



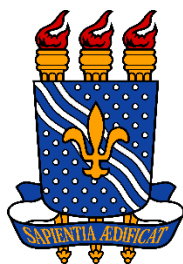
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES - CCHLA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS - PORTUGUÊS

RAYSSA KELLY SANTOS DE OLIVEIRA

SOB OS ESCOMBROS DA DOR E DA DESILUSÃO: A MELANCOLIA
EM MRS. DALLOWAY, DE VIRGÍNIA WOOLF

JOÃO PESSOA – PB

2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES - CCHLA
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS - PORTUGUÊS

SOB OS ESCOMBROS DA DOR E DA DESILUSÃO: A MELANCOLIA
EM MRS. DALLOWAY, DE VIRGÍNIA WOOLF

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Letras da Universidade Federal da Paraíba, (UFPB - Campus I), como requisito para a obtenção do título de Licenciatura em Letras com habilitação em Língua Portuguesa.

Orientador: Prof^o Dr. Hermano de França Rodrigues

JOÃO PESSOA – PB

2017

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal da Paraíba.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Oliveira, Rayssa Kelly Santos de .

Sob os escombros da dor e da desilusão: a melancolia em Mrs. Dalloway, de
Virgínia Woolf / Rayssa Kelly Santos de Oliveira - João Pessoa, 2017.

71 f.

Monografia (Graduação em Letras/ Língua Portuguesa) – Universidade Federal
da Paraíba - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Hermano de França Rodrigues.

1. Literatura. 2. Psicanálise. 3. Melancolia. 4. Dor. I.Título.

BSE-CCHLA

CDU 82-311.1

“Ainda bem que o que eu vou escrever já deve estar, na certa, de algum modo escrito em mim”. (LISPECTOR, Clarice).

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, aos meus pais, Magna e Erson, por todo incentivo, amor e apoio incondicional. Sem esse suporte, nada seria possível. Vocês são minha base e tudo que me transformei e sigo, continuamente, vem dessa essência incrível que ambos depositaram, ensinaram e educaram. Vocês são meu porto seguro!

Aos meus irmãos, Renata e Raylsson, vocês são parte fundamental no meu crescimento. Com vocês aprendi e aprendo muito, diariamente. Agradeço todo o apoio, em todos os momentos, a compreensão e o estímulo. Cada conquista nossa, é compartilhada, e essa, eu também dedico a vocês.

Ao meu bro-friend, Ivanildo, que durante todo o tempo da graduação me foi companheiro, amigo, irmão. Esteve presente em momentos bons e ruins, sabendo me guiar e aconselhar, me ensinando que o valor de uma verdadeira amizade vai além do meio acadêmico. E esta, foi o que de mais precioso a graduação me trouxe. Obrigada, amigo!

A minha querida amiga, Immy, a qual dividiu comigo todas as emoções, dúvidas, desesperos, alegrias, sempre com uma palavra amiga e um pensamento racional para me por no eixo, oh, foi muito importante para mim. Sou eternamente grata por tê-la como companheira nessa jornada e, acima de tudo, na minha vida! Obrigada por sua amizade!

A minha irmã, Caroline, pelo apoio moral diário, me aconselhando e incentivando, sem me deixar desistir. Lendo e relendo meus escritos, com opiniões diversas, mas sempre com palavras carinhosas para que eu seguisse em frente. Sou grata pelas horas e horas refletidas em estar por mim, de todas as formas. São 10 anos de amizade e seu nome não poderia deixar de estar aqui.

A Lorena, Giselly, Mayara, Letícia e Veridiana, pavoas queridas, que me encorajaram e impulsionaram durante todo o processo de leitura e escrita. Sempre pacientes para ouvir e aconselhar, me ofertando determinação e disposição. Do Ensino Médio para a vida! Vocês fazem parte da estrutura que aos poucos construí. As levo sempre no coração.

A Eduardo, Fábio, Márcia, Érika, pessoas maravilhosas que o LIGEPSI me presenteou e que torceram por todo o meu sucesso durante essa jornada. Foi um grande aprendizado e, de uma imensa importância, conhecer e ser merecedora da amizade de vocês. Gratidão por me acolherem de maneira tão ímpar.

A Angeli, que me auxiliou, incrivelmente, durante esse tempo. Agradeço muito por sua amizade, assistência, amparo, paciência e afeto. Contigo aprendo cada dia mais e sou orgulhosa em tê-la no meu ciclo de amigos! Gratidão por tudo!

A Ulysses, por confiar, acreditar e me guiar, principalmente em relação ao meu *Corpus*, durante todo o tempo que estive presente no LIGEPSI, com sua imensa disposição e carinho, pacientemente, almejando o melhor. Gratidão eterna!

Ao meu orientador, Hermano, que me permitiu crescer com seus ensinamentos promissores. Sem seu apoio, dedicação, disponibilidade e fundamentos, jamais teria alcançado o patamar acadêmico que hoje conquistei. A grande sorte em ser acolhida foi minha. Muito obrigada, professor!

À Deus, imensamente, por me dar força e discernimento para seguir, persistir e conseguir. Amo vocês!

RESUMO

Das insatisfações e sofrimentos rompem-se as estruturas elementares da existência humana. Por sermos indivíduos enlaçados pelas perdas, somos envoltos as memórias e devaneios que, muitas vezes, não nos abandonam. Quando enjeitamos o abandono daqueles que considerávamos como *nossos* e que, de alguma forma, se foram, naufragamos em um dilúvio de finitude, em que encontramos um lado sombrio de nós mesmos, nos negligenciando e revelando uma fragilidade da alma, recaindo assim, na melancolia. Os processos psíquicos que se amparam nessa esfera são vivenciados a partir de rudimentos arcaicos, dos quais são *transferidos a posteriori*, no confronto com o Outro. Com a contribuição do arcabouço teórico de Sigmund Freud, Michelle Perrot, Jean Bellemin-Noël, Julia Kristeva, dentre outros, pretendemos analisar, a partir de uma perspectiva discursivo-psicanalítica, os enlaçamentos melancólicos que permeiam e constituem a personagem Clarissa, heroína da obra *Mrs. Dalloway*, de Virgínia Woolf. Examinamos, em Clarissa, um intenso sentimento de culpa, do qual a devora, marcado por uma realidade idealizada na fantasia para resguardar as feridas deixadas pelas perdas de seus objetos de amor. Seus esforços em atingir o que lhe falta, são circundados pelo desejo em coligir momentos, nos quais sejam emoldurados por uma profusão de seres, na tentativa de lograr uma completude em seu incompleto Ser. Contudo, acarreta insatisfações, angústias e o sabor do fracasso, que assim, a esfacelam. Desse modo, recai, em um vazio que invade seu Eu. Reconhecendo-se na inexistência, vislumbra no fim, a libertação, adentrando, de toda forma, na voracidade do aniquilamento melancólico.

Palavras-chave: Literatura; Psicanálise, Melancolia; Dor.

ABSTRACT

From dissatisfaction and suffering, elementary structures of human existence are broken. Since we are individuals tangled by loss, we are surrounded by memories and reverie that often do not abandon us. When we deny the abandonment of those whom we considered to be *ours* and who somehow are gone, we are shipwrecked in a deluge of finitude, in which we find a gloominess of our own selves, neglecting ourselves and revealing a fragility of the soul, then relapsing into melancholy. The psychic processes that rely on this sphere are experienced from archaic rudiments, from which are *relocated to posteriori*, in the confrontation with the Other. With the contribution of Sigmund Freud's theoretical framework, Michelle Perrot, Jean Bellemin-Noël, Julia Kristeva, among others, we intend to analyze, from a discursive-psychoanalytical perspective, the melancholic entanglements that permeate and constitute the character Clarissa, heroine of Mrs. Dalloway, of Virginia Woolf. It is examined in Clarissa an intense sense of guilt, which devours her marked by a reality idealized in fantasy to guard the wounds left by the loss of her objects of love. Her efforts to achieve what she lacks are surrounded by the desire to gather moments in which are framed by a profusion of beings in an attempt to obtain a completeness in her incomplete Being. However, it entails dissatisfaction, anguish, and the taste of failure that it shatters her. Thereby, it relapses into a void that invades her own self. Recognizing herself in the non-existence, she glimpses in the end, liberation, getting in, in any way, in the voracity of the melancholic annihilation.

Keywords: Literature; Psychoanalysis, Melancholy; Pain.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 09 |
| | |
| CAPÍTULO I: ENTRE O FEMININO E A MELANCOLIA: A MULHER E SUAS VICISSITUDES | |
| 1.1 Dominação e poder: Entre o público e o privado..... | 12 |
| 1.2 A mulher e a literatura..... | 15 |
| 1.3 Literatura e Psicanálise: Entre a arte e a ciência..... | 19 |
| 1.4 Breve contextualização da Melancolia..... | 25 |
| | |
| CAPÍTULO II: NOS ENLACES DA PSICANÁLISE: CONSIDERAÇÕES SOBRE A MELANCOLIA | |
| 2.1 Do luto à melancolia: Uma breve abordagem freudiana..... | 30 |
| 2.2 O superego e a melancolia..... | 36 |
| 2.3 Pulsões de vida e pulsões de morte: O superego..... | 41 |
| | |
| CAPÍTULO III: RASTROS DE DOR E PERDAS: TRAÇOS MELANCÓLICOS EM <i>MRS. DALLOWAY</i> | |
| 3.1 Caracterizações da autora e da obra..... | 47 |
| 3.2 A melancolia de Clarissa Dalloway: Peter Wash..... | 51 |
| 3.3 Seton e Dalloway: Da opressão à melancolia..... | 58 |
| 3.4 A resistência das perdas: Entre Peter e Sally..... | 61 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 67 |
| | |
| REFERÊNCIAS..... | 69 |

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se propõe a analisar traços melancólicos da personagem Clarissa Dalloway, a qual está descrita em um dos romances mais lidos e comentados pela crítica dos últimos anos: *Mrs. Dalloway*, de Virgínia Woolf. A escrita Woolfiana nos propicia a observar que, embora haja um narrador onisciente externo, ao lermos, o idealizamos como interno, pois, a autora imerge-se de maneira profunda nos pensamentos e sentimentos de cada intérprete que vislumbra seus manuscritos.

O uso do recurso do discurso indireto livre – sendo uma das pioneiras – e do fluxo de consciência também é característica expressiva no romance de Virgínia. Como uma inovadora nesse modelo de linguagem, fora capaz de adentrar ao inconsciente de sua heroína, em uma minudência extremamente vertical.

Por vezes, nos enredamos na fala das personagens e confundimos se é esta ou o narrador quem dialoga, visto que, ainda que seja narrada em terceira pessoa, estas proferem, predominantemente, o que estão pensando. Utilizando-se desse artifício, cria um elo e um envolvimento entre leitor-narrador-personagem, fazendo com que haja uma identificação e empatia a respeito da literatura e, fundamentalmente, da obra.

Mrs. Dalloway foi publicada no século XX e nos mostra a Londres do ano de 1923, período que concerne ao final da Primeira Guerra Mundial. Mediado por acontecimentos ordinários, o romance se passa ao longo de um dia e, dessa forma, nos conduz como foco substancial, a fronteira entre a sanidade e o devaneio.

A personagem principal, no prisma da elite burguesa, esforça-se de maneira profusa, durante todo o romance, a manter-se sã, optando assim, por uma vida dita *tradicional* em que a mulher se predispõe ao matrimônio e sobrevive envolta aos preceitos patriarcais. Diante disso, faz-se necessário articular sobre como se deu, ao longo dos anos, o que se instaurou como patriarcado na história da sociedade, mormente, às mulheres.

Relacionando-se a isso, é indispensável acrescentar como essas – mulheres – inseriram-se na literatura, pois, é a partir desta que elas puderam, de alguma forma, expressar-se.

Embora houvesse dificuldades e, até mesmo, interdito em torno da escrita e leitura feminina, essas conseguiram, de forma particular, sobressaírem e alcançarem um lugar do, também, pertencer. Nessa pesquisa iremos expor como se deu esse processo *literário-emancipatório* que nos permitiu e permite reverenciar tais escritos femininos.

É com esse ensejo que Virgínia descreve nossa protagonista, fazendo-a adentrar a esse universo (pre)determinado e ao conhecê-lo, desconhece-se. Diante desses conflitos sociais e estruturais da personagem, observamos que a obra vai além, e recai de tal forma, em um mundo psíquico enriquecedor, do qual envolve o leitor e o faz submergir ao íntimo de Dalloway. Seus pensamentos, seu interior, são expostos de maneira intrigante e perspicaz, em que somos capazes de nos identificarmos com sua confusão e nos questionarmos o porquê Clarissa camufla-se em uma felicidade inventada, principalmente ao que se refere às perdas dos seus dois grandes amores: Peter Walsh e Sally Seton.

Nesse sentido, surgiu interesse em investigar quais foram os motivos e as causas que essas perdas provocaram na nossa heroína. Para isso, nos apropriaremos, nas linhas a seguir, dos conhecimentos ofertados pela psicanálise, em que em nossa pesquisa, nos dará suporte com os estudos freudianos referente à melancolia.

Ao analisarmos as angústias e sofrimentos datados por Clarissa Dalloway, observamos que a dor da personagem é transposta de forma sútil. A autora descreve suas culpas, perturbações, aflições e tormentos de modo que faz o leitor, inicialmente, pensar que a heroína, apesar das perdas, é satisfeita com a vida que escolheu.

Contudo, ao investigar a fundo o âmago de Dalloway, percebemos que ela está imersa em um mar melancólico, do qual não deseja sair. Oposto a isso, seus pensamentos beiram o fim, isto é, a ideia de desfecho em sua vida é tida como solução de seu desengano. Embora tenhamos utilizado o termo *melancolia*, nessa produção não faremos distinção entre este e o que se descreve por *depressão*.

Optar pelo termo melancolia se deu com base nos escritos de Sigmund Freud, do qual empregava essa nomenclatura com sustentação em estudos anteriores, dos quais buscavam definir e entender do que tratava-se o termo.

Sendo evidenciado e retratado desde sua época até os dias hodiernos, a pesquisa do psicanalista serviu de grande auxílio para teorias e estudos futuros. Pois, essa patologia faz-se de forma recorrente, tanto na realidade vindoura, como na literatura, visando o elo desta – literatura –, intrinsecamente, com a verossimilhança.

Com o suporte de autores como Perrot, Woolf, Bellemin-Noël, Freud, dentre outros, iremos discorrer pelos desnudes da protagonista Woolfiana, enfocando em alguns temas, entre eles: Patriarcalismo, feminino, literatura, psicanálise e, dessa forma, analisar a melancolia presente nesta, a partir de suas perdas e da exposição de seus pensamentos – e atitudes – mais viscerais.

CAPÍTULO I

ENTRE O FEMININO E A MELANCOLIA: A MULHER E SUAS VICISSITUDES

1.1 Dominação e poder: Entre o público e o privado

Desde épocas longínquas que mulheres vêm sendo estigmatizadas por serem consideradas o *sexo frágil* dentre os sexos. Substantivadas pela fraqueza, vulnerabilidade e cobardia, estas têm o direito do *pertencer* a uma sociedade entre iguais, subjugado. À vista disso, dá-se lugar aos desejos e imposições de um patriarcado que se faz presente e amofinador, do qual utiliza-se de subterfúgios culturais e sociais para exercer um domínio deturpadamente inato.

O sentido em torno da simbologia da dominação masculina advém de uma construção social que abarca os anos, em que o masculino é reputado a ocupar uma posição superior, enquadrando o feminino ao inferior.

Nesse contexto, o discurso apela ao biológico, visto que os corpos são premissa hierárquica de cunho social e cultural, dos quais demarcam oposições positivas e negativas, essencialmente ao que concerne ao falo. Entendendo que, de maneira dirigente, este (falo) vem a ser edificador da honra potencializada na virilidade, ao passo que a vagina restringe-se a uma inversão fraudulenta, estendendo-se a negatividade, uma vez que até o século XIV, o sexo feminino sequer nomeava-se. Tomando por ensejo Pierre Bourdieu (2012), que nos revela que:

[...] A definição social dos órgãos sexuais, longe de ser um simples registro de propriedades naturais, diretamente expostas à percepção, é produto de uma construção efetuada à custa de uma série de escolhas orientadas, ou melhor, através da acentuação de certas diferenças, ou do obscurecimento de certas semelhanças. A representação da vagina como um falo invertido, que Marie Christine Pouchelle descobriu nos escritos de um cirurgião da idade Média, obedece às mesmas oposições fundamentais entre o positivo e o negativo, o direito e o avesso, que se impõem a partir do momento em que o princípio masculino é tomado como medida de todas as coisas. (BOURDIEU, 2012, p. 23).

Dessa forma, percebe-se que há uma divisão social entre os sexos de maneira naturalizada, em que a disparidade construída entre a mulher e o homem se fundamentam, socialmente, acerca dos órgãos sexuais em razão de um poder do qual não se necessita questionar, pois é caracterizado de cunho legítimo e universal.

Instituições educativas, religiosas e culturais, engendram, amiúde, nesses termos, dispositivos de poder que distanciam os gêneros quanto aos papéis que estes exercem na sociedade, sistematizando uma divisão entre as esferas do público e do privado, sendo assim, possível mediar os lugares a que devem pertencer.

O domínio público abre espaço para que os homens enveredem pelo trabalho *fora de casa*, desempenhem-se e representem um papel político vigente, estando assim, encarregados de administrar o meio e todos os atributos que transcorram acerca deste. Pois os homens, com sua força – física e social – são capazes de realizar trabalhos ditos promissores e valorosamente ponderosos, dos quais as mulheres, em sua ordinária constituição, não foram capacitadas – biologicamente e socialmente –, dado que “cabe aos homens, situados do lado do exterior, do oficial, do público, do direito, do seco, do alto, do descontínuo, realizar todos os atos ao mesmo tempo breves, perigosos e espetaculares, como matar o boi, a lavoura ou a colheita, sem falar do homicídio e da guerra, que marcam rupturas no curso ordinário da vida”. (BOURDIEU, 2012, p. 41).

Para essas (mulheres) recai o fado do privado. Serviços domésticos, criação dos filhos, cuidados com a casa e com o marido, domesticação de animais, isto é, todo o trabalho considerado, culturalmente, irrelevante e superficial, estava a cargo do feminino, fechando-as a um privado pequeno e escondido, que as identificava como incapazes ao que fora alheio a este cenário. Bourdieu afirma que:

Elas estão condenadas a dar, a todo instante, aparência de fundamento natural à identidade minoritária que lhes é socialmente designada: é a elas que cabe a tarefa longa, ingrata e minuciosa de catar, no chão mesmo, as azeitonas ou achas de madeira, que os homens, armados com a vara ou com o machado, deitaram por terra; são elas que, encarregadas das preocupações vulgares da gestão quotidiana da economia doméstica, parecem comprazer-se com as mesquinhas do cálculo, das contas e dos ganhos que o homem de honra deve ignorar. (BOURDIEU, 2012, p. 41).

Essa dominação impõe uma naturalização, por vezes, irrefletida. O patriarcado se instaura de maneira opressora, delimitando ideologias que necessitariam serem seguidas e cumpridas, tornando o feminino sujeito inativo no próprio meio, mormente, público, do qual não reivindica cidadania, presença ou participação, tendo o seu papel estruturado pela autoridade vigente, da qual cria (e governa) um espaço à mercê dos interesses próprios. Ainda segundo o autor, esse modelo de *aceitação* feminina em reproduzir o que lhes é designado é reflexo do espaço do qual fora imposto. A ausência de uma esfera que a negligencia e exclui, ao longo do tempo, a impede da realidade do mundo e conseqüentemente de questionar o enraizado.

