude a uma ruptura do pacto travado com as forças demoníacas e primitivas. No capítulo final, a filha das profundezas abissais invoca por meio do salmo penitencial, o *De profundis*, uma súplica carregada de lamentos e dores, “revelando a consciência de quem suspende o poder diabólico e se reconhece abandonada e só, para humildemente buscar o sagrado fugidio”. (ROSEMBAUM, 2006, p. 49). E, de maneira exaustiva, lança, qual Jó em seu desespero, seu grito de súplica e dor:

Deus vinde a mim e não tenho alegria e minha vida é escura como a noite sem estrelas e Deus por que não existes dentro de mim? Por que me fizeste separada de ti? Deus vinde a mim, eu não sou nada, eu sou menos que o pó e eu te espero todos os dias e todas as noites, ajudai-me, eu só tenho uma vida e essa vida escorre pelos meus dedos e encaminha-se para a morte serenamente e eu nada posso fazer e apenas assisto ao meu esgotamento em cada minuto que passa, sou só no mundo, quem me quer não me conhece, quem me conhece me teme e eu sou pequena e pobre, não saberei que existi daqui a poucos anos, o que me resta para viver é pouco e o que me resta para viver no entanto continuará intocado e inútil, por que não te apiedas de mim? Que não sou nada, dai-me o que preciso. Deus, dai-me o que preciso e não sei o que seja, minha desolação é funda como um poço e eu não me engano diante de mim e das pessoas, vinde a mim na desgraça e a desgraça é hoje, a desgraça é sempre, beijo teus pés e o pó dos teus pés, quero me dissolver em lágrimas, das profundezas chamo por vós, vinde em meu auxílio que eu não tenho pecados, das profundezas chamo por vós e nada responde e meu desespero é seco como as areias do deserto e minha perplexidade me sufoca, humilha-me, Deus, esse orgulho de viver me amordaça, eu não sou nada, das profundezas chamo por vós, das profundezas chamo por vós das profundezas chamo por vós, das profundezas chamo por vós... (LISPECTOR, 1980, p. 189-90).

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

Agora os pensamentos já se solidificavam e ela respirava como um doente que tivesse passado pelo grande perigo. Alguma coisa ainda balbuciava dentro dela, porém seu cansaço era grande, tranquilizava seu rosto em máscara lisa e de olhos vazios. Das profundezas a entrega final. O fim... (LISPECTOR, 1980, p. 190).



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

Das profundezas sombrias o impulso inclemente ardendo, a vida de novo se levantando informe, audaz, miserável. Um soluço seco como se a tivessem sacudido, alegria rutilando em seu peito intensa, insuportável, oh, o turbilhão. Sobretudo aclarava-se aquele movimento constante no final do seu ser _ agora crescia e vibrava. Aquela movimento de alguma coisa viva procurando libertar-se da água e respirar. (LISPECTOR, 1980, p. 190).

Conduzida para as profundezas na busca radical por uma existência autêntica, Joana encontra-se e pactua com as forças diabólicas que engendram a alma de todo ser humano e aí constrói uma maneira peculiar de viver sua falta e sua maneira de conviver com seu desejo sempre próximo do coração selvagem.

CONCLUSÃO

Adrian e Joana, dois indivíduos modernos, duas histórias de solidão e de procura pelo intocável, pelo excessivo. Ambos marcados pela impetuosidade da vontade, incapazes de se adaptarem ao mais superficial da existência, à crosta da vida em sua simplicidade cotidiana. Ambos condenados ao contrato com o Outro, com o obscuro, com o Demônio que se esconde no mundo mais recôndito de cada um. Figuras emblemáticas, sedutoras e intrigantes, elas evidenciam, com seus pactos, a precariedade do real frente a toda fome, a toda impetuosidade que a vida em sua essência demanda, grávida da urgência dos desejos que nunca encontram fim e que renascem sempre e sempre e sempre...

REFERÊNCIAS

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução: Centro Bíblico Católico. 65 ed. São Paulo: Ave Maria, 1989.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 125 – 31.

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

DABEZIES, André. Fausto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

GARCIA_ROZA, Luiz Alfredo. **O Mal Radical em Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

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

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. São Paulo: Círculo do livro, 1980.



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

MANN, Thomas. **A gênese do Doutor Fausto**. (Trad. Ricardo Ferreira Henrique). São Paulo: Mandarim, 2001.

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

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude**. (Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. (Coleção Debates).

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

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. (Trad. Mario pontes). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.