Dessa forma, Bourdieu considera que as mulheres são dominadas pelo poder masculino, sendo assim, submissas e reconhecedoras dessa submissão. Contrapondo a esse discurso enfático, Michelle Perrot (1988) vem nos refletir acerca do que rodeia a submissão feminina.

Esta revela que as mulheres não são submissas, de maneira universal, sendo assim, esse dito poder que consiste e bonifica a simbologia de dominação masculina, imprime poderes de resistência a mulher.

“A análise de poder das mulheres também é um jogo de poder”. (PERROT, 1988, p. 172). Para Perrot, a existência da dominação masculina deve-se a partir do simbólico e a opressão que é imposta às mulheres também é uma forma de dar poder para estas. A autora questiona o fato do protagonismo de influências deter-se apenas ao homem, inibindo o poder que as mulheres também possuíam e possuem ao longo do tempo. Destacando assim, que as relações entre os gêneros não se opõem mas estabelecem ligações hierárquicas de poder. Enquanto se fala em uma inteira opressão, e embora haja traços de violência simbólica, Perrot enxerga um poder de mudança e luta por igualdade de direitos.

Quando se discorre acerca do século XIX, o que predomina historicamente é um discurso do qual inibe, habitualmente, a participação de mulheres nos espaços sociais, as negando como sujeitos da história. Porém, apesar do que a consagrada narrativa relata, da contínua fragilidade institucional e das limitações em torno disto, os espaços que contornam o público e o privado tiveram, em suas particularidades, a presença e a influência feminina. Nesta ausência, os dados que viriam a comprovar essas atividades, surgiriam dos setores institucionais públicos (repassados e/ou engendrados por homens) e de relatos pessoais. Cartas, anotações e diários tornam-se provas concretas dessa atuação. Nesse sentido, esses escritos expressam uma visão própria e não descrita por *outros*. Perrot corrobora essa ideia ao citar George Duby, "Fala-se muito. O que se sabe delas?" (Perrot, 1988 apud Duby, 1981, p. 171).

Apesar da voz patriarcal ser ativa no interior do setor privado, esse espaço era passível da atuação feminina, sendo assim, um dos primeiros pontos que nos permite observar a relação de poder que estas (mulheres) possuíam. No ensejo familiar, podiam mediar as relações pessoais e a economia doméstica, assim como, a educação dos filhos, de acordo com seus preceitos e crenças. Esse poder interno, traz, de alguma forma, voz e conhecimento, dando margem a futuros protagonismos, dado que “a perpetuação do "mito" do poder masculino serve aos interesses dos dois “gêneros”; por trás da ficção desse poder, as mulheres podem desenvolver à vontade suas próprias estratégias. (PERROT, 1988, p. 171).

Nessa perspectiva, vemos as mulheres (das camadas populares) que perpassam essa história, saírem de seus domicílios, em busca de trabalho, e adentrarem a esfera pública, como mantenedoras também do econômico, exercendo a responsabilidade – e o poder – de complementar a renda familiar. Essa inserção possibilitou poderes de atuação nos grupos de movimentos sociais, expandindo suas visões de realidade cultural e social, pois “a concepção

de uma economia doméstica feminina se desenha nos *tratados* do final do século XVIII e início do século XIX.” (PERROT, 1988, p. 178)

. As mulheres mais afortunadas, por outro lado, exerciam seus poderes *dominando* a casa, coordenando empregados – muitas vezes também mulheres - e fazendo trabalhos de cunho filantrópicos. De acordo com Perrot (1988):

(...) nem todo público é o "político", nem todo o público é masculino. A presença das mulheres, tão forte na rua do século XVIII, persiste na cidade do século XIX, onde elas mantêm circulações do passado, cercam espaços mistos, constituem espaços próprios. Por outro lado, nem todo o privado é feminino. Na família, o poder principal continua a ser do pai, de direito e de fato. (...) a fronteira entre o público e privado é variável, sinuosa e atravessa até mesmo o micro-espaço doméstico. (PERROT, 1988, p. 180).

Ainda que o século XIX – mais precisamente a década de 30 – tenha diligenciado acerca da ruptura do exclusivismo político adentrando a elementos econômicos e sociais, foi no século XX – 1960 e 1970 – que a história familiar ascendeu o interesse dos escritores. Nesse ensejo, o movimento feminista foi tomando força e dialogando a respeito dos prismas que abarcam a vida das mulheres, estendendo-se assim, a história que pertence a *elas*. À vista disso, “deve ficar claro que não se trata absolutamente de uma história das origens. O século XIX nada inventa nesse domínio; ele apenas reformula uma questão muito antiga, na verdade eterna, reapropriando-se dela. (PERROT, 1988, p. 172).

Desse modo, pode-se reconhecer que, embora as mulheres não tivessem a *autoridade máxima* dentro da sociedade, sempre estiveram, veementemente, em torno das duas esferas que regem o poder público e o privado, pois “se elas não têm o poder, as mulheres têm, diz-se, poderes” (PERROT, 1988, p. 167). A forma de atuação tanto pública como particular foi contornada com o passar das épocas, de forma resistente e ativa, ausentando a passividade da qual inautenticamente se imagina e/ou desvela-se no decorrer da história.

1.2 A mulher e a literatura

A resistência de inserir o feminino numa ordem patriarcal estendeu-se, igualmente, a literatura. Porém, o proibido não foi o suficiente para proscrever mulheres do âmbito literário. Nomes como Christine de Pisan, Catarina de Siena, Marguerite Porete, dentre outras, destacam-se e venturadamente, eterniza-se acerca de seus escritos. Obtendo o viés religioso como premissa, mediante aos conventos, orações, romance e poesia, as escritoras que

permeiam os séculos quebram a fronteira do *não poder* e deixam suas marcas literárias. Todavia, Virgínia Woolf (1985) inteirava que:

Levar uma vida livre no século XVI, *por exemplo*, teria significado, para uma mulher que fosse poetisa e dramaturga, um colapso nervoso e um dilema que bem poderiam matá-la. Se sobrevivesse, o que quer que houvesse escrito teria sido distorcido e deformado, fruto de uma imaginação retorcida e mórbida. (WOOLF, 1985, p. 63, grifo nosso).

No entanto, o século XIX, ápice do poder religioso, a igreja católica assume caráter dominante e inquisidor. Nessa visão *devota*, as mulheres eram banhadas com os resquícios do pecado deixado por Eva, afinal, “cometeu um pecado supremo. Ela, mulher, queria saber; sucumbiu à tentação do diabo e foi punida por isso”. (PERROT, 2015, p. 91).

O direito ao saber era destinado aos homens, pois, na visão da igreja estes [homens] eram *a imagem e semelhança* de Deus. Sendo assim, capazes de ler, escrever e disseminar o conhecimento entre *elas*. Exercer o papel administrativo, advindo da educação masculina, que a sociedade necessita. As mulheres deveriam estar e serem educadas em seus lares; e cumprirem seus papéis ao adentrar a igreja e escutar *a palavra de Deus*. Quem iria confiar em uma mulher com conhecimento literário? Qual a necessidade em correr riscos acerca de uma possível rebelião feminina, dando conhecimento a estas? Dar discernimento e acesso à leitura e escrita, de forma aberta, seria dar poder ao imaginário feminino e com isso, subsídio para saírem de seus *casulos*, seria uma ameaça ao bem estar da sociedade patriarcal. Nesse aspecto, Michelle Perrot (2015) enfatiza que os sacerdotes sentiam-se afligidos com a simples ideia de um pensamento livre, alheio a imposição do templo cristão. Segundo a autora:

É preciso, pois, educar as meninas, e não instruí-las. Ou instruí-las apenas no que é necessário para torna-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma. Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona de casa, de esposa e mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais de pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício...que tecem a coroa das virtudes femininas. (PERROT, 2015, p. 93).

Com isso, confirma-se a ideia incisiva em manter o feminino alheio a toda e qualquer fonte de leitura e escrita que pudessem libertá-las. Em companhia de defesa, (apesar de declarar-se ateu) em 1801, o anarquista francês – e também advogado – Sylvian Marechal, publicou um projeto de lei que pretendia excluir, definitivamente, o acesso de mulheres à leitura e à escrita. Com um falso igualitarismo, Marechal desenhou traços inquisidores, na tentativa – fracassada – de vetar o literário feminino.

Apesar da negação acerca da educação formal para as mulheres ao longo de muitos séculos, a literatura não se dissipou ao contexto destas. Com a inserção de meninos e meninas na igreja protestante, em que leituras da bíblia e escolas eram ofertadas para os gêneros, posteriormente, a instrução se fez presente em casas de elite, em que a burguesia recebia aulas de língua estrangeira e artes, moldando o cenário educacional feminino.

Com o passar do tempo, algumas (mulheres) puderam publicar suas obras mediante a realidade da qual vivenciavam e observavam do social/cultural, apresentando nas obras traços de seu imaginário público e privado. Ainda que o momento fosse *possível* presenciar muitas autoras no mercado literário, algumas ainda sentiam o estigma dos estereótipos do *ser mulher escritora* e, dessa forma, não se igualar a uma escrita masculina, da qual nesses termos, era tida como a mais séria e perspicaz. Mary Ann Evans, nos surge como modelo. George Eliot, - seu pseudônimo – adentra ao mundo literário para preservar tanto sua escrita como sua vida pessoal. Foram publicadas diversas obras, como *O carpinteiro do vale dos fenos* (1859), *O moinho à beira do rio* (1860), *Daniel Deronda* (1876), entre outras. Eliot é caracterizada como uma das maiores romancistas do século XIX. De acordo com Woolf (1985):

Foi o resquício do sentimento de castidade que ditou o anonimato às mulheres até mesmo no século XIX. Currer Bell, George Eliot, George Sand, todas vítimas do conflito interno, como provam seus escritos, buscaram inutilmente esconder-se atrás de nomes masculinos. (WOOLF, 1985, p. 63).

Outras escritoras que também utilizaram desse artifício do anonimato foram George Sand e as irmãs Brontë. Charlote Brontë, como Currer Bell, escreveu um dos romances mais conhecidos da história, *Jane Eyre* (1847), tratando temas que evidenciavam a crítica social e a vida privada. A personagem de Brontë caminhava pela religião e sexualidade, questões extremamente silenciosas na sociedade, da qual fora gritada pela escritora na obra. Jane Eyre torna-se uma mulher surpreendentemente transgressora, à frente de seu tempo. As irmãs Anne Brontë, com *Ágnes Grey* (1847) e Emily Brontë com *O morro dos ventos uivantes* (1847) também tiveram sua participação no âmbito literário e revolucionário para a época. Catherine Earnshaw, personagem originado de Emily, é uma mulher burguesa, de temperamento explosivo e questionador; e embora entrelace seus preceitos e desejos em um matrimônio, visando o *status da época*, se enxerga apaixonada por alguém que foge aos princípios construtores da família de elite e quebra paradigmas da imposição, devidamente transpassada, durante toda a obra.

Jane Austen com *Razão e Sensibilidade* (1811) e *Orgulho e Preconceito* (1813), retratava a mulher em seu espaço privado, exibindo traços de bom comportamento e de uma dada educação

aristocrata, da qual vivenciou. Ainda que as mulheres *Austenianas* fossem donas da boa conduta – E posteriormente alvo de críticas feministas – “a mulher da classe média começou a escrever” (WOOLF, 1985, p. 82). Nesse sentido, Virgínia Woolf reflete a importância de o feminino gostar e escrever acerca de visões próprias. Mediante a autora:

(...)Porque, se *Orgulho e preconceito* tem alguma importância, se têm alguma importância *Middlemarch* e *Villette* e *O morro dos ventos uivantes*, então é muito mais importante que eu consiga provar, numa conferência de uma hora, que as mulheres em geral, e não apenas a aristocrata solitária encerrada em sua casa de campo, em meio a seus fólhos e adutores, começaram a gostar de escrever. Sem aquelas precursoras, Jane Austen e as Brontës e George Eliot não teriam tido maior possibilidade de escrever do que teria Shakespeare sem Marlowe, ou Marlowe sem Chaucer, ou Chaucer sem aqueles poetas esquecidos que prepararam o terreno e domaram a selvageria natural da língua. As obras-primas não são frutos isolados e solitários; são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada. (WOOLF, 1985, p. 82).

Para as mulheres, escrever, nunca foi algo acessível, inteligível. A tarefa de expor textos autorais, inteiramente femininos, sempre revogou uma supremacia *outra*. Do público pouco se via, do privado romântico, questionamentos e dúvidas, relatados por autores ditos patriarcais. Contudo, “é através do romance que as mulheres ingressam na literatura”. (PERROT, 2015, p. 97 apud PLANTÉ, 1989), provocando rupturas e possibilitando legados.

O século XX, com as prerrogativas do feminismo do século passado, nos trouxe mulheres como Simone de Beauvoir e Florbela Espanca, das quais, as suas maneiras, evidenciou o feminino como construtor cultural e histórico, revolucionando suas épocas, estendendo-se até os dias atuais.

Abarcando as inquietações de uma sociedade que tenta a todo custo aniquilar, surge Beauvoir com *O segundo sexo* (1949). Trazendo, dessa forma, uma visão literária de desconstrução de pensamentos *estereotipados* na sociedade, tomando a perspectiva feminina, no decorrer da história, como elaboração do cultural e social, e não de uma origem de ordem natural, como se demasiadamente falava. Segundo a autora:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro (BEAUVOIR, 1980, p. 9).

Essa visão atingiu um grande número de mulheres que compartilharam do pensamento crítico de Beauvoir, em contrapartida, a resistência em aceitá-la, na época, se fez de forma volumosa e hostil. De toda forma, “ela é, de algum modo, a mãe do *gênero* (sem, no entanto, utilizar esse vocábulo)” (PERROT, 2015, p. 100) e consagrou reflexões que se discutem até os dias presentes.

Florbela Espanca, com seu lirismo expressivo, provocou a inquietação de muitos, numa escrita, sensual, erotizada e peculiar, a exemplo de Livro de mágoas (1919) e o Livro de Soror Saudade (1923). A poetisa desempenhou uma literatura, entre poesia, contos e epístolas, que desnudava as dores, amores e os sofrimentos íntimos dos quais havia sido resignada. De acordo com Bonfim (2010):

A dificuldade de enquadramento do feminino na ordem patriarcal do mundo, é poeticamente trabalhada por Florbela que, responde com um texto marcado pela inquietação, pela busca e pela errância. (BONFIM, 2010, p. 2).

Diante disso, podemos compreender que, embora a tentativa do *silenciar* tenha sido vigorosamente imposta durante alguns séculos, o feminino esteve presente no mundo literário com textos fortemente promissores, inquietantes e questionadores acerca de um padrão que se dizia coerente, mas que de variadas formas, dizimava. Seus escritos impulsionaram movimentos, reivindicações de direitos, ideias inovadoras, dando subsídios para o feminismo – que falaremos mais à frente – se instaurar de forma encorajadora em uma sociedade que, aos poucos, vinha se moldando e se mostrando contrária a uma arbitrariedade que, neste momento, se fazia eminentemente contestada. Embora não seja possível limitar uma dita *tradição literária*, é certo que essas mulheres, todavia, contribuíram de maneira norteadora no que concerne à literatura e a mulher, sobretudo, na hodiernidade.

1.3 Literatura e Psicanálise: Entre a arte e a ciência

A literatura expressa, em seus territórios, fatos que se assemelham à realidade e ao espaço social. Ela é capaz de explorar o imaginário e o racional, incentivando o leitor a exprimir-se e colocar-se frente ao *outro*. Um meio do qual a fantasia e a veracidade estão interligadas quebram-se e constroem-se, desta forma, paradigmas.

Nessa perspectiva, a capacidade de retratar a história, em sua mais vasta ordem, estendendo-se a temas que vão de costumes, perpassam as normas, submissões e opressões, e adentram a cultura e o social, faz com que seus leitores – e também escritores – tenham discernimento acerca dos sujeitos que estão à margem da sociedade, os ditos ilegítimos e

desiguais, os *esquecidos e silenciados*, que são representados dentro de uma obra, portanto, articulando uma linguagem que adentra as práticas sociais. Segundo Cândido (2006):

(...) e que só podemos entender *a literatura* fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CÂNDIdO, 2006, p.13-14, grifo nosso).

O autor nos faz refletir em torno de um social externo que implica, de forma interligada, na construção de esferas internas, dessa forma, a literatura passa a fazer parte de um elemento sócio-histórico da sociedade. Pois, “em suma, é só com alguma coisa como literatura que o homem se interroga sobre si mesmo, sobre seu destino cósmico, sua história, seu funcionamento social e mental”. (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 12).

Ao versarmos a respeito da sociedade e desse *outro* o qual a literatura abarca, atentamos, similarmente, à psicanálise. Teoria esta desenvolvida por Sigmund Freud (1856 – 1939) através da revolucionária descoberta do inconsciente no século XX, considerando assim, as investigações dos processos mentais.

Freud salientou que as razões que estabelecem as nossas posturas, atos ou maneiras de agir são, de certa forma, obscuras ao conhecimento de nós mesmos. Para Nasio (1999), a psicanálise

Ocupa-se de coisas simples, sumamente simples, que são também imensamente complexas. Ocupa-se do amor e do ódio, do desejo e da lei, dos sofrimentos e do prazer, de nossos atos de fala, nossos sonhos e nossas fantasias. A psicanálise ocupa-se das coisas simples e complexas, mas eternamente atuais. (NASIO, 1999, p. 11).

A psicanálise transcende seu tempo, seus escritores, torna-se, assim, sempre atual como a literatura. Por essa razão, compreende-se que “literatura e psicanálise “lêem” o homem na sua vivência quotidiana tanto quanto no seu destino histórico”. (BELLEMIN-NOËL, 1978, p. 13).

Freud desfruta o título de precursor do elo que interliga a literatura e a psicanálise, visto que se inspirava e enveredava-se nas leituras de autores consagrados como Shakespeare, Dostoievsky, Wilde, Goethe, Flaubert, Sófocles, dentre outros desde os primórdios de seus estudos na Áustria. Esse interesse literário refletiu na forma em que compunha seus escritos psicanalíticos, pois, a atuação e a representação que os escritores puderam – e podem – causar

com seus textos foram – e são – referência para o desenvolvimento e entendimento de vastos campos de estudos.

Como exemplo da influência literária que habitava os traços do autor vienense, dispomos do *Complexo de Édipo* – Conceito fundamental da psicanálise – motivado pela peça teatral grega de Sófocles, da qual retrata o mito de Édipo Rei. Para Freud (apud SOUZA, 1999) “os poetas e os romancistas são aliados preciosos, e o seu testemunho merece a mais alta consideração, porque eles conhecem, entre o céu e a terra, muitas coisas que a nossa sabedoria escolar nem sequer sonha ainda. São, no conhecimento da alma, nossos mestres, que somos homens vulgares, pois bebem de fontes que não se tornaram ainda acessíveis à ciência”.

Diante disso, compreende-se que, assim como a estrutura psíquica não é formada por uma única unidade, a literatura também não possui um único sentido interpretativo. O texto literário é fortuito, singular e as palavras que se desenham neste não são passíveis de um discurso arbitrário, são representativas e permeiam um profundo conhecimento de mundo.

Na psicanálise, compreendemos o sentido de sexualidade, desejo consciente e inconsciente, pulsões, fantasias, mecanismos de defesa, desenvolvimento do recalque, entre outros elementos que constituem a psique do Ser e são estes (indivíduos) formados por essas relações e interações, que escrevem poemas, narrativas, poesias, romances e todo o arcabouço que deciframos e nos deleitamos ao ler, descritos de forma evidente, em obras inquietantes. Bellemin-Noël (1979), nesse ensejo, nos revela que:

As palavras de todos os dias reunidas de uma certa maneira adquirem o poder de sugerir o imprevisível, o desconhecido e os escritores são homens que, escrevendo, falam, sem o saberem, de coisas que literalmente “eles não sabem”. O poema sabe mais que o poeta. Se o sentido excede o texto, existe falta de consciência de alguma parte. O fato literário só vive de receptor em si uma parte de inconsciência, ou de inconsciente. A tarefa que desde sempre a crítica literária se atribuiu consiste em revelar esta falta ou este excesso. Em suma, já que a literatura carrega nos seus flancos o não-consciente e já que a psicanálise traz uma teoria daquilo que escapa ao consciente, somos tentados a aproximá-las e até confundi-las. (BELLEMIN-NOËL, 1979, p. 13).

Nesse momento, observamos fundamentalmente o refutável diálogo entre a dita arte e a ciência, contornadas pela subjetividade, em que a ciência se dedica a absorver o particular de cada personagem, compreendendo amores, conflitos, inquietudes, buscas, prazeres e paixões, envolventes em cada palavra artística, descrita em um todo e personificada em mentes que questionam a vida, o público e o privado e, sobretudo, a si mesmo.

Embora Freud não tenha dedicado seus estudos, de cunho privilegiado, à mulher – E que seus textos referentes ao feminino tenham sido alvo de polêmicas, a exemplo de “*Estudos sobre a Histeria*” (1985) em que o autor revela os casos clínicos, buscando compreender, junto a Breuer, o psiquismo as ditas histéricas – foram de ordem essencial para desenvolvimentos póstumas de análise (ou modelo), até mesmo, de personagens femininas esboçadas tanto por escritores como escritoras ao longo dos anos.

Em “*A dissolução do complexo de Édipo*” (1976), o autor nos revela que a castração ocorre desde a infância, diferenciando, de forma anatômica, meninos e meninas. Referencia a simbologia do falo, a *inveja falocêntrica*, para relatar que as meninas – como também os meninos – têm um objeto de amor inicial: O parental.

Contudo, diferentemente dos meninos (dos quais abandonariam o objeto de desejo por medo da castração, ou seja, de perder o pênis, devido a uma relevância narcísica), as meninas, ao alcançar o complexo de Édipo, já estariam castradas, visto que acreditariam ter possuído um pênis e em algum momento tê-lo perdido. Ao tomar ciência dessa perda, assemelhariam o pênis – simbolicamente – a um bebê. Com ensejo nesse entendimento, desejariam tê-lo (um bebê) com a figura paterna. Não consumado esse desejo, as meninas o recalcariam no inconsciente e acatariam a ausência. Para Freud (1924):

O clitóris na menina inicialmente comporta-se exatamente como um pênis, porém quando ela efetua uma comparação com um companheiro de brinquedos do outro sexo, percebe que ‘se saiu mal’ e sente isso como uma injustiça feita a ela e como fundamento para inferioridade. Por algum tempo ainda, consola-se com a expectativa de que mais tarde, quando ficar mais velha, adquirirá um apêndice tão grande quanto o do menino. Aqui, o complexo de masculinidade das mulheres se ramifica. Uma criança do sexo feminino, contudo, não entende sua falta de pênis como sendo um caráter sexual; explica-a presumindo que, em alguma época anterior, possuíra um órgão igualmente grande e depois perdera-o por castração. Ela parece não estender essa inferência de si própria para outras mulheres adultas, e sim, inteiramente segundo as linhas da fase fálica, encará-las como possuindo grandes e completos órgãos genitais - isto é, masculinos. Dá-se assim a diferença essencial de que a menina aceita a castração como um fato consumado, ao passo que o menino teme a possibilidade de sua ocorrência. (FREUD, 1924, p. 222-223).

Em “*Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica sobre os sexos*” (1976) o psicanalista já nos revela outros fundamentos ao que concerne ao feminino. Trazendo a mãe na qualidade de primeiro objeto de desejo do bebê, o complexo de masculinidade e o modelo de castração para este, assim como, enfatizando o ciúme e o masoquismo como característica feminil. De acordo com Freud (1925):

Enquanto nos meninos, o complexo de Édipo é destituído pelo complexo de castração, nas meninas ele faz possível e é introduzido através do complexo de castração. (FREUD, 1925. p. 285).

Manifestar-se sobre o psiquismo humano, mormente, o feminino é uma questão complexa que nos leva, indubitavelmente, a adentrar nos questionamentos lacanianos – em que este diferencia-se do modelo freudiano – dos quais contestam a simbologia fálica, enfatizando o gozo e a linguagem. Patrasso e Grant (2007) retomam Lacan (1972-73/1985):

Lacan (1972-73/1985) nos diz: "A mulher não existe". Percebam que em % mulher o A é barrado, isto é, o que não existe é uma "A mulher... toda", não existe um conjunto fechado de mulheres. Ocorre que a sexuação é uma resultante da função fálica: operador fundamental que nos humaniza a partir do momento em que nos mergulha no mundo da linguagem, em que nos abre a possibilidade de estabelecermos laços sociais. Ocorre que a mulher, diferentemente do homem, é não toda submetida à função da castração, é não toda marcada pelo gozo fálico. Dito de outro modo: a mulher é um ser de linguagem, pois a função fálica operou; de outro lado, pelo fato de a mulher ser não toda submetida à operação da castração, resta um real impossível de ser capturado pelas palavras, resta um Outro gozo marcando a especificidade de cada mulher – sua maneira de ser pura exceção. Como há exceção, não é possível formar um conjunto fechado de "A mulher". Temos, portanto, que as mulheres só existem uma a uma. (LACAN, 1975 APUD PATRASSO; GRANT, 2007, p. 135).

Entende-se, com isso, o enfoque na subjetividade feminina, ou seja, a não *submissão* da mulher ao falo, como um todo. Distinguindo-as, assim, do massivo anseio em abarrotar um vazio psíquico feminino imposto culturalmente, em que apresenta *a mulher* como o todo e não como *uma mulher* em sua particularidade. Lacan acorda que homens e mulheres, - em sua subjetividade – são demarcados pelo gozo, sendo este de caráter falocêntrico ou não completamente falocêntrico, da mesma forma que, nem todas as mulheres são marcadas pela castração.

Isto posto, nos indagamos, expressivamente, a respeito de como podemos nos manifestar, articular ou ainda dialogar acerca do feminino, visto que os pressupostos que giram em torno do tema são divergentes e, por vezes, carregados de inquietude e interpretações diversas, estendendo-se, em ordem fundamental, à literatura. Como podemos, a partir dessas conjecturas, analisar, ou ainda, interpretar as personagens literárias femininas nas obras?

A literatura é uma esfera onde um ponto de realidade persiste em exhibir-se e encontra-se presente em grande parte das linhas, oferecendo-nos à capacidade de compreender que há mais que o apenas lido, há algo inconsciente, pois " é uma sutil economia da arte do poeta o

fato de ele não deixar que seu herói exprima de forma aberta e integral todos os segredos de sua motivação " (FREUD, [1916], p. 195).

Ao rememorarmos personagens literárias femininas através das épocas, a modelo de Emma Bovary, de Flaubert, Catherine Earnshaw, de Brontë, Elizabeth Bennet, de Austen, dentre tantas outras mulheres descritas em obras que englobam séculos, podemos observar fortes traços do desenvolvimento inconsciente, tal qual, o destino destas (personagens) ao desenrolar das obras.

Em Bovary, por exemplo, encontramos linhas marcantes de histeria e melancolia. Emma nos exhibe um modelo clássico de um sujeito liberto aos preceitos impostos por uma instituição da qual lhe oferta regalias e momentânea satisfação, todavia enclausurado em si. Earnshaw, por outro lado, se mostra um indivíduo envolvido por seus medos, anseios, temores e traições. Utiliza-se de dois mecanismos de defesa para enfrentar seus conflitos exacerbados. Um deles é a negação, em que a jovem apodera-se, para fugir da realidade. Catherine nega a todo instante que suas ações tenham sido equivocadas e que por causa destas (ações) sua vida não sucedera como houvera planejado. Outro mecanismo delineado é a repressão. Este mecanismo é extremamente axiomático na obra, pois nos mostra a resistência da personagem em admitir – e não admite – que jamais será feliz com suas errôneas escolhas, e dessa forma, reprime todo e qualquer sentimento ou objeção de que será infeliz. Isto é, dispor desses mecanismos dá-lhe uma sensação de falsa felicidade. A personagem trai a si mesma, conduzindo-se a uma desordem interna, causando frustração e sofrimento tanto para si quanto para outros que fazem parte de sua vida.

Verificamos assim que, em ambas as obras, podemos vislumbrar mais do que o texto nos mostra e compreender de melhor forma, através da psicanálise, o que as personagens têm a nos dizer sem que estas nos exponham em meticulosas palavras, mantendo, assim, suas essências.

Para versarmos acerca desses distintos cenários, despertamos para outra personagem a qual é descrita de maneira ordinária, contudo, nos traz elementos narrativos e psíquicos que se entrelaçam ao longo de toda a obra; *Mrs. Dalloway*, a heroína que estampa o título do livro, de mesmo nome, de Virgínia Woolf.

Clarissa Dalloway vive em torno dos preceitos *concedidos* pela alta burguesia inglesa no início do século XX, pós-Primeira Guerra Mundial. A narrativa nos traz a figura de uma mulher que relembra toda a sua juventude no período de um dia. Amores, insegurança, julgamentos, perdas, insatisfação e questionamentos são temas dos quais circundam a obra. A protagonista persiste na tentativa de viver uma realidade imposta socialmente, da qual excede

seus próprios desejos, levando-a a uma vida descontente, preenchida de vazios, mediante suas escolhas. Diante disso, nos perguntamos: Quais são os traços que demarcam a vida da personagem? Seus anseios e conflitos? Como compreender as escolhas e a vida que Clarissa viveu e a que deixou de viver? Para atentarmos a isso, adentraremos, mais adiante, ao universo de *Mrs. Dalloway*, em busca de decifrar o paradoxo presente entre a loucura e a sanidade. Para corroborar com essa análise, faremos um recorte em torno da melancolia, em que a ciência e a arte nos mostrarão suas correlações através dos desnudes literários.

1.4 Breve contextualização da Melancolia

Ao nos direcionarmos ao termo Melancolia, remetemos, prontamente, a sentimentos de tristeza, desânimo, prostração, dor. Porém, desde épocas longínquas, as indagações acerca desta (melancolia) permeiam o meio, tanto da ciência como do social e do religioso. Muito já se proferiu sobre tristeza, angústia, acédia, tédio, sofrimento, com o ensejo de responder sobre a inquietude da qual manifesta-se no Ser e prolonga-se no tempo. Essa busca por respostas inicia-se na antiguidade e por muitos anos se questionou sua forma arcaica e, tal qual, uma possível resolução de remediar o mal instaurado. Contudo, o que nos referencia à melancolia? Quais são os enlaces que a circunda?

Moacyr Scliar (2003) vem nos levar ao ano de 1347, rememorando à chegada de uma frota genovesa em Messina, Sicília. Essa embarcação chegara carregada de marinheiros - mortos ou quase mortos - vindos do oriente, trazendo consigo o que viria a ser chamado de Peste Negra. A epidemia se alastrou por todo o continente europeu, provocando mortes, angústia, desespero e muito temor.

Evidenciando o saber científico, o médico grego Hipócrates foi o pioneiro no que diz respeito aos estudos da Melancolia. O século v a.C. reverenciava o equilíbrio entre o corpo e a mente, sendo assim, os gregos aplaudiam Deuses dos quais associavam-se à medicina, beleza, saúde, razão e à cura. De acordo com Scliar (2003):

Hipócrates e seus seguidores explicavam os distúrbios mentais como resultado de um desequilíbrio entre os quatro humores básicos do corpo: o sangue, a linfa, a bile amarela e bile negra a que correspondiam os quatro temperamentos (krases, em grego; em medicina, fala-se ainda na “crase” para designar a composição de líquidos orgânicos): sanguíneo fleugmático, colérico e melancólico. A bile negra acumular-se-ia de preferência no baço, cujo nome em inglês, spleen, ainda hoje representa uma alusão ao estado melancólico. (SCLIAR, 2003, p. 69-70).

O autor grego referenciava que havia uma patologia no que diz respeito à melancolia, distinguindo-a em dois pontos: A *melancolia endógena*, em que o indivíduo torna-se soturno, sombrio, fechado. E a *melancolia exógena*, da qual o sujeito se expusera a um trauma externo. Na visão hipocrática, a melancolia “é a perda do amor pela vida, uma situação na qual a pessoa aspira à morte como se fosse uma bênção”. (Scliar, 2003, p. 70 apud Roccatagliata, 1997, p. 386).

Para Platão, assim como a loucura, na melancolia haveria, além do fator patológico, interferências divinas. Com essa visão, Aristóteles inquietou-se em relação a poetas, artistas, filósofos, afirmando que nestes, há perpetuamente, manifestações melancólicas. De acordo com Scliar (2003), para o filósofo grego:

Seres humanos normais podem adoecer de melancolia, mas há uma melancolia natural que torna o seu portador genial “normalmente anormal”. O gênio surgiria pela ação da própria bile negra, que, como o vinho, teria poderosa ação sobre a mente. O temperamento melancólico é um temperamento metafórico, propenso, pois à criação – na filosofia, na poesia, nas artes. Mas os melancólicos pagam um preço: esse talento os arrebatava e os conduz pela vida como um “barco sem lastro”, na expressão de Sócrates. (SCLIAR, 2003, p. 70 APUD Aristóteles, 1998, p. 81).

Com isso, acreditava-se que o tratamento mais eficaz para o *combate* à melancolia seria o vinho, visto que sua cor energética se equiparia ao sangue, sendo, assim, capaz de curar o naufrágio provocado pela bile negra.

Nas primícias da idade média, surgia um novo termo para sustentar o sinônimo de uma profunda melancolia, do qual compreendia a religião: *acédia* ou *acídia*. O termo era conferido a maus espíritos, vinculado a indivíduos que viviam solitários. A acídia propagava-se, nesses termos, aos monges que se viam numa solidão exacerbada, avessos aos serviços internos dos mosteiros. De acordo com Kristeva (1987):

Por um lado, o pensamento medieval volta às cosmologias da Antiguidade tardia e liga a melancolia a Saturno, planeta do espírito e do pensamento. A *Melancolia* (1514) de Dürer saberá, de forma magistral, transpor para a arte plástica essas especulações teóricas que encontravam o seu apogeu em Marsile Ficin. Por outro lado, a teologia cristã faz da tristeza um pecado. Dante coloca as “multidões dolorosas que perderam o bem do entendimento” na “cidade dolente” (o *Inferno*, canto III). Ter um “coração taciturno” significa ter perdido Deus, e os melancólicos formam “uma seita de fracos, importunos ante Deus e seus inimigos”: sua punição é a não ter “nenhuma esperança de morte”. Aqueles quem o desespero torna violentos para consigo mesmos, os suicidas transformarem em árvores (canto XIII). Entretanto, os monges da idade Média cultivarão a tristeza: ascese mística (acédia), ela se imporá como

meio de conhecimento paradoxal da verdade divina e constituirá a maior prova de fé. (KRISTEVA, 1987, p. 15).

Dessa forma, compreende-se que a época medieval se distinguiu do pensamento aristotélico, nos remetendo a governança de um humor melancólico através da relação com o planeta Saturno, referenciando o espírito e o pensamento. Desse modo, podemos observar, a *posteriori*, essa dualidade no que viria a ser proposto mediante a visão renascentista.

Entre os séculos XIV, XV e XVI, junto ao renascentismo, a acédia passou a ser sinônimo de tristeza (tristitia), deixando os preceitos ligados ao demônio e ao pecado para trás. Perpassada por variados sentidos relacionados à tristeza (a exemplo da mundana e pecaminosa), destaca-se o conceito referenciado por Francisco Petrarca. O poeta italiano, assim como os escolásticos, acreditava que a tristitia de Sêneca (acédia) era melancolia (SCLIAR, 2003, p. 75).

Com o declínio da igreja, a acédia dar lugar aos estudos provenientes da medicina, filosofia e, por fim, o início da psicologia. Contudo, “no renascentismo a dualidade em torno do entendimento da melancolia prossegue, através de uma analogia entre vulgar e sublime, corpo e alma. (SILVA, 2006, p. 87). Nomes como Timothy Bright, Galeno, Juan Luis Vives - considerado o pai da moderna psicologia – e Paracelso também surgiam para esboçar teorias que atrelavam a medicina, a teologia e a filosofia. De acordo com Scliar (2003):

O conceito de melancolia era mais filosófico do que médico – aliás, à época eram tênues as fronteiras entre filosofia e medicina. Isto era o que permitia a aproximação de um Burton ao tema. (SCLIAR, 2003, p. 78).

Médico e acadêmico, o inglês Robert Burton, publicou, - em 1621 - um livro que ganhou o título de *The Anatomy of Melancholy* (A anatomia da Melancolia). Com inúmeras citações de autores como Heródoto, Apuleio, Catulo, Ovídeo, dentre outros, o autor discorre sobre a história antiga da melancolia, propondo que esta às vezes se enquadra como doença e às vezes não. Segundo Silva (2006), ao recobrar Viana (1994), Burton sugere dois tipos de melancolia:

A melancolia amorosa e a melancolia religiosa, essa última como sendo uma doença mais moderna. Seguindo esta lógica de Burton, a divisão da “doença” abre espaço a duas possibilidades de reflexão: a melancolia pode ser entendida afetando o corpo, sendo preocupação da ciência médica, ou afetando a alma, sendo caso para consolo e reflexão filosófica (VIANA, 1994, p. 32). O saber médico, desde sua primeira formulação com Hipócrates e seus seguidores, até os dias atuais, tem reservado um espaço à enigmática “doença” da melancolia. (SILVA, 2006, p. 85).

Em 1623, o médico francês Jacques Ferrand, o qual estudava acerca das doenças, intitula que a melancolia pode estar relacionada às paixões. Nesse sentido, havia assim, duas formas de amor: O pudique (puro) e o impudique (impuro, resultado da luxúria). Este segundo recairia na melancolia pois queimaria os humores do corpo.

Dessa forma, “o amor carnal por si só podia quando exagerado, ser manifestação de uma doença, a erotomania”. (SCLIAR, 2003, p. 80). Dessa maneira, “em sentido oposto ao de reclusão e de isolamento, a melancolia também pode, num ímpeto de furor, revelar um comportamento frenético e maníaco. (SILVA, 2006, p. 88).

A influência dos estudos direcionados à melancolia estendeu-se, pois, à literatura. As obras de ficção, como *El melancólico*, de Tirso de Molina, falam da melancolia. Também o fazem numerosas peças de Shakespeare que, nesse sentido, captou bem a tendência da época. Hamlet, personagem de Shakespeare, emoldura-se nos traços melancólicos, sentindo-se incapaz e frustrado com o mundo ao redor. Para Hamlet, a melancolia é uma resposta ao mundo doente do qual ela própria se origina. (SCLIAR, 2003, p. 89).

Ao que concerne o século XIX, a melancolia passa a ser sinalizada como doença mental, estando envolta à nosografia médica, direcionada a área da psicose e da neurose. De acordo com Silva (2006):

Com Jean-Étienne Esquirol (1772-1840) recebeu o nome de Lipemania. Na contribuição de Jean-Pierre Farret, (1794-1870), transformou-se em Loucura circular, dada a aproximação com a mania. Na Alemanha, Emil Kraepelin é um nome de destaque. Seus estudos visam à possibilidade de separar a melancolia da loucura maníaco-depressiva. Muitos outros nomes podem ser destacados entre a ciência médica, principalmente, na Alemanha e na França nesse século, porém, todos esses trabalhos estão em referência à investigação que ampliem a nosografia médica. (SILVA, 2006, p. 93).

Com isso, destaca-se, ainda, primordialmente, a primazia da psicanálise, com os estudos de Sigmund Freud. O psicanalista, embora tenha declarado a modicidade em definir a melancolia e reafirmar a pluralidade da descrição clínica desta, sua colaboração deu-se de maneira expressiva e legítima, comparando-a ao afeto normal do luto. A partir disso, passou-se a refletir a melancolia como estrutura psíquica, tomando como causa, a perda de um objeto faltoso. À vista disso, abordaremos mais adiante como se deu a teoria Freudiana no tocante à melancolia.

CAPÍTULO II

NOS ENLACES DA PSICANÁLISE: CONSIDERAÇÕES SOBRE A MELANCOLIA

2.1 Do luto à melancolia: Uma breve abordagem freudiana

Em “Manuscrito G” (1895), um dos primeiros escritos teóricos embasados por Freud, a melancolia é descrita em caráter fisiológico, havendo uma relação com a neurose de angústia e da neurastenia. Destaca-se, nesse momento, que a teoria psicanalítica estava caminhando à passos iniciais, e conceitos que foram e ainda são trabalhados contemporaneamente, não haviam sido formulados. Para tanto, “nessa época, Freud afirmava, portanto, que a melancolia decorria das reações diante da excitação sexual”. (Berlinck, 2008, p. 76). Observa-se ainda que, nesses primeiros documentos, termos como angústia, perda da libido, luto e anestesia sexual também englobavam o tema. Contudo, esses conceitos foram se modificando e reformulando-se de acordo com os registros posteriores. Conforme Berlinck (2008):

Por volta de 1896, há uma modificação na teoria das neuroses e a melancolia, que “passa a ser concebida como um possível desfecho da paranoia, relacionando os delírios de inferioridade na melancolia ao delírio de superioridade, ou megalomania, presente na paranoia”. Essa modificação, após 1900, acarretará uma diferenciação na classificação das psiconeuroses: é introduzida a distinção entre neuroses de transferência (histeria de angústia e de conversão e neurose obsessiva), nas quais a capacidade do sujeito de estabelecer vínculos libidinais com os objetos se encontra preservada, e neuroses narcísicas, nas quais esta capacidade de estabelecer vínculos libidinais com os objetos está prejudicada ou mesmo perdida. (...) Em 1924, Freud ainda irá voltar a uma classificação psiquiátrica das psicoses (corrente a esta época), que inclui entre elas a paranoia e a esquizofrenia; contudo, conservará o conceito de neurose narcísica para designar a melancolia. (BERLINCK, 2008, pp. 78-79)

Com o avanço das teorias, em 1915 surge então o ensaio “Luto e Melancolia” em que Freud enseja dialogar com a melancolia a partir do luto, ou seja, a analogia proposta por ele discorre no parâmetro entre essas duas instâncias. Diferindo de Aristóteles, do qual analisava a melancolia como temperamento normal que pode adoecer, o autor acreditava nesta (melancolia) sempre como patologia, doença. (Berlinck, 2008, p. 74).

É possível acreditar, mediante apontamento do próprio autor, que as bases das áreas teóricas da época poderiam ser insuficientes para uma constatação veementemente inquestionável. Segundo Freud (1916):

A melancolia, cuja definição varia mesmo na psiquiatria descritiva, apresenta-se em variadas formas clínicas, cujo agrupamento numa só unidade não parece estabelecido, e das quais algumas lembram antes afecções somáticas do que psicogênicas. Sem contar as impressões disponíveis a qualquer observador, nosso material se limita a um pequeno número de casos, cuja natureza psicogênica não permitia dúvida. Assim, desde já renunciamos a toda pretensão de validade universal para nossas conclusões, e nos consolamos na

reflexão de que, dados os nossos atuais meios de pesquisa, dificilmente poderíamos encontrar algo que não fosse típico, se não de toda uma classe de afecções, ao menos de um grupo menor delas. (FREUD, 1916, p. 128).

Embora conceituar a melancolia ainda fosse uma questão discutível, em diversas áreas, inclusive, dentro da psiquiatria, as contribuições de Freud foram pertinentes e de cunho fundamental tanto para os estudos do período, quanto a *posteriori*.

Desse modo, ao adentrarmos na teoria, compreendemos que o luto “é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc.”. (FREUD, 1916, p. 128).

Ao retomar as indagações feitas por Laplanche (1970), Berlinck (2008) rememora o *enigma do luto*, admitindo que de acordo com a teoria pulsional, o objeto faz-se presente como uma parte variável, por tanto, torna-se questionável a razão para que a perda do objeto e, dessa forma, seu distanciamento seja sentido com demasiada dor, visto que a pulsão movimenta-se de forma livre de um objeto ao outro. Todavia, ao nos debruçarmos sobre o aparelho psíquico, assimilamos que “a busca de satisfação gera uma tensão interna, porque libera energia e esta deve ser controlada pelo aparelho. Esse controle ocorre pela transformação de energia livre, disponível em representações psíquicas”. (BERLINCK, 2008, p. 85).

Em outras palavras, quando o aparelho psíquico não transforma a energia em representações psíquicas, causa dor e sofrimento, recaindo assim, no luto. No momento em que o indivíduo sofre alguma perda, a dor é prevalecente, diante disso, a energia livre é conduzida ao inconsciente e este, por sua vez, a transforma em representações psíquicas. Uma vez que esse processo não é realizado, ocorre um fracasso do aparelho psíquico e dessa forma a energia livre não é transformada, logo, esse insucesso manifesta-se como dor.

Ao dar-se conta da ausência do objeto e que este não pode ser substituído por outro, o enlutado tem sua energia libidinal voltada exclusivamente para a perda, em que nada pode preencher esse vazio. “O enlutado não tem gosto para nada e chega a sentir que ele mesmo não vale grande coisa (...) seu narcisismo encontra-se esgotado e reconhecer e aceitar a perda não se faz sem sofrimento”. (BERLINCK, 2008, p. 88). De acordo com Berlinck (2008):

É possível perceber que Freud emprega o conceito de trabalho (do luto) com dois sentidos principais: o de esforço penoso para vencer um obstáculo (é um gasto de energia) e o de superação/transformação de uma condição dada. (BERLINCK, 2008, p. 87, grifo nosso)

No processo de luto é necessário que as lembranças e memórias que foram vividas com o objeto perdido sejam relembradas para que haja um desligamento da libido a esses pensamentos. Contudo, esse processo não ocorre de maneira frenética, é indispensável que, enquanto o trabalho de luto esteja sendo realizado, a presença do objeto permaneça ativa psiquicamente para que o luto se conclua ao longo do tempo. Isto é, o trabalho do luto consiste em fazer com que o ego se liberte do que o inquieta, angustia, incomoda, reelaborando a energia libidinal e permanecendo, dessa forma, livre da perda do objeto outrora amado, estando pronto a um novo objeto de desejo. Para reafirmar nossa compreensão, citamos Freud (1916):

O exame da realidade mostrou que o objeto amado não mais existe, e então exige que toda libido seja retirada de suas conexões com esse objeto. Isso desperta uma compreensível oposição — observa-se geralmente que o ser humano não gosta de abandonar uma posição libidinal, mesmo quando um substituto já se anuncia. Essa oposição pode ser tão intensa que se produz um afastamento da realidade e um apego ao objeto mediante uma psicose de desejo alucinatória. O normal é que vença o respeito à realidade. Mas a solicitação desta não pode ser atendida imediatamente. É cumprida aos poucos, com grande aplicação de tempo e energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto perdido se prolonga na psique. Cada uma das lembranças e expectativas em que a libido se achava ligada ao objeto é enfocada e superinvestida, e em cada uma sucede o desligamento da libido. Não é fácil fundamentar economicamente por que é tão dolorosa essa operação de compromisso em que o mandamento da realidade pouco a pouco se efetiva. É curioso que esse doloroso desprazer nos pareça natural. Mas o fato é que, após a consumação do trabalho do luto, o Eu fica novamente livre e desimpedido. (FREUD, 1916, p.130-131).

Assim como observamos no luto, na melancolia também ocorre uma reação referente à perda do objeto amado, entretanto, o sujeito reage em caráter mais ideal, enclausurando esse sujeito a uma imagem do próprio objeto.

No momento em que o aparelho psíquico fracassa em elaborar a perda de um objeto afetivo, ou seja, de um objeto de amor, o melancólico sente-se vazio, como se uma profunda lacuna se instaurasse na esfera psíquica e fosse preenchida pelas perdas, ocasionando um desmoronamento do próprio ser. Com isso, o indivíduo sente-se completamente desabitado, esvaziado, engolfado por um conjunto de tristeza e dor.

Sigmund Freud entende que as características melancólicas, em termos psíquicos, apontam para “um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição”. (FREUD, 1916, p. 128).

Faz-se relevante salientar que para o melancólico a perda é completamente inconsciente, deixando um teor de insuficiência e questionamentos, uma incompreensão do motivo do sofrimento, enquanto o enlutado compreende a causa e reconhece o objeto perdido, pois faz-se em caráter consciente. Conforme Freud (1916):

O melancólico ainda nos apresenta uma coisa que falta no luto: um extraordinário rebaixamento da autoestima, um enorme empobrecimento do Eu. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu. (FREUD, 1916, p. 130).

Constatamos, mediante isso, que as duas esferas dispõem de um vazio e um empobrecimento, todavia, no sujeito enlutado é o mundo que se torna pobre e vazio, enquanto no sujeito melancólico, é o ego assume essa função.

No trabalho de luto o objetivo é fazer com que o ego seja desinibido e encontre-se livre outra vez, ao passo que na melancolia há um desprezo contínuo de si, pois o ego do sujeito se identifica com o objeto e ao perdê-lo, o melancólico perde a si mesmo, anulando o desejo pela vida, como uma condição de autopunição.

Diante disso, a pulsão do ego é enfraquecida, isto é, o melancólico abandona o *instinto de vida*, recaindo numa busca mortífera, configurando, por consequência, uma predisposição patológica. (BERLINCK, 2008, p. 93).

De acordo com Freud, esse processo ocorre porque a escolha do objeto para o melancólico é de caráter narcísico, pois este (melancólico) vê no objeto "escolhido" a figura do seu eu. A teoria do narcisismo é estendida e conceituada pelo autor nos períodos posteriores, nos dando embasamento para melhor entender como a aproximação entre os dois temas transcorre.

O narcisismo dar-se como um redirecionamento da energia libidinal da qual todo sujeito é provido dela. Essa (energia) é conduzida para ações e/ou objetos, ou seja, se a energia libidinal estiver sendo conduzida de maneira intensa ou ainda excedida para a própria imagem do indivíduo, equiparando-se a uma auto veneração, caracteriza-se, dessa forma, o narcisismo patológico.

Ao reportarmos ao narcisismo primário, compreendemos que nessa fase a criança deposita as energias libidinais em si mesma, estando no estágio inicial da libido intitulado de *auto-erotismo*. Este funciona como uma pulsão autônoma da qual busca a satisfação em si mesmo, ou seja, no respectivo corpo. O narcisismo, nessa etapa, estará entre o auto-erotismo e a escolha do objeto de investimento (o corpo), e o eu, a partir de então, irá se desenvolver

mediante a essa nova ação psíquica. À respeito disso, podemos compreender de maneira mais evidente no texto abaixo:

É uma suposição necessária, a de que uma unidade comparável ao Eu não existe desde o começo no indivíduo; o Eu tem que ser desenvolvido. Mas os instintos autoeróticos são primordiais; então deve haver algo que se acrescenta ao autoerotismo, uma nova ação psíquica, para que se forme o narcisismo. (FREUD, 1914/1916, p. 13).

No primeiro momento o sujeito acredita que o Eu e o mundo estão aparados em um só objeto, porém, ao recairmos no narcisismo secundário, com o desenvolvimento do ego, conseqüentemente, ocorre um afastamento do primário. Esse “afastamento” decorre do deslocamento da libido em sentido a um ideal do ego. A energia libidinal é removida do Eu e direcionada a objetos externos. Em outras palavras, o sujeito centraliza-se em um objeto suas pulsões sexuais parciais, recaindo na descrição de duas energias libidinais: A libido objetual e a libido do eu.

O narcisismo secundário caracteriza-se como um investimento da imagem do Eu, sendo essa (imagem) composta pelas identificações do Eu com a representação do objeto. Ou seja, o sujeito satisfaz o objeto amado para que este possa amá-lo e suprir todas as exigências impostas pelo ideal. Nas palavras freudianas:

(...) a catexia objetual, ao se defrontar com obstáculos, pode retroceder para o narcisismo. A identificação narcisista com o objeto se torna, então, um substituto da catexia erótica, e, em conseqüência, apesar do conflito com a pessoa amada, não é preciso renunciar à relação amorosa. Essa substituição da identificação pelo amor objetual constitui importante mecanismo nas afecções narcisistas; Karl Laudauer (1914), recentemente, teve ocasião de indicá-lo no processo de recuperação num caso de esquizofrenia. Ele representa, naturalmente, uma regressão de um tipo de escolha objetual para o narcisismo original. Mostramos em outro ponto que a identificação é uma etapa preliminar da escolha objetual, que é a primeira forma - e uma forma expressa de maneira ambivalente - pela qual o ego escolhe um objeto. O ego deseja incorporar a si esse objeto, e, em conformidade com a fase oral ou canibalista do desenvolvimento libidinal em que se acha, deseja fazer isso devorando-o. Abraham, sem dúvida, tem razão em atribuir a essa conexão a recusa de alimento encontrada em formas graves de melancolia. (FREUD, 1914-1916, p. 147).

Assim como no narcisismo, na melancolia também existe uma renúncia da personalidade em detrimento do novo objeto libidinal (ou o investimento deste), no momento em que o indivíduo faz a escolha (pois é uma escolha narcísica). Entretanto, diferentemente do

primeiro, o melancólico não será capaz de reelaborar a perda e nem direcionar a energia libidinal num objeto seguinte, visto que o Eu é empobrecido e o ideal do Eu, dessa forma, é negativado. Por esse motivo, o entrelaço entre melancolia e narcisismo, fez com que Freud julgasse a melancolia como neurose narcísica, enfatizando que todo o procedimento melancólico ocorre em torno do mesmo.

Quando ocorre a perda do objeto e o eu do indivíduo engendra uma identificação com o nada, o sujeito dá início a esse auto julgamento (selbst), começando a culpar-se, se autodepreciando e responsabilizando-se pelo infortúnio da perda. Nas palavras do autor:

O paciente representa seu ego para nós como sendo desprovido de valor, incapaz de qualquer realização e moralmente desprezível; ele se repreende e se envilece, esperando ser expulso e punido. Degrada-se perante todos, e sente comiseração por seus próprios parentes por estarem ligados a uma pessoa tão desprezível. Não acha que uma mudança se tenha processado nele, mas estende sua autocrítica até o passado, declarando que nunca foi melhor. Esse quadro de um delírio de inferioridade (principalmente moral) é completado pela insônia e pela recusa a se alimentar, e - o que é psicologicamente notável - por uma superação do instinto que compele todo ser vivo a se apegar à vida. (FREUD, 1914-1916, p. 144).

Embora a energia libidinal esteja investida no melancólico, o ego encontra-se vazio, atestado por referências de inferioridade e baixo autoestima.

Por não conseguir elaborar a perda, o indivíduo sente-se como se houvesse um *furo no psiquismo*, visto que esbarra com uma identificação imaginária, da qual alicerçava o ideal (que não mais existe), sendo assim, é revestido por um vazio extremo, aliando-se a ensejos de fracassos, esfacelamentos e devastação.

Ao finalizar *Luto e Melancolia*, Freud nos deixa conhecer uma outra estrutura, oposta, decorrente da melancolia: A mania. Esse componente estaria relacionado a uma espécie de êxito ou conquista ao que concerne toda a fase da melancolia. Seria como se na fase maníaca o indivíduo estivesse satisfeito ao defrontar o objeto nele mesmo. Com as palavras Freudianas, compreendemos que:

O acúmulo de catexia que, de início, fica vinculado e, terminado o trabalho da melancolia, se torna livre, fazendo com que a mania seja possível, deve ser ligado à regressão da libido ao narcisismo. O conflito dentro do ego, que a melancolia substitui pela luta pelo objeto, deve atuar como uma ferida dolorosa que exige uma anticatexia extraordinariamente elevada. (FREUD, 1914-1916, p. 152-153).

De acordo com o autor, é possível que o sujeito esteja oscilando entre uma fase e outra, visto que fazem parte da mesma estrutura melancólica.

Os conflitos expostos no texto comentado acima são permeados por muitos questionamentos, inclusive, ao que concerne a instância do superego. Por esse motivo, exploraremos esses conceitos adiante, com o anseio de investigar de maneira mais satisfatória o conteúdo que servirá de base para nossa análise.

2.2 O superego e a melancolia

Na primeira tópica de Freud, a personalidade não é mais vista em caráter neurológico e sim, psíquico. Com isso, o autor põe em evidência três instâncias das quais compõem o aparelho psíquico, as quais descreveremos em breves conceitos, são elas: Inconsciente, pré-consciente e consciente.

O consciente é a instância a qual recebe as informações que são oriundas das excitações originadas dos fatores internos e externos. Essas (informações) são registradas de maneira qualitativa, em conformidade com o prazer e/ou desprazer que são provocados por esses informes. Todavia, as representações e registros que ocorrem não são abarcados de maneira fixa pelo consciente, ou seja, não funciona como um depósito desses *dados*. Dessa forma, constata-se que grande parte das funções cognitivas e motoras – do ego – como: Pensamento, discernimento, compreensão, ideias críticas, conhecimento, atividade motriz, são funções se processam na estrutura consciente.

Freud (1900/1996) revela que muito embora a psicanálise não possa unificar e nem tampouco tomar como primazia o consciente, é necessário entender que este sistema está presente como uma qualidade do psíquico. Segundo o autor:

A divisão do psíquico em o que é consciente e o que é inconsciente constitui a premissa fundamental da psicanálise, e somente ela torna possível a esta compreender os processos patológicos da vida mental, que são tão comuns quanto importantes, e encontrar lugar para eles na estrutura da ciência. (FREUD, 1996, p. 27)

Muito embora funcione intimamente com o inconsciente, manifestando-se de forma agrupada ou associada, são estruturas que estarão comumente opostas. O psicanalista nos atenta que:

Todo o consciente tem um estágio prévio inconsciente... O inconsciente é o psíquico propriamente real, tão desconhecido para nós, na sua natureza interna, quanto o real do mundo exterior, e dado a nós através dos dados da

consciência de forma tão incompleta quanto o mundo exterior através do depoimento de nossos órgãos sensoriais. (FREUD, 1900/1982, p. 580).

E ainda que:

(...) a consciência, que tem para nós o sentido de um órgão sensorial para a apreensão de qualidades psíquicas, é excitável, no estado de vigília, a partir de dois lugares. A partir da periferia do aparelho global, do sistema da percepção, em primeira linha; e em seguida, a partir das excitações de prazer e desprazer... Mas... a consciência... tornou-se também um órgão sensorial para uma parte de nossos processos do pensamento. Há... duas superfícies sensoriais, uma do perceber, a outra voltada para os processos de pensamento pré-conscientes. (FREUD, 1900/1982, p. 547).

O pré-consciente foi estruturado como uma espécie de seletor psíquico. Isto é, aliado ao inconsciente, ele surge engendrado pelo que se deu o nome de *barreira de contato*, a qual se designa a eleger quais os elementos que passarão ou não do inconsciente para o consciente. Ao retomar Laplanche et Pontalis (2001) Silva e Fontenele (2012) nos diz que:

Em “Interpretação dos sonhos” (1900), as relações entre censura e defesa são evidenciadas por Freud, na medida em que tem uma função permanente de constituir uma barreira seletiva entre os sistemas inconsciente, por um lado, e pré-consciente, por outro. A censura está, portanto, na origem do recalque (Laplanche et Pontalis, 2001, p.64). Nesse momento, a noção de censura é bem aproximada da de defesa, pelo papel por ela desempenhado na manutenção da integridade do eu. (SILVA E FONTENELE apud LAPLANCHE ET PONTALIS, 2012, p. 17-18).

O inconsciente, por sua vez, é o núcleo da teoria psicanalítica e pronuncia-se como um sistema autárquico, o qual é capaz de manifestar tudo aquilo que não se encontra no consciente, ou seja, é o local mais arcaico do psíquico, controlado por suas próprias normas, no qual os desejos, a energia libidinal e as pulsões estão posicionados. Na primeira tópica, os representantes pulsionais estão em comum acordo ao processo arcaico, contudo, não rendem-se às outras duas estruturas. Nas palavras Freudianas (1930-1936), entende-se que:

O mais antigo e melhor significado da palavra “inconsciente” é o descritivo; chamamos de inconsciente um processo psíquico cuja existência temos de supor, porque o inferimos, digamos, de seus efeitos, mas do qual nada sabemos. Então temos com ele a mesma relação que temos com um processo psíquico em outra pessoa, exceto que é justamente em nossa pessoa. Para sermos ainda mais precisos, modificaremos da seguinte forma o enunciado: chamamos um processo de inconsciente quando temos de supor que no momento ele está ativado, embora no momento nada saibamos dele. Essa limitação nos faz refletir que a maioria dos processos conscientes é consciente

por não muito tempo; logo eles se tornam latentes, mas podem facilmente se tornar conscientes de novo. Poderíamos também dizer que se tornaram inconscientes, se for certo que no estado de latência eles ainda são algo psíquico. (FREUD, 1930-1936, Vol. 18, p. 151).

Embora a definição de inconsciente fosse questionável e rodeada de indagações pelo próprio autor, tornou-se um conceito amplo – do qual aqui fora explanado de maneira breve –, o qual se estendia para elementos específicos, tais como terem seus conteúdos aliados as pulsões, assim como, aplicados a energia pulsional (buscando sempre o retorno do recalado, ou seja, tornar à consciência).

Entretanto, se no primeiro momento Freud dividiu os sistemas da mente, na segunda tópica, o autor dividiu as estruturas dessas instâncias e seu modo de funcionamento, ao que concerne a já mencionada personalidade. Essas estruturas auferiram a nomenclatura de ego, id e superego.

O id caracteriza-se como a fonte de energia psíquica do sujeito, ou seja, motivado pela libido (impulso sexual). Essa estrutura exprime-se na condição de instintos que, por sua vez, impulsionam o organismo e relaciona-se com ímpetus não civilizados, irracionais, pois situa-se no inconsciente e desconhece a realidade regida por leis e normas éticas que se fazem válidas nas pressões que se incorporam no mundo exterior. Por ser conduzido pelo princípio de prazer, busca, a todo momento, a satisfação, preservando-se dos sofrimentos e inquietações. Dessa forma, por não suportar a tensão, ou ainda um nível elevado desta, está sempre operando no sentido de descarregá-la.

O ego, por outro lado, é o componente consciente responsável pela comunicação da realidade com o psíquico, ou seja, é a estrutura que faz o intermédio do psiquismo com o universo externo ao sujeito, atuando, dessa forma, com o princípio de realidade.

Originando-se com o Complexo de Édipo, a última estrutura desenvolvida é o superego (ou supereu). Este manifesta-se com base nas internalizações acerca da autoridade, dos limites e das proibições, ou seja, é um sistema que elucida-se desde o início da vida quando a criança recebe de seus pais as normas de comportamento, obtendo punições ou recompensas a partir da maneira com que age no mundo exterior, principiando assim, as estruturas da personalidade, o superego. Posteriormente, com seu sistema formado, o indivíduo será tomado por seus próprios autocontroles, determinando suas particulares recompensas e punições. Para Freud:

O superego retém o caráter do pai, enquanto que quanto mais poderoso o complexo de Édipo e mais rapidamente sucumbir à repressão (sob a influência da autoridade, do ensino religioso, da educação escolar e da leitura), mais

severa será posteriormente a dominação do superego sobre o ego, sob a forma de consciência (conscience) ou, talvez, de um sentimento inconsciente de culpa (Freud, 1996, v. XIX, p. 49).

Diferentemente do ego – e até mesmo além deste –, que busca o intermédio entre os instintos avassaladores do id e a moralidade do superego, esta última instância equipara-se a censura, a moralidade, buscando reprimir, por completo, o id e encorajando o ego a fazer uma substituição dos objetivos reais por outros moralistas, exemplares e que mantenha a ordem perante uma sociedade imperativa, na tentativa de alcançar a perfeição. Sobre essa instância, Freud (1930-1936, vol. 18) narra que:

Mal nos familiarizamos com a ideia de um tal Super-eu, que goza de certa autonomia, persegue seus próprios objetivos e possui energia independente do Eu, chama-nos a atenção um quadro patológico que ilustra muito bem a severidade, a crueldade mesmo dessa instância e as suas cambiantes relações com o Eu. Refiro-me ao estado de melancolia, mais precisamente ao surto de melancolia, do qual também vocês já ouviram falar, ainda que não sejam psiquiatras. (FREUD, 1930-1936, Vol. 18, p. 142-143).

Freud relaciona a melancolia com a neurose obsessiva por intermédio da ambivalência e da culpa. Dessa forma, a melancolia surge como um “operador conceitual que lança luz sobre o problema da circulação de energia na formação da culpa superegógica”. (MOREIRA, 2008, p. 35). Moreira (2008) enfatiza os escritos freudianos e nos diz que:

Onde existe uma disposição para a neurose obsessiva, o conflito devido à ambivalência empresta um cunho patológico ao luto, forçando-o a expressar-se sob forma de auto-recriminação, no sentido de que a própria pessoa enlutada é culpada pela perda do objeto amado, isto é, de que ela a desejou. Esses estados obsessivos de depressão que se seguem à morte de uma pessoa amada revelam-nos o que o conflito devido à ambivalência pode alcançar por si mesmo quando também não há uma retração regressiva da libido. Na melancolia, as ocasiões que dão margem à doença vão, em sua maior parte, além do caso nítido de uma perda por morte, incluindo as situações de desconsideração, desprezo ou desapontamento, que podem trazer para a relação sentimentos opostos de amor e ódio, ou reforçar uma ambivalência já existente. Esse conflito devido à ambivalência, que por vezes surge mais de experiências reais, por vezes mais de fatores constitucionais, não deve ser desprezado entre as condições da melancolia. (MOREIRA, 2008, p. 35 apud FREUD, 1917-1989, p. 283-284).

A elaboração do superego está estreitamente relacionada ao que concerne os procedimentos da melancolia, pois, para o autor, são inerentes à construção do indivíduo. Para Freud, a melancolia é uma patologia que está esboçada no conflito entre o ego e o superego, ou seja, encontra-se embasada nos sentimentos de culpa fortemente conflitante entre esses

sistemas. Dessa forma compreendemos que essa estrutura cruel é parte essencial no desempenho ou funcionamento do sujeito melancólico.

Quando esse indivíduo usa da auto-depreciação e seu juízo crítico consigo mesmo age em caráter extremo, revela-se que essa voz pertence ao superego, do qual exhibe uma veemente rigidez contra o ego, produzindo um sentimento de culpa consciente imensurável. Essa ação agiria como forma punitiva aos desejos do id, com fins aterrorizantes e erradicativos, reduzindo-o ao zero. A perspectiva freudiana (1930-1936, vol. 18) constata que:

Nesse transtorno, de cujas causas e mecanismo sabemos muito pouco, a característica mais saliente é a maneira como o Super-eu — a “consciência [moral]”, vocês podem dizer — trata o Eu. Enquanto, em épocas sadias, o melancólico pode ser mais ou menos severo consigo mesmo, como qualquer pessoa, no surto melancólico o Super-eu torna-se rigoroso demais, xinga, humilha e maltrata o pobre Eu, ameaça-o com os mais duros castigos, recrimina-o por atos passados, que na época não foram levados a sério, como se durante todo o intervalo houvesse juntado acusações e esperasse apenas seu fortalecimento atual para apresentá-las e, com base nelas, fazer a condenação. O Super-eu aplica o mais rigoroso critério moral ao Eu abandonado à sua mercê, representa mesmo as exigências da moralidade, e logo notamos que o nosso sentimento de culpa é expressão da tensão entre Eu e Super-eu. É uma notável experiência ver, como um fenômeno periódico, a moralidade, supostamente dada por Deus e profundamente arraigada em nós. Pois sucede que após alguns meses todo aquele alvoroço moral desaparece, a crítica do Super-eu silencia, o Eu é reabilitado e goza novamente de todos os direitos até o próximo surto. (FREUD, 1930-1936, Vol. 18, p. 142-143).

Havendo uma formação arcaica – resultado do Complexo de Édipo –, o superego é a consequência do abandono sofrido pelo sujeito ao seu primeiro objeto de amor (os pais ou substitutos), logo, está intimamente relacionado a um objeto morto, internalizado na melancolia, ou nos mecanismos que se referem a tal processo. O superego adentra o centro do ego e o controla, sendo capaz de inspecionar toda e qualquer proximidade deste com o objeto de amor perdido. Para isso, o superego internaliza os refugos da relação libidinal, para a proteção do próprio objeto externo, e dessa forma, age de maneira punitiva e dominadora, comandando o sujeito melancólico.

Com base na correlação entre superego e melancolia, o psicanalista indaga-se acerca do que seria responsável pelas ações tirânicas do superego. O que o faria ter atitudes tão destrutivas e mortíferas? Diante disso, ele chega à conclusão que a *pulsão de morte* assumiria essa responsabilidade. Desta maneira, discutiremos mais adiante a respeito das pulsões freudianas, para que nesse ensejo, possamos entender de melhor forma o sujeito melancólico.

2.3 Pulsões de vida e pulsões de morte: O superego

Ao teorizarmos acerca das pulsões propostas por Freud, inicialmente, devemos compreender que há uma divisão conceitual em duas fases. Primeiramente o autor correlacionou um parâmetro entre pulsões sexuais e pulsões de auto-conservação; posteriormente essa problemática surge da dualidade entre pulsões de vida e o que viria a expressar-se de pulsões de morte, estendendo-se, pois, a *compulsão à repetição no tempo*.

De acordo com a primeira teoria, por não manifestarem um objeto biologicamente correlato, as pulsões agem de forma *insaciável*, ou seja, equiparam-se ao desejo e não a uma necessidade corrente, estando, portanto, entre o psíquico e o somático. Para tanto, pulsões sexuais são “(...) tendências que nascem em uma zona erógena do corpo, aspiram ao ideal de uma satisfação sexual absoluta, esbarram no recalçamento e, finalmente, exteriorizam-se por atos substitutivos do impossível ato incestuoso – essas tendências chamam-se pulsões sexuais”. (NASIO, 1999, p. 48-49).

Freud ainda vem nos explicar que a pulsão “é o representante psíquico dos estímulos que se originam dentro do organismo e alcançam a mente”. (FREUD, 1994, p. 118). Diante disso, compreende-se que o conflito psíquico encontra-se, justamente, no duelo entre a libido (pulsões sexuais) e a auto-conservação (pulsões do ego).

A esfera reguladora das tensões apresenta-se entre o princípio de prazer e desprazer, tendo como finalidade a preservação do baixo nível de tensão. Segundo J.-D. Nasio (1999):

As pulsões sexuais são múltiplas, povoam o território do inconsciente, e sua existência remonta a um ponto longínquo de nossa história, desde o estado embrionário, só vindo a cessar com a morte. Suas manifestações mais marcantes aparecem durante os primeiros cinco anos de nossa infância. (NASIO, 1999, p. 47).

Para Freud, a pulsão sexual seria movida pelo princípio de prazer, sendo objeto recalçado no inconsciente, enquanto as pulsões do ego (eu) consistiriam numa relação associada ao princípio de realidade, ou seja, às necessidades (sendo capaz de postergar a satisfação). Nesse caso, essas (pulsões) estariam à cargo do âmbito corpóreo do sujeito, sendo essencial à conservação de sua existência.

“As primeiras buscam o prazer sexual absoluto (satisfazendo-se na fantasia), ao passo que as segundas a isso se opõem (satisfazendo-se com um objeto real). O resultado desse

conflito consiste precisamente nesse prazer derivado e parcial que chamamos de prazer sexual”. (NASIO, 1999, p. 55, grifo nosso).

Há quatro características que abarcam a pulsão sexual: Uma fonte, uma força, um objetivo e um objeto. A fonte seria o procedimento somático do qual decorre na parte do corpo ou órgão (zona erógena); a força, por sua vez, estaria associada a quantidade de força de trabalho que a pulsão expressa, ou seja, o *fator motor* que estimula o organismo para a ação necessária por expelir a tensão; o objetivo, por outro lado, estaria em torno da satisfação mediante a redução de tensão instigada pela força. Por fim, o objeto é o meio para que uma finalidade possa ser culminada, este (objeto) “pode ser uma coisa ou uma pessoa, ora a própria pessoa, ora uma outra, mas é sempre um *objeto fantasiado*. (NASIO, 1999, p. 47) pois a energia psíquica pode ser operada de formas diversas, visto que é variável. De acordo com Nasio (1999):

(...) o destino das pulsões sexuais é sempre o mesmo: elas estão condenadas a se deparar sempre, no caminho de seu objetivo ideal, com a oposição das pulsões do eu, isto é, com o obstáculo do recalçamento. Mas, além do recalçamento, o eu opõe duas outras obstruções às pulsões sexuais: a sublimação e a fantasia. (NASIO, 1999, p. 55).

Deste modo, observamos que as maneiras que uma pessoa age ou reage são acionadas por excitações internas, sendo suspensas a partir do momento que uma ação adequada minimiza ou elimina a tensão (cessando as excitações inquietantes).

Com a descoberta do narcisismo, Freud adentra a sua segunda teoria acerca das pulsões. De acordo com a nova visão do autor não há diferença entre o objeto sexual exterior e o próprio eu, na verdade “o objeto sexual exterior, o objeto sexual fantasiado e o eu são uma só e mesma coisa, que chamamos de objeto de pulsão. (...) o eu ama a si mesmo como objeto das pulsões”. (NASIO, 1999, p. 69). Desse modo, opondo-se às primeiras, surge então, a conexão entre pulsões de vida e morte.

As pulsões de vida referem-se às ligações amorosas das quais construímos com as pessoas, consigo mesmo e com o mundo. A vontade que o indivíduo tem de viver, o resguardo e a proteção à vida, o cuidado em preservá-la, são características pertinentes a essa pulsão. Aliando-se as pulsões eróticas e ao princípio de prazer, seu objetivo, por sua vez, é a ligação que a libido estabelece entre nosso corpo, coisas, seres e o nosso psiquismo. Ao passo que as pulsões de morte estão relacionadas a dependência do sujeito a voltar ao estado inorgânico, ou seja, é a desamarra libidinal dos próprios objetos, fazendo com que esse sujeito regresse à baixa (ou a nula) tensão. Embora a agressão e a autodestruição sejam elementos que contornem à

pulsão de morte, não significa dizer que sejam os únicos a regê-la, pois, “as pulsões de morte representam a tendência do ser vivo a encontrar a calma da morte, o repouso e o silêncio”. (NASIO, 1999, p. 70). Sobre isso, NASIO (1999) afirma que:

É verdade que podem também estar na origem das mais mortíferas ações, quando a tensão busca aliviar-se no mundo externo. Entretanto, quando as pulsões de morte permanecem dentro de nós, elas são profundamente benéficas e regeneradoras. (NASIO, 1999, p. 70).

A pulsão de vida e a de morte não são dissociadas como no primeiro grupo dual da teoria Freudiana, elas estão, de todo modo, interligadas. Isto é, onde houver pulsão de vida, haverá pulsão de morte (estando, assim, além do princípio do prazer). A união entre as pulsões só cessaria com a morte orgânica do indivíduo.

Dessa forma, Freud (1920) vem nos relatar que “a pulsão de vida seria algo já capturado pelo psíquico, cujo objetivo também seria conduzir o organismo a morte, mas a própria morte – preservando a vida para que ela morra ao seu próprio modo”. Para tanto, constatamos que a união existente entre essas pulsões recai na neurose da angústia. O sujeito irá, suportado pela pulsão de morte, ascender sua excitação libidinal (ou tensão) e esta será transcorrida pela pulsão de vida, da qual conduzirá o mesmo sujeito a galgar objetos que reduzam o embate da angústia.

Porém, quais são os traços que intercalam as pulsões? Nasio (1999) nos responde que ambas visam restabelecer um estado anterior no tempo, ou seja, tendem a repetir uma situação passada que tenha sido agradável ou desagradável, prazerosa ou desprazerosa, serena ou agitada.

Entretanto, essas repetições, muitas vezes, inclinam-se ao reencontro de eventos fracassados ou de bastante sofrimento que ocorreram no passado. O indivíduo tenta retornar ao que ficara incompleto, com o desejo premente de completar um *vazio*, sendo, até mesmo, mais intenso que ir de encontro à um prazer porvindouro. Com isso, surge o conceito de *compulsão à repetição*.

Em “Além do princípio de prazer”, de 1920, Freud descreve que a compulsão está concernente ao princípio de prazer, para tanto, responde que:

Mas, como se acha a compulsão à repetição - a manifestação do poder do reprimido - relacionada com o princípio de prazer? É claro que a maior parte do que é reexperimentado sob a compulsão à repetição, deve causar desprazer ao ego, pois traz à luz as atividades dos impulsos instintuais reprimidos. Isso, no entanto, constitui desprazer de uma espécie que já consideramos e que não contradiz o princípio de prazer: desprazer para um dos sistemas e, simultaneamente, satisfação para outro. Contudo, chegamos agora a um fato

novo e digno de nota, a saber, que a compulsão à repetição também rememora do passado experiências que não incluem possibilidade alguma de prazer e que nunca, mesmo há longo tempo, trouxeram satisfação, mesmo para impulsos instintuais que desde então foram reprimidos. (FREUD, 1920, p. 14).

Dessa forma, pensa-se como se, de forma inconsciente, não houvesse uma admissão de recalçamento em que as pulsões assentissem. Sendo assim, a díade pulsional continua sendo regida em torno do princípio do prazer e além do princípio de prazer, buscando encontrar o próprio prazer e o passado, repetidamente.

Como citamos anteriormente, a autodestruição está inserida no que concerne às pulsões de morte, compreendemos também, que esse elemento se encontra de forma particular no melancólico, assim como, a autorecriminação, autopunição, juntamente com um complexo de inferioridade extremo. Freud nos vem alertar que o conflito que se dá entre ego e superego é resultante de uma neurose narcísica, que por sua vez, caracteriza a melancolia.

Na melancolia, o comportamento autodestrutivo se faz pela *presença* do superego, do qual manifesta rigidez em oposição ao ego. De forma tirânica, o superego faz com que o sentimento de culpa consciente haja sobre o ego, punindo-o, pois, para o primeiro, o segundo foi capaz de assumir um controle do qual pertencia a energia libidinal que por sua vez, estaria ligada ao objeto perdido. Sigmund Freud (1923/1989) aponta que:

A autotortura na melancolia, sem dúvida agradável, significa, do mesmo modo que o fenômeno correspondente na neurose obsessiva, uma satisfação das tendências do sadismo e do ódio relacionadas a um objeto, que retornaram ao próprio eu do indivíduo nas formas que vimos examinando. Via de regra, em ambas as desordens, os pacientes ainda conseguem, pelo caminho indireto da autopunição, vingar-se do objeto original e torturar o ente amado através de sua doença, à qual recorrem a fim e evitar a necessidade de expressar abertamente sua hostilidade para com ele. (FREUD, 1996, p.257)

Ao sustentar-se na consciência, o superego se mostra de forma sádica contra o ego, compreendemos a partir de então, que um item destrutivo prendeu-se ao superego para agir de maneira feroz. Mediante os preceitos de freudianos (1923/1989):

Do ponto de vista do controle instintual [pulsional], da moralidade, pode-se dizer do id que ele é totalmente amoral; do ego, que se esforça por ser moral, e do superego que pode ser supermoral e tornar-se tão cruel quanto somente o id pode ser. (FREUD, 1923/1989, p. 66).

Diante disso, o autor elucidou que a pulsão de morte seria o componente encarregado de estimular essas ações autodestrutivas no sujeito melancólico, assim como, o ensejo ao

suicídio. Isto é, como se o superego fosse um repositório para a pulsão de morte. A pulsão de morte evocaria no superego comportamentos e condutas sádicas para motivar e causar sofrimento em outros indivíduos, assim como a si mesmo. A exemplo disso, configura-se que o melancólico envolvido por um sentimento insuportável de culpa, planejará o fim de sua vida, por acreditar que este seria o único meio para abarcar suas dores. Segundo Kristeva (1989):

A melancolia narcísica manifestaria esta pulsão no seu estado de desunião com a pulsão de vida: o superego do melancólico aparece para Freud como "uma cultura da pulsão de morte" . 21 Contudo, a pergunta permanece: esta deserotização melancólica seria oposta ao princípio do prazer? Ou então, pelo contrário, é implicitamente erótica, o que significaria que o refúgio melancólico seria sempre um retorno da relação de objeto, uma metamorfose do ódio pelo outro? A obra de Melanie Klein, que concedeu a maior importância à pulsão de morte, parece fazê-la depender, para a maioria, da relação de objeto, masoquismo e melancolia: aparecendo então como transformações da introjeção do mau objeto. Entretanto, o raciocínio kleiniano admite situações em que os elos eróticos estão cortados, sem dizer claramente se alguma vez eles existiram ou se foram rompidos (neste último caso, seria a introjeção da projeção que resultaria nesse desinvestimento erótico). (KRISTEVA, 1989, p. 24)

E ainda que:

As construções imaginárias transformam a pulsão de morte em agressividade erotizada contra o pai ou em abominação aterrorizada contra o corpo da mãe. Sabemos que, ao mesmo tempo em que descobre o poder da pulsão de morte, Freud desloca seus interesses não somente do modelo teórico da primeira tópica (consciente/pré-consciente/inconsciente) para o da segunda, mas, sobretudo, e graças a ela, orienta-se ainda mais para a análise das produções imaginárias (religiões, artes, literatura). (KRISTEVA, 1989, p. 32).

Visando esse contexto, nos direcionaremos para *Mrs Dalloway* (2013). Durante toda a narrativa podemos observar traços marcantes de perda, dor, sofrimento e referência mortífera, mormente, na protagonista. A obra nos exhibe um parâmetro social e pessoal do qual se faz presente como elemento construtor do caráter melancólico da personagem. Com esse fundamento utilizaremos de nosso estudo, descrito até aqui, para analisar, no capítulo a seguir, a melancolia presente em Clarissa Dalloway.

A melancolia nessa pesquisa, como mencionado em linhas anteriores, não se faz distinta da depressão e é a partir dessa configuração que iremos investigar o teor melancólico nos tracejados de Virgínia Woolf.

CAPÍTULO III

RASTROS DE DOR E PERDAS: TRAÇOS MELANCÓLICOS EM *MRS. DALLOWAY*

3.1 Caracterizações da autora e da obra

Adeline Virgínia Woolf nasceu em 25 de janeiro de 1882, em Kensington, Middlesex. Filha de escritor e editor, desde os primórdios teve contato com o mundo literário. Atribuiu ao seu currículo particular a posição de escritora, ensaísta e romancista.

Marcada pelo movimento modernista, a britânica também foi uma das pionerias do discurso indireto livre, em que fazia com que suas personagens ganhassem vida além dos espaçamentos do livro. Suas criações literárias *falavam*, muito embora a narração fosse em 3ª pessoa. Criava, dessa forma, uma atrativa “confusão” em que o leitor, muitas vezes, indagava-se sobre quem dialogava: Se era o narrador ou a personagem, despertando assim, sensações de identificação na tríade leitor-personagem-narração.

A época que permeava suas ideias, consideradas inusitadas, era o século XX, período em que a opressão social, mormente, a feminina fazia-se presente de modo incisivo. Apesar de ocupar um lugar na elite londrina, Woolf era engajada em um grupo do qual tinha o intuito de lutar pelos direitos humanos. Bloomsbury – o grupo – tratava de causas sociais, feministas, econômicas, ativistas, de tradição liberal, envolvimento e desenvolvimento da arte, cultura, literatura, etc. Com o ensejo de divulgar uma literatura eficiente, a *The Hogarth Press* – editora da família Woolf – publicava obras advindas das ideias sociais que eram construídas no citado movimento.

Em 1904, Virgínia publicou sua primeira crítica em um jornal, ganhando, posteriormente, o título de *crítica literária*. Porém, foi em 1915 que publicou seu primeiro romance: “A viagem”. Dentre suas obras podemos destacar também “Noite e Dia” (1919), “O Quarto de Jacob” (1922), “*Mrs. Dalloway*” (1925), “Ao Farol” (1927), “Orlando” (1928), “Um teto todo seu” (1929) e “As Ondas” (1931). Woolf escreveu desde romances a contos, estendendo-se a biografias, ensaios, teatros, traduções, diários, cartas e prefácios. Suas produções literárias são vastas e contém características marcantes, principalmente, ao que concerne às personagens femininas, notáveis por interpretarem situações conflitantes, sendo elemento significativo para pesquisas e análises de autores como Laura Kranzler, Sue Roe e Michele Barret.

A obra de Woolf procura focar na qualidade essencial da perspectiva, ou seja, a autora exhibe seus traços de maneira peculiar, fazendo com que haja uma interação com o leitor e que este sinta um efeito de similaridade ao compreender as linhas de suas histórias. Com sua mente criativa, associa-se a estética da arte, fazendo com que as personagens, apesar do período, apropriem-se de certa autonomia, liderando a própria vida. Dessa forma, a essência de sua

escrita simboliza e exprime a alma de suas heroínas recaindo, de tal forma, em uma verossimilhança acentuada, atraindo um vasto público de leitores.

Virgínia não se considerava feminista, porém, muitos críticos literários trazem à tona esse fundamento bastante presente em seus escritos, pois sua visão em relação as mulheres se fazia de forma suficientemente evidente, descrevendo mulheres das quais questionam o meio, tomam o controle das situações e, de toda forma, assumem um papel social. As questões discutidas pela autora são rudimentos que podem ser analisados tanto no século XX, como na hodiernidade. Ousamos dizer que Virgínia Woolf torna-se assim, contemporânea.

Em 14 de maio de 1925, no ensaio entre os contos *Mrs. Dalloway in Bond Street* e o inacabado *The Prime Minister*, Virgínia Woolf narra um dos 100 maiores romances ingleses já lidos: *Mrs. Dalloway*.

Narrada em Londres, Inglaterra, a obra nos traz nuances do cotidiano de vários personagens que nos remetem a refletir sobre tópicos culturais, sociais, existenciais e pessoais dos quais ainda se fazem presentes nos dias hodiernos.

A obra se passa no período de um dia e relata a história de Clarissa Dalloway, uma mulher de meia idade, casada com um homem da elite burguesa e mãe de uma menina de dezessete anos. A personagem principal vive em torno de suas indagações e pesares.

Clarissa está em comemoração a seu aniversário e pretende oferecer uma festa para os mais chegados à família, na cidade *londrina*. Durante esse meio tempo relembra sua juventude da qual viveu em Bourton, uma cidade do Campo, recaindo nos questionamentos da [própria] vida que permeiam toda a obra. Interroga-se sobre a sua escolha matrimonial e em como teria sido sua vida se tivesse sido envolvida a outros caminhos.

O leitor passa a observar que a personagem principal é enredada por dois amores: Peter Walsh e Sally Seton. O primeiro, sendo um jovem rapaz, aventureiro, do qual amara Clarissa sobre tudo e todos. A segunda, inicialmente uma amiga, engajada e perspicaz, da qual a ensinou a olhar a vida sobre olhos públicos, tirando sua máscara escura acerca do privado opressor.

Elegendo Richard como marido, por ofertar-lhe uma determinada segurança social, Clarissa rejeita o jovem, exigente e aventureiro Walsh e perde Seton, por questões sociais do período, em que não se fazia opção o relacionamento entre pessoas do mesmo sexo. A perda desses amores faz, até então, a mulher de meia idade imaginar como seriam seus dias se tivesse tido a oportunidade de ter uma vida ao lado de ambas as ausências. Principalmente quando Peter volta para a sua vida cotidiana e a interpela sobre as conquistas e magnificências de seus dias atuais: Seu casamento, seu modo de vida, sua felicidade, etc.

Em meio a esse ensejo, temos Septimus Warren Smith, um ex soldado combatente da Primeira Guerra Mundial que sofre as mazelas dos traumas que adquiriu nas batalhas, sobretudo, após perder seu companheiro Evans, do qual teve sua vida ceifada em ato heroico ao país. Após as constantes alucinações e investidas da esposa em procurar psiquiatras, outrora militante, não suporta a tensão e termina os seus dias ao pular da janela de seu apartamento, cometendo assim, suicídio.

A morte de Warren aparece na voz de convidados em meio a festa da nossa protagonista, fazendo com que percebamos o entrelaço que ocorre entre Clarissa e Septimus: Ele torna-se o oposto de Clarissa. O que ela sempre quis fazer para alcançar uma liberdade existencial.

A festa de *Mrs. Dalloway* reúne a maior parte dos personagens da obra, sobretudo, Peter e Sally e a faz admitir que ambos sempre farão parte de si, reconhecendo, assim, a sua incompletude como Ser.

A narração nos traz personagens que fazem com que haja dois focos narrativos: Clarissa e Septimus. A primeira tem suas lembranças na juventude, na sua casa no campo e em seus amores perdidos, durante todo o dia que passeia por Londres, até o momento que ocorre sua celebração de aniversário. Enquanto o segundo, está sempre retornando ao período em que esteve na guerra, até, por fim, suicidar-se.

Ou seja, ambos apresentam traços que se atravessam entre o presente e o passado, havendo recorrentes lembranças em suas mentes, nos trazendo rudimentos estruturais como o *flashback* e o *flashforwards*. O primeiro, nomeado na literatura por *analepse*, caracteriza-se por conter uma pausa ou intervalo na sequência cronológica da narrativa para dar espaço a fatos sucedidos previamente, ou seja, é uma transformação na proposta temporal. Enquanto o segundo caracteriza-se por conter uma intermitência temporária para que sejam exibidos fatos ocorridos futuramente. Isto é, uma maneira de revelar ao leitor acontecimentos que ocorrerão a *posteriori*. Diferentemente do *Flashback*, nessa estrutura mostra-se o futuro e não o passado. Para Franco Junior (2005):

Personagem é um dos principais elementos constitutivos da narrativa. É sobre ela que recai, normalmente, a maior atenção dispensada pelo leitor, dada a ilusão de semelhança que tal elemento cria a noção de pessoa. O que é personagem? Um ser construído por meio de signos verbais, no caso do texto narrativo escrito, e de signos verbi-voco-visuais, no caso de textos natureza híbrida como as peças de teatro, os filmes, as novelas de televisão etc. As personagens são, portanto, representações dos seres que movimentam a narrativa por meio de ações e/ou estados. (FRANCO JUNIOR, 2005, p. 25)

Na obra de Virgínia, o enfoque é feito por intermédio do discurso direto, e indireto livre, no qual a personagem é desenhada do externo para o interno. Sendo assim, atinge-se um prisma elevado de identificação e similaridade com o leitor. Vejamos o que nos diz Antônio Cândido (1985):

Se reunirmos os vários momentos expostos, verificaremos que a grande obra-de-arte literária (ficcional) é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, demoníacos, grotescos ou luminosos. Estes aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude através do conceito, revelam-se, como num momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual (CANDIDO, 1985, p. 45).

Dessa forma, percebemos nas personagens de *Mrs. Dalloway*, uma abertura significativa do desabrochar do universo psíquico. Fazendo um elo entre o mundo externo e o interno, em que as personagens passam a se questionarem e a tentarem entender o que o universo requer e pretende de si; e do espaço que convivem, adentrando em profundas esferas da mente, trazendo, de certa forma, uma modernidade na escrita Woolfiana, na qual o leitor se reconhece, pois, “(...)conforme a expressão de Virgínia Woolf, a vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circumspecta do romancista tradicional.” (Chiappini, 1994, p. 74). À vista disso, é possível desvendar ainda que esses traços psicológicos expostos pela autora de modo aparente, recaem no *Fluxo de consciência*.

Para Robert Humphrey, “podemos definir o fluxo de consciência ficcional como um tipo de ficção no qual a ênfase básica está na exploração dos níveis de consciência pré-discursivos, com o propósito, principalmente, de revelar o ser psíquico dos personagens.” (Humphrey, 1954, p. 4).

Em *Mrs. Dalloway* podemos ver o uso desse artifício de maneira clara durante o desenrolar da obra. Clarissa questiona-se de maneira íntima, como se houvesse um diálogo interior o qual a personagem mostra ao leitor todas as dores, os anseios e as desordens que permeiam o seu psíquico. Nesse sentido, nos faz considerar que o próprio narrador se encontra no íntimo, isto é, incorporado na consciência da protagonista.

Assim como Woolf, William Faulkner, James Joyce, dentre outros autores, também utilizavam desse recurso em seus escritos, servindo como ponto inicial para criações posteriores nesse mesmo segmento. Segundo Horst e Haartmann (2011):

O narrador de *Mrs. Dalloway* constrói a personagem principal a partir de técnicas como o fluxo da consciência, mostrando do interior ao exterior. Ora confundindo-se com a personagem, entre o tempo psicológico vigente, se pode ver Clarissa Dalloway pelos olhos do narrador do seu profundo íntimo, lá onde as máscaras não cabem. (HORST e HAARTMANN, 2011, p. 64).

É por esse panorama, constantemente simbólico, que nos propusemos analisar a personagem a partir das teorias psicanalíticas, mormente, à melancolia. Pois, ao observamos o romance, vemos na protagonista expressões que concernem à sua essência, consciência, alma e, singularmente, às vicissitudes da mente.

3.2 A melancolia de Clarissa Dalloway: Peter Wash

Ao transpassarmos as páginas de *Mrs. Dalloway* compreendemos o ambiente e a época em que perpassa a narrativa de forma indagante, curiosa e penetrante. Observamos nas personagens um cotidiano que facilmente conseguiríamos enxergar se estivéssemos na Londres do século XX. Os conceitos expressos, equiparam-se, espontaneamente, a sociedade pós-moderna.

Entretanto, nas primeiras linhas, vemos Clarissa Dalloway como uma mulher aprazível, da qual atenta-se à vida com a primazia do seu Ser. “*Mrs. Dalloway* disse que ela mesma iria comprar as flores”. (Woolf, 2013, p.7).

Porém, com o passar do romance, percebe-se que a visão de outrora se constataria em um elemento superficial. A menina de dezoito anos que noutra tempo sorria com o ar fresco da manhã ao abrir a porta de sua casa, camufla-se na mulher de meia idade por detrás das flores. A personagem mostra-se, de forma questionável, blindada a uma *vida perfeita*, na qual os problemas são rompidos por um inexplicável *amor à vida*. A narração nos permite entender:

Pois só os céus sabem por que a gente tem tanto amor por ela, cuida tanto dela, trata com jeito, constrói, desmonta, recria toda ela a cada instante em nossa volta; e as mulheres mais desmazeladas, mais abatidas pela desgraça, sentadas nos degraus das portas (sua ruína a bebida) fazem a mesma coisa; não há, sentiu com a maior convicção, como tratá-las por decreto parlamentar por causa daquela mesmíssima razão: elas amam a vida. No olhar das pessoas, no andar ondulante, no passo firme ou arrastado; na gritaria e tumulto; nas

carroças, automóveis, ônibus, furgões, homens-cartaz gingando e arrastando os pés; nas bandas e realejos; na marcha, no refrão e na estranha cantoria aguda de algum avião lá em cima estava o que ela amava: a vida, Londres, este momento de junho. (Woolf, 2013, p. 7).

Todavia, através dessas palavras, compreendemos que há um impasse no que concerne à lucidez à vida em torno da obra, mormente, a Clarissa. O momento era pós-primeira guerra mundial e os resquícios de uma destruição passada questiona a fragilidade do presente: Por que amamos à vida? Por que, ainda, devemos amá-la? Só os céus sabem, ela – Clarissa –, talvez não.

Mrs. Dalloway caminha pelas ruas de Westminster em busca de flores para a sua festa de aniversário, da qual ocorrerá horas mais tarde, e rememora momentos de sua juventude com Peter Walsh. Walsh foi um de seus amores e em nossa análise marca a configuração da primeira perda objetual da qual iremos tratar.

A perda no luto e na melancolia advém de uma questão central, na qual caracteriza vestígios de dor e sofrimento originários de uma perda arcaica. “(...) observamos, em algumas pessoas, melancolia em vez de luto, e por isso suspeitamos que nelas exista uma predisposição patológica”. (FREUD, 1914, p. 128).

Como citado anteriormente, quando o luto não é reelaborado, recai, na melancolia. Diferindo o sujeito enlutado do melancólico, entendemos, através dos conhecimentos freudianos, que “O melancólico ainda nos apresenta uma coisa que falta no luto: um extraordinário rebaixamento da autoestima, um enorme empobrecimento do Eu. (FREUD, 1914, p. 130). Ou seja, há um esvaziamento do ego que leva o sujeito a proferir sentimentos depreciativos e de inferioridade a si, havendo também, uma exacerbação de culpas ocasionadas pela perda do objeto.

Clarissa Parry e Peter Walsh se conheceram na sua juventude. Peter, um rapaz moderno e aventureiro se interessou pela moça no momento em que a vira. Clarissa, por sua vez, apesar de lhe ser atrativo, construíra um certo receio em torno de uma possível vida de casada com o rapaz. Os preceitos sociais da época admitiam, de certa forma, um comportamento enfático de superioridade do homem sobre a mulher, sendo assim, o jovem Walsh *sufocava* Clarissa com suas propostas e invasões constantes, o que a desagradara constantemente.

Com ele não se sentia livre, independente, capaz de viver uma vida dela, sem interferências outras. O jovem a queria como esposa, para amá-la, cuidá-la e aventurar-se junto a ele, mas também para servir de *palco* para a sociedade. Clarissa, na visão dele, portava todas as qualidades que uma *dama da sociedade* deveria dispor. Com isso, surgira inúmeras

discussões e a futura Dalloway decidira encerrar o romance com o até então, pretendente. Diante disso, casou-se com Richard Dalloway, do qual assumira o sobrenome. Mr. Dalloway fora capaz de subsidiar o que a nossa protagonista almejava: Liberdade dentro de um matrimônio, respeito a individualidade, consentimentos de seus desejos, cuidados aos seus caprichos, respeito social e, de toda forma, segurança econômica, pois odiava o campo e a cidade lhe melhor apetecia.

O que o interessava era a situação do mundo; Wagner, a poesia de Pope, o caráter das pessoas, sempre, e os defeitos da alma dela. Como ele caçoava dela! Como discutiam! Iria se casar com um primeiro-ministro e se postaria no alto de uma escadaria; a perfeita dama de sociedade, foi como ele falou (ela tinha chorado no quarto por causa disso), tinha as qualidades da perfeita dama de sociedade, disse ele. Assim ela ainda se pegava discutindo no St. James's Park, ainda concluindo que tinha feito bem – e mais do que bem – em não se casar com ele. Pois no casamento precisa existir uma pequena liberdade, uma pequena independência entre as pessoas que vivem juntas na mesma casa dia após dia; coisa que Richard lhe dava, e ela a ele. (WOOLF, 2013, p. 9).

Embora tenha rompido sua relação com Peter e casado com Richard, Walsh sempre esteve presente na vida de Clarissa, seja por cartas – que ele mandara e ela nunca respondera – ou nas lembranças da própria. A culpa permeava seus pensamentos e a questionava a maior parte do tempo: Como teria sido sua vida se tivera se casado com Peter Walsh?

Nos permitimos a indagar outras questões: Por que ela se sentira culpada durante todo esse tempo? Por que, ainda, pensara no amor do passado e imaginara uma vida ao seu lado, se estava *feliz* com Richard? De acordo com Woolf (2013):

Mas com Peter tudo tinha de ser dividido; tudo partilhado. E era intolerável, e, quando houve aquela cena no jardimzinho junto à fonte, ela teve de romper com ele ou saíam destruídos, ambos arrasados, tinha certeza; embora durante anos tivesse carregado dentro de si como uma flecha cravada no coração a dor, a angústia; e então o horror do instante quando alguém lhe contou durante um concerto que ele tinha se casado com uma mulher que conhecera no navio indo para a Índia! Ela nunca esqueceria nada daquilo! Fria, desalmada, uma puritana, disse-lhe ele. Nunca conseguiria entender o quanto ele gostava dela. Mas aquelas indianas decerto entendiam – umas patetas tolas, bonitinhas, frívolas. E ela estava se compadecendo à toa. Pois estava muito feliz, garantiu-lhe ele – plenamente feliz, embora nunca tivesse feito nada de destaque; sua vida inteira tivesse sido um fracasso. Isso ainda despertava raiva nela. (Woolf, 2013, p. 9).

A perda do objeto não se caracteriza apenas na morte literal e sim numa perda deste como objeto de amor, pois o melancólico sabe que perdeu, quem perdeu, mas não o que se

perdeu com ele – o objeto – de maneira consciente. O sujeito, dessa forma, se anula para auferir em si o objeto perdido (que se identificara outrora de forma narcísica) que ora fora amado e posteriormente, odiado.

Com isso, compreendemos a interrogação que gira em torno de *Mrs. Dalloway*, tal qual, as que questionamos em seguida. O sentimento de culpa em Clarissa é vigente e incessante, assim como, a raiva ostensiva que sente de Peter e de tudo que o envolve.

Ela rememora as atitudes passadas do rapaz – em que lhe ofertava palavras ofensivas – juntamente com sua presença vindoura transfigurada nas cartas, entretanto, culpa-se por saber que há mulheres, que no presente, vivem um cenário real do qual ela poderia estar desfrutando com o próprio. Visto que, a culpa, dor e angústia que ela sente ao deixá-lo, advém da não reelaboração libidinal, que por sua vez, transforma-se inconscientemente em angústia. Embora esteja casada com Richard e afirmar amá-lo, os traços que a faz retomar ao objeto outrora perdido são evidentes em suas ações gestuais e verbais.

Por não saber o que se perdeu junto ao objeto perdido e, portanto, não conseguir atingi-lo, o melancólico acusa a si mesmo, contudo, sua pretensão é acusar o outro. Para tanto, Clarissa, em sua condição melancólica, como não sabe o que se perdeu com o objeto (nesse momento, Peter) se acusa, tomando para si a culpa de tê-lo abandonado e com isso perdido, tanto o rapaz, quanto a vida que pudera ter vivido junto ao mesmo.

Além disso, vemos na personagem características de desânimo, desapego pela vida e fortes evidências de solidão. Embora sempre esteja rodeada de pessoas, sua filha, seu marido, até mesmo empregados e amigos que encontra constantemente em suas festas, sente-se sozinha e incrédula ao mundo. Sabendo-se que a melancolia sabota a pulsão de vida, o ensejo em [não] viver perturba a mente da nossa protagonista a fazendo deslumbrar-se e apostar no fim como um início promissor.

Sentia-se volátil e imediatista, não havia nada linear em sua vida, seus sentimentos se viam constantemente fragmentados, instantâneos e logo se esvaíam. Em um momento *amava* alguém que passara na rua, no próximo segundo se via perdida, sem bases ou metas, sem amor ou alguém para amar, tornando-se assim, um ciclo vicioso. Na verdade, a sua busca por substituir o amor perdido era tamanha que se desfazia no sentido de *amor, de amar*. Sendo assim, por que teria importância existir ou não existir? Para que ou para quem viveria, ou ainda, sobreviveria? Para ela, não havia consolo na vida e sim, na morte. Via na morte um fim absoluto do qual descansaria sua insensatez, sua falta de destreza, seu *irreconhecimento* no mundo. Apesar de ter um desejo imenso de fazer parte significativa do mundo, de a sua existência pertencer àquilo que lhe deveria, acreditava que do outro lado – e nesse momento reconhece-se

como *a morte* –, encontraria finalmente uma paz que em vida se fazia utópica. Para isso, verificamos no trecho a seguir:

Agora ela não falaria de ninguém no mundo, não diria que era isso ou aquilo. Sentia-se muito jovem; ao mesmo tempo indizivelmente velha. Penetrava em tudo como uma faca; ao mesmo tempo estava de fora, observando. Tinha uma sensação constante, enquanto olhava os táxis, de estar fora, longe, muito longe no mar e sozinha; sempre tinha a sensação de que era perigoso, perigosíssimo viver mesmo que fosse um único dia. Não que se achasse inteligente ou muito especial. Como conseguira atravessar a vida com os fiapos de instrução que Fräulein Daniels lhes dera, não fazia ideia. Não sabia nada; nem línguas, nem história; agora raramente lia algum livro, exceto memórias na cama; e mesmo assim para ela era absolutamente absorvente; tudo isso, os táxis passando; e não diria de Peter, não diria de si mesma, sou isso, sou aquilo. (...) Mas lembrar todos lembravam; o que ela amava era isso, aqui, agora, à sua frente; a senhora gorda dentro do táxi. Então que importância tinha, perguntou a si mesma, seguindo para a Bond Street, que importância tinha se inevitavelmente deixaria de existir; se tudo isso iria continuar sem ela; ressentia-se com aquilo, ou não seria um consolo crer que a morte era o fim absoluto? (WOOLF, 2013, pp. 9-10).

Por outro lado, seu corpo estava vivo, na realidade, remanescido. E envolto a isso, Peter. Pois “de alguma maneira, nas ruas de Londres, no fluxo e refluxo das coisas, aqui, ali, ela sobrevivia, Peter sobrevivia, viviam um no outro. (...) O que estava tentando recuperar?” (Woolf, 2013, p. 10).

Na melancolia, há um retorno narcísico que transfere o objeto perdido para o centro do Eu, tal transferência ocorre juntamente com a ambivalência existente entre o embate do superego e do ego, constituindo, dessa forma, a incapacidade de haver uma *recuperação*, visto que o objeto perdido só existe na idealização do melancólico. Tratando-se da relação amorosa, o objeto é sempre um objeto inverossímil, pois, ele só *existe* na idealização do sujeito melancólico, visto que, embora não exista (de modo real), fora configurado – pelo melancólico – como verídico.

Freud (1917) nos revela que, na melancolia, a escolha do objeto se faz em caráter narcísico, isto é, o indivíduo toma a si como referência e enxerga nesse outro uma parte de si mesmo. Portanto, a dor e a angústia da qual sofre o melancólico é consequência de um retorno da libido ao próprio ego, visto que há uma identificação com o objeto perdido, estabelecendo assim, o embate entre o superego e o ego. É nesse ensejo que se percebe uma rejeição da perda objetual, pois, o sujeito não é capaz de desertar-se do seu ideal. Moreira e Silva (2014) nos diz que:

É justamente essa impossibilidade do melancólico de renunciar ao ideal, conservando-o em si e atestando-lhe um estatuto de perfeição, que parece

indicar uma tentativa de recuperação ao nível do seu próprio eu de um estado arcaico em que não havia a perda desse objeto nunca possuído, isto é, ao “importá-lo” para si, o melancólico torna-o indestrutível porque salva-o como pura idealidade que tem uma meta impossível – a restauração ôntica de um estado edênico para sempre perdido. A partir disto, poderíamos dizer então, que o objeto do melancólico é sempre e necessariamente apenas um vislumbre de um suposto objeto mítico, ideal e perfeito. (MOREIRA e SILVA, p. 4 2014).

Assimila-se assim, que no caso do melancólico, todo objeto é entendido como válido, contudo, inexistente a ideia de satisfação. Em outras palavras, o objeto se faz válido para preservar um disfarce de integralidade narcísica, porém, não se satisfaz de maneira completa pois essa dita *preservação* é transitória, passadiça, pois o sujeito busca uma completude utópica no objeto de amor.

Deste modo, compreendemos que a presença de Peter e o que se perdeu de Clarissa, com ele, é o que é, pois, de modo algum, poderá um dia ser. É como se a nossa personagem já estivesse preparada para perder antes mesmo de perder, dado que, a vida emocional já estaria predisposta a essas perdas, sublinhada pela ambivalência de sentimentos. Sendo assim, Clarissa Dalloway tentara recuperar, de maneira idealizada, algo do qual nunca existiu.

Outro aspecto que podemos encontrar na obra é a veemência de inferioridade constatada na personagem principal. Como relatamos em linhas passadas, no melancólico há uma perda da qual não se conhece, com isso, se é realizado um trabalho equivalente ao luto, diferenciando-se por haver um empobrecimento do ego. Ao decorrer desse processo, ou seja, quando há um esgotamento do ego, ocorre o que Freud nomeou de autorecriminação.

Para o autor, o superego, através do sentimento de culpa, tem suporte na consciência e age de forma hostil contra o ego, sabendo-se todavia, que este (ego) não irá contestar a culpa e sim, sujeitar-se à esta. Essa instância, – o superego – por intermédio da pulsão de morte, age no sujeito de maneira cruel, fazendo com que este se autodeprecie em uma escala relevante de inferioridade moral, com uma significativa diminuição da autoestima. Os sentimentos de inferioridade encontram seu fundamento na “tensão existente entre o ego e o ideal de ego” (FREUD, 1923, p. 67). De todo modo, sendo os sentimentos de culpa conscientes, constata-se que o ego acata a culpa ofertada pelo superego, sem objeções. O superego, dessa forma, encontra refúgio na consciência.

Esse elemento de destruição é retomado por Freud (1923) pela pulsão de morte. No melancólico, o superego “hospeda” a pulsão de morte, fazendo com o que o sujeito haja de maneira tirânica e até mesmo mortífera consigo mesmo.

É essa consciência moral que versa-se sobre Clarissa, pois, é eminente sua insatisfação incessante com o próprio corpo. Não se enxerga como uma mulher bonita, de traços desejáveis, da qual possa ser elogiada e bem vista na sociedade, embora seja esse o seu desejo ao observar outras mulheres que, em sua visão, são apazíveis e *adequadas* em suas formas. Oposto a isso, sente-se feia, conferindo-se a um nível inferior exagerado, como se o outro sempre fosse mais belo e vistoso. Sua aparência, assim, nada mais é que ignorada, invisível, quase sem predicados, tal qual, sua presença.

Ao falar do seu corpo, o remete ao nada, ao vazio, ao ignorado. Como se sua presença no mundo fosse, pouco a pouco, referenciada ao absoluto descontentamento e ao desprazer, e sua vida não mais existisse como um todo, ao todo ou para ela mesma. Estivesse, ali, tão somente atrelada a uma margem social, sendo unicamente esposa de um homem bem-sucedido da Inglaterra. Nesse viés, não sendo mais Clarissa, Clarissa Parry ou até mesmo Clarissa Dalloway, mas meramente Mrs. Richard Dalloway. Guiemo-nos pelas palavras de Woolf (2013):

(...) pensou parando na calçada, [se ela] pudesse ter até outra aparência! Seria, em primeiro lugar, morena como Lady Bexborough, com uma pele de pergaminho enrugado e belos olhos. Seria, como Lady Bexborough, lenta e majestosa; mais para robusta; interessada em política como um homem; com uma casa de campo; muito digna, muito sincera. Em vez disso, parecia um varapau; tinha um rosto miúdo ridículo, bicudo como de um pássaro. Bom porte tinha, isso era verdade; e mãos e pés bonitos; e se vestia bem, considerando-se que gastava pouco. Mas agora esse corpo que ela portava (parou para olhar uma pintura holandesa), esse corpo, com todas as suas qualidades, muitas vezes parecia nada – absolutamente nada. Tinha a sensação estranhíssima de ser invisível, de não ser vista; ignorada; agora não existindo mais casamento, não existindo mais filhos, mas apenas esse avanço surpreendente e bastante solene com os outros, subindo a Bond Street, sendo *Mrs. Dalloway*; nem sequer mais Clarissa; sendo Mrs. Richard Dalloway. (WOOLF, 2013, p. 10-11)

Para mais, além de sentir-se um Ser incompleto do qual, de alguma forma, compreende sua identidade devorada por outrem, sofre as hierarquias da época no que concerne ao *ser mulher* no século XX. Clarissa balbucia para si mesma:

– Não temas mais – disse Clarissa. Não temas mais o calor do sol; pois o choque de Lady Bruton convidando Richard para almoçar sem ela fez estremecer o momento em que tinha se detido, como uma planta no leito do rio quando sente o choque de um remo ao passar e estremece: assim ela se abalou: assim ela estremeceu. (WOOLF, 2013, p. 21).

Clarissa observava seu marido ser convidado para jantares e festas, das quais, gostaria de estar presente. Entretanto, o convite geralmente estava endereçado apenas àquele que regia a família e que levava o sobrenome que sempre ouvira ao ser chamada nas ruas de Bond Street. Nesse ensejo, seu pensamento estremecia. Admitia ciúmes do marido, contudo, era como se não existisse para os outros e nem para si. Clarissa deixara de ser Clarissa para ser devorada por Mrs. Richard Dalloway.

3.3 Seton e Dalloway: Da opressão à melancolia

É do alto dessa *pirâmide social* que separa a mulher do século XX entre o espaço público e o privado que a nossa personagem, pouco a pouco, mostra-se sucumbir. Pouco se via mulheres fora do ambiente privado de seus lares, logo, era nesse local que muitas empenhavam sua criatividade, seu talento e suas habilidades: Costura, organização de utensílios domésticos, ordem à empregados, etc., serviam como meios de exclusão do feminino a essa atmosfera pública, da qual era tomada por homens. Homens solteiros, homens noivos, homens casados, homens.

Nesse sentido, as conquistas e *dominações* seguiam-se direcionadas a esses que se faziam supervalorizar em detrimento de uma visão rasa acerca do que competia à conquistas e poderes femininos, isto é, para eles, esses elementos tinham, sequer, importância. Diante disso, nos perguntamos: Como as mulheres poderiam mostrar quem elas eram, o que queriam e o que pensavam em um mundo restritamente polarizado ao que se referia aos papéis sexuais?

Desde sua doença, Clarissa não mais dormia com Richard em seu quarto primário. Segundo ele, a esposa ficaria mais confortável no silêncio e comodidade do sótão. O quarto no sótão, embora fosse o lugar em que a personagem se refugiasse, era também o ambiente que incitava seus pensamentos.

Era como se aquela esfera fosse a representação de suas próprias reflexões. Pois, lá ela compreendia os preceitos que envolvia a sociedade dominada pelo sexo oposto, isto é, àqueles que regiam como a mulher deveria agir: O vestir, o verbalizar, o calar, o ouvir, o pertencer e não, o ser. Seu (re)conhecimento a fazia refletir sobre a vida que ela e tantas outras mulheres, da época, levava. Mormente, como não podiam agir da maneira que se sentiam e admitirem seus próprios desejos e vontades. *Mrs. Dalloway* sentia-se cada vez mais desamparada, a sensação de falta lhe dominava e a fazia sentir-se mal diante de tudo que habitava seu quarto. A cama ficara estreita, as noites de sono não lhe faziam descansar, o incomodo servia como seu principal acompanhante dia após dia.

Como uma freira se recolhendo ou uma criança explorando uma torre, ela subiu a escada, parou à janela, chegou ao banheiro. Lá estava o linóleo verde e uma torneira pingando. Lá estava um vazio no coração da vida; um quarto no sótão. As mulheres deviam tirar seus belos trajes. Ao meio-dia deviam se despir. Enfiou o alfinete na almofadinha e pôs o chapéu amarelo de plumas em cima da cama. Os lençóis estavam limpos, bem esticados numa larga faixa branca de lado a lado. Cada vez mais estreita era sua cama. A vela tinha queimado até a metade e ela se aprofundara na leitura das Memórias do barão Marbot. Tinha lido a retirada de Moscou até tarde da noite. Pois as sessões na Câmara eram tão longas que Richard insistia, depois da doença, que devia dormir sem ser incomodada. E realmente ela preferia ler a retirada de Moscou. Ele sabia disso. Assim o quarto era no sótão; a cama estreita; e ali deitada lendo, pois dormia mal, não poderia afastar uma virgindade preservada desde o parto que aderira a ela como um lençol. (WOOLF, 2013, p. 22)

Nessa condição, Clarissa “podia ver o que lhe faltava. Não era beleza; não era inteligência. Era algo central que permeava tudo; algo quente que rompia superfícies e ondulava o frio contato entre homem e mulher, ou entre mulheres. Pois isso ela podia perceber vagamente”. (WOOLF, 2013, p. 22). Diante disso, as lembranças do passado ficavam cada vez mais fortes no presente, muito embora nunca tivessem esvaído de vez. Tinha um *buraco* na alma, a dor de amar, a dor de perder. Havia amado também, uma mulher.

Sally Seton era uma jovem à frente de seu tempo. Diferente de Clarissa, falava o que pensava, tinha suas próprias opiniões sobre problemas sociais, suas leituras não eram regadas às imposições públicas, lia Morris, Shelley e Platão. Questionava o papel da mulher na sociedade e não se conformava com a pouca expressividade social que o feminino dispunha no período. Era bonita e atraente, tanto fisicamente como em suas atitudes, o que fez com que Clarissa se apaixonasse.

Depois de Seton, Dalloway mudou sua visão de mundo e passou a entender sobre a opressão feminina, os problemas que mediavam a sociedade em torno disso, assim como, adquiriu conhecimento literário e descobriu seu desejo por mulheres, particularmente, pela amiga. Clarissa amou Sally com todos os seus predicados, sua pele, seus cabelos, seu jeito de pensar, como agia nas mais variadas situações, sua forte personalidade e se encantou com o apreço que a jovem tinha por flores. A nossa protagonista compreendia seu desejo por Sally e isso a fazia feliz como nunca antes fora, o que sentia pela amiga era “indubitavelmente o que sentiam os homens. Apenas por um instante; mas era o suficiente”, (WOOLF, 2013, p. 22) como se nada mais existisse no momento, fundamentalmente quando Sally a beijou.

Então veio o momento mais maravilhoso de toda a sua vida passando por uma urna de pedra com flores. Sally parou; colheu uma flor; deu-lhe um beijo na

boca. O mundo inteiro podia virar de ponta-cabeça! Os outros desapareceram; ali estava ela sozinha com Sally. E sentiu que ganhara um presente, embrulhado, com a recomendação de guardá-lo assim, sem olhar o que era – um diamante, algo infinitamente precioso, embrulhado, que, enquanto caminhavam (de cá para lá, de lá para cá), ela abriu, ou o brilho se irradiou, a revelação, o sentimento religioso! (WOOLF, 2013, p. 24).

Naquele instante, Clarissa esquecera do mundo, apenas Seton e ela aconteciam e, de toda forma, existiam. Era a *libertação*, o assimilar em ser ela mesma. Entretanto, compreendia, desde o momento da utópica *emancipação*, a intolerância e o prejulgamento nos olhos de Peter e seu colega, Josh, quando estes observaram a intimidade que competia às duas mulheres naquele instante.

Foi como bater de frente num muro de granito na escuridão! Foi chocante; foi horrível! Não para ela. Sentiu apenas como Sally já estava sendo agredida, maltratada; sentiu a hostilidade dele; seu ciúme, sua determinação de invadir o companheirismo delas. (...) “Oh esse horror!” disse consigo mesma, como se soubesse o tempo inteiro que algo iria interromper, iria amargar seu momento de felicidade. (WOOLF, 2013, p. 24)

Assim sendo, apesar da promessa de nunca abandonarem uma a outra, fora instruída suficientemente, dispondo de um “pressentimento de algo fadado a separá-las”, (WOOLF, 2013, p. 23) do qual concretizou-se mais tarde: Clarissa perdera Sally.

Assim como a amada, Mrs Dalloway, com certa resistência, entendera acerca do que recaia às mulheres: A fragmentação do público e do privado, e, de todo modo, a *obrigação* da mulher em *pertencer* a um homem. Dessa forma, a instituição matrimonial assumiria uma posição que fundamentaria essa divisão. Perder a amiga e amante foi, para Clarissa, motivo de questionamentos internos, resultando também, em um estado melancólico. Não se tem o que [ou quem] ama, da mesma forma que não pudera assumir quem se é, decorrente da perda idealizada do objeto amado, havendo assim, um interdito impulsional.

Na melancolia o objeto idealizado e perdido remete-se a uma perda arcaica, pois, “o indivíduo reinstala dentro dele seus reais objetos de amor perdidos e ao mesmo tempo seus primeiros objetos amados, em última instância seus pais bons, a quem, quando ocorreu a perda real sentiu também o perigo de perdê-los”. (COSER, 2003, p. 115 apud KLEIN, 1940). Assim sendo, nossa personagem carrega as dores e o tormento das imposições pertinentes a uma sociedade massiva e voraz, fazendo-a recair em seu mar de angústia e exílio velado. Dessa forma, utiliza-se de um objeto de memória para, continuamente, retomar a perda de Sally. As flores, que a amada tanto se identificara outrora, no presente, são para Clarissa, uma forma de reviver os momentos em que havia a presença e o amor da amiga-amante, como observamos

primordialmente no início da obra e nos desnudes seguintes. Vejamos um dos trechos da narrativa:

Ela se importava muito mais com suas rosas do que com os armênios. Perseguidos, mutilados, mortos de frio, vítimas da crueldade e da injustiça (ela tinha ouvido Richard repetir inúmeras vezes) – não, ela não conseguia sentir nada pelos albaneses, ou seriam armênios? mas amava suas flores (isso não ajudava os armênios?) – as únicas flores que suportava ver cortadas. (WOOLF, 2003, p. 70)

Mrs. Dalloway insistente e incessantemente se encontra cuidando, ornamentando e procurando e deleitando-se em/nas flores. Seja com o intuito de embelezar lugares físicos ou em carregá-las nos seus braços, ou as amando, isto é, as detendo como símbolo de *paixão*. Escolhê-las e trazê-las, fundamentalmente, para celebrar um momento de existência (como a sua festa de aniversário), é, trazer Sally Seton de volta a sua vida e, desse modo, unir, a esse *regresso*, todos os sentimentos – bons e/ou ruins – que foram experienciados no passado.

3.4 A resistência das perdas: Entre Peter e Sally

No decorrer da obra, é apresentado traços do presente e do passado que nos fazem compreender o estado melancólico de *Mrs. Dalloway* de forma abrangente, relacionando-se tanto a Peter e a Sally, quanto ao contraponto da vida pregressa e o esforço de sobrevivê-la no tempo vigente.

No fragmento em que Peter retorna a Londres e reencontra Clarissa, esta, por sua vez, admite que se tivesse casado com ele, “teria essa alegria o dia todo”. (WOOLF, 2013, p. 30). Porém, quando o rapaz perguntara se ela era feliz, não fora capaz de responder, pois, não conseguia repontar nem para si mesma. Podemos perceber que em grande parte da narrativa Clarissa é vista pelos olhos e descrita pela voz de outros. Mormente, de Peter e Sally.

Walsh observava algo frio e arrogante em Dalloway, desde a juventude. Ela não suportava o fato desses julgamentos e sentia culpa, tentando mostrar-se afável e compreensiva para o rapaz, apesar disso, não havia sucesso.

Sempre havia algo frio em Clarissa, pensou. Sempre teve, mesmo quando mocinha, uma espécie de timidez, que na meia-idade se torna convencionalismo, e então tudo se acaba, tudo se acaba, pensou, olhando bastante melancólico nas profundezas vítreas. (...) Este era seu lado diabólico – essa frieza, essa insensibilidade, algo muito profundo nela, que ele sentira mais uma vez esta manhã conversando com ela, uma impenetrabilidade. (WOOLF, 2013, p. 37).

Peter, assim como, Richard não conseguiam compreender muito do que pertencia à Clarissa. Até suas festas eram vistas, por eles, como algo superficial, em que a única intenção era estar no meio de pessoas importantes, sentindo-se o centro das atenções, consideravam, de toda forma, infantil. Ela tentara não absorver tais críticas, pois, suas festas eram sinônimo de felicidade, de celebrar à vida.

Ela gostava era simplesmente da vida. – É por isso que faço isso – disse, falando em voz alta, à vida. Como estava deitada no sofá, enclausurada, liberada, a presença dessa coisa que ela sentia ser tão óbvia ganhou existência física; envolta em mantos sonoros vindo da rua, ensolarada, com hálito quente, sussurrando, soprando as cortinas. (...) Elas são uma oferenda; o que soava terrivelmente vago. Mas quem era Peter para decidir que a vida era sempre uma coisa simples? (...) Pois muito bem. E algum homem conseguiria entender o que ela queria dizer? sobre a vida? Não conseguia imaginar Peter ou Richard se dando ao trabalho de oferecer uma festa por qualquer razão que fosse. Mas para ir mais fundo, além do que as pessoas diziam (e esses juízos, como eram superficiais, como eram fragmentários!) agora em sua própria mente, o que significava para ela essa coisa que chamava de vida? Ah, era muito esquisito. (WOOLF, 2013, p. 70)

Mrs. Dalloway ofertava festas à vida como um modo de compensá-la, pois sentia-se responsável e culpada por não desempenhar nenhum *papel* satisfatório para esta (vida). Não mais interessava-se em fazer o que antes lhe dava prazer, como tocar piano ou escrever, nada mais tinha importância e, assim, enxergava na morte sua libertação. Dessa forma, sentia-se em dívida com a vida. Suas festas seriam presentes reparatórios e, de alguma forma, um modo de eternizar-se quando não mais ofertasse sua presença ao mundo.

E era uma oferenda; juntar, criar; mas para quem? Uma oferenda pela própria oferenda, talvez. De qualquer forma, era seu presente. Ela não possuía mais nada que tivesse a menor importância; não pensava, não escrevia, nem sequer tocava piano. Confundia armênios e turcos; amava o sucesso; detestava o desconforto; precisava ser apreciada; falava montanhas de absurdos: e até agora, se lhe perguntassem o que era o Equador, ela não sabia. (...) Depois daquilo, como era inacreditável a morte! – que aquilo tivesse de terminar; e ninguém no mundo todo saberia o quanto ela tinha amado aquilo tudo; quanto, cada instante... (WOOLF, 2013, p. 70)

Clarissa sentia-se incompleta e nunca estática. Para ela, a sua alma estava não em um só lugar, mas em vários, em muitas pessoas, sentia uma incompletude extrema e dividia-se na busca, infortuna, de se completar nos elementos dos quais buscava. Gostava de estar entre distintas pessoas e ambientes, pois, essa procura permanecia incessante. Peter rememorava palavras de Clarissa:

Mas ela disse, sentados no ônibus subindo a Shaftesbury Avenue, ela se sentia em todas as partes; não “aqui, aqui, aqui”; e bateu no encosto do assento; mas em todas as partes. Fez um gesto para a Shaftesbury Avenue. Ela era tudo aquilo. Então para conhecê-la, ou a qualquer um, deviam-se procurar as pessoas que os completavam; e mesmo os lugares. Tinha afinidades estranhas com gente com quem nunca tinha falado, alguma mulher na rua, algum homem atrás de um balcão – e mesmo árvores ou celeiros. (WOOLF, 2013, p. 86)

E completava:

Aquilo terminou numa teoria transcendental que, com seu horror à morte, lhe permitia crer ou dizer crer (apesar de todo o seu ceticismo) que, sendo nossas aparições, a parte de nós que aparece, tão momentâneas comparadas à outra, à parte nossa que não é vista e que se espraia amplamente, a parte não vista poderia sobreviver, ser recuperada de alguma maneira estando ainda ligada a esta ou àquela pessoa, ou mesmo frequentando certos lugares, após a morte. Talvez – talvez. (WOOLF, 2013, p. 86)

A nossa protagonista, pela memória de Walsh, fala de si, da própria alma, da angústia que sente na incompletude de [não] ser ou ter. Reconhece que consciente ou inconscientemente é fragmentada, ligada, de alguma forma, a outrem e mesmo com a sua morte física, não haveria uma dissociação da parte do outro que *habita* em si.

Com esse ensejo, suas festas – àquelas em reparação à vida – são seus subsídios para enfrentar a dor, a angústia e a incompletude que persistentemente vivem dentro dela. E é com a realização desta que o trajeto de Clarissa, na narração, vai ganhando seus espaços finais. Neste momento da obra podemos observar o receio que acompanha *Mrs. Dalloway* ao que se refere às críticas, na visão dela, de Peter Walsh.

Por que, afinal, ela fazia essas coisas? Por que procurar os píncaros e arder numa fogueira? Tomara que a consumisse mesmo! Que se fizesse em cinzas! Melhor qualquer coisa, melhor brandir a tocha e arremessá-la à terra do que minguar e definhar como uma Ellie Henderson! (...) Era extraordinário como Peter a deixava nesse estado simplesmente vindo e ficando num canto. Ele fazia enxergar-se a si mesma; exagerar. Era idiota. Mas por que ele veio, então, apenas para criticar? Por que sempre tomar, nunca dar? Por que não arriscar seu pequeno ponto de vista? Estava ali vagueando, e devia ir falar com ele. Mas não tinha ocasião. (WOOLF, 2013, p. 94).

O rapaz permanecia em silêncio, mas ela, em sua conjunção autodepreciativa, considerava que apenas o olhar do outro configurava sua derrota, tendo a certeza que “a vida era isso – humilhação, renúncia”. (WOOLF, 2013, p. 94).

Apesar de almejar que tudo saísse perfeito “toda vez que dava uma festa tinha essa sensação de ser alguma outra coisa e não ela mesma, e que todos eram de certa maneira irreais; muito mais reais de outra maneira” (WOOLF, 2013, p. 96).

Embora suas comemorações estivessem vastas de pessoas e que ela se propusesse a celebrar momentos como àquele, sentia um vazio e uma insatisfação da qual não compreendia. Todavia, a fazia questionar-se: Qual seria o propósito de estar naquele local, rodeada de sujeitos e ainda sentir-se nula e solitária?

Naquele instante, Sally adentrara o salão, fazendo com que *Mrs. Dalloway* contemplasse suas memórias passadas ao lado da *amiga-amante*, enquanto a observava aproximar-se de Peter, engajando-se em uma conversa, como outrora ocorria. Clarissa sabia: “Sally sempre seria; Peter sempre seria. Mas precisava deixá-los”. (WOOLF, 2013, p. 102).

Nesse discurso da personagem, nos permite admitir: Clarissa sabia que houveram duas perdas em sua vida, porém, não sabe o que se perdeu de si, com elas. Pois, “o estágio melancólico assinalaria que o sujeito não sabe perder. Assim qualquer perda acarretaria a perda do próprio Ser. (...) a melancolia apoiar-se-ia, então, numa intolerância à perda da coisa e na falência da linguagem” (KRISTEVA apud SANTOS, 2000, p. 42). Portanto, Sally e Peter sempre seriam e sempre estariam presentes como um *pedaço* dela. É possível observar ao longo da obra, fortes elementos como suicídio, depressão, loucura, angústia e *morte da alma*, emoldurados na voz e características de outros personagens como Peter e Septimus.

Septimus era um soldado que voltara da guerra com um quadro elevado de depressão, nunca encontrara presencialmente com Clarissa, porém, podemos tomá-lo como um contraponto desta. O ex soldado se mostra como um lado de Clarissa que esteve disposto a fazer o que ela sempre dissimulou, isto é, ele encontrou e concretizou sua liberdade na morte. Ao tomar conhecimento – durante sua festa – da morte do rapaz, Clarissa, por sua vez, entra em um estado de temor, pavor e medo:

Oh!, pensou Clarissa, no meio de minha festa aparece a morte, pensou ela. Por que os Bradshaw tinham de falar de morte em sua festa? Um rapaz tinha se matado. E falavam disso em sua festa – os Bradshaw falavam de morte. Ele tinha se matado – mas como? Sempre o sentia no corpo, quando lhe falavam inesperadamente de um acidente; o vestido ardia, o corpo queimava. Tinha se atirado de uma janela. O chão se elevava num lampejo; destroçando, contundindo, atravessaram-no os varões enferrujados. Lá jazia ele com um tum, tum, tum, no cérebro, e então um negrume sufocante. Assim via ela. Mas por que ele tinha feito aquilo? E os Bradshaw comentavam o fato em sua festa! Uma vez ela tinha atirado uma moeda no Serpentine, nunca nada além disso. Mas ele tinha se lançado com tudo. (WOOLF, 2013, p. 103).

Durante toda a narração, observamos na protagonista esse constante medo da morte, desse modo, podemos revelar que há uma performance elucidada por Freud (1996) ao que concerne o *duelo* entre pulsão de vida e pulsão de morte. Isto é, se há pulsão de vida, da mesma forma, evidencia-se a pulsão de morte, admitindo assim, que o entrelaço entre essas pulsões ocorre no processo da neurose da angústia.

A pulsão de morte pode ocasionar no sujeito tensões libidinais que serão tomadas pela pulsão de vida, levando este (sujeito), estimulado pelo princípio da vida, a procurar artifícios que consigam abarcar ou suavizar as perturbações decorrentes da angústia. Observemos o trecho da obra:

Morte era desafio. A morte era uma tentativa de comunicar, a pessoa sentindo a impossibilidade de alcançar o centro que, misticamente, lhe escapava; a proximidade se desfazia; o arrebatamento se desvanecia; estava-se só. Havia um aconchego na morte. Mas esse rapaz que tinha se matado – mergulhara abraçando seu tesouro? “se fosse para morrer agora, seria agora o momento mais feliz”, dissera a si mesma uma vez, descendo, de branco. (WOOLF, 2013, p. 103).

Desse modo, compreendemos que Clarissa mostra-se, no decorrer da obra, temerosa a morte, buscando artifícios para desprender-se dos impactos da angústia (pulsão de vida). Contudo, seu pensamento vigente é mortífero, visto que, embora o amedrontamento persista, considera que a morte é o único meio de aniquilar suas dores e angústias (pulsão de morte). Para elevar nosso posicionamento, elucidam-se as palavras da personagem:

A vida se fez intolerável; eles fazem a vida intolerável, homens assim? E (ela tinha sentido isso apenas esta manhã) havia o terror; a incapacidade esmagadora, tendo nossos pais posto em nossas mãos, esta vida, para ser vivida até o fim, para ser percorrida serenamente; havia nas profundezas de seu coração um medo terrível. Mesmo agora, muitas vezes se Richard não estivesse ali lendo o Times, de maneira que ela podia se encolher como um pássaro e reviver gradualmente, bramir ao alto aquele indescritível prazer, esfregando um pauzinho no outro, uma coisa na outra, teria perecido. Tinha escapado. Mas aquele rapaz tinha se matado. (...) De alguma maneira era sua catástrofe – sua desgraça. Era seu castigo ver se afundar e desaparecer aqui um homem, ali uma mulher, nessa escuridão profunda, e ela obrigada a ficar aqui com seu vestido de noite. Tinha conspirado; tinha trapaceado. Nunca foi totalmente admirável. (WOOLF, 2013, p. 103)

Dessa forma, *Mrs. Dalloway* revela que se não houvesse o impedimento de seu marido, seu fim estaria igualado ao de Septimus, pois, suas vivências diárias estão embebidas em um desejo incessante do fim.

Nesse âmbito, inveja o jovem rapaz morto. Invejara a coragem e a destreza em cessar o que lhe doía, angustiava, entorpecia. Não sentira a morte do militante, oposto a isso, sentia parte de si presente nele e no ato que cometera. Sentia-se em Septimus, como se o rapaz tivesse morrido por ela. E, de todo modo, a empatia à morte. Clarissa afirmava, portanto, que:

Nenhum prazer podia se igualar, pensou, endireitando as cadeiras, alinhando um livro na prateleira, a esse fim dos triunfos da juventude, a essa entrega ao processo de viver, para descobri-lo, com um choque de prazer, ao nascer o sol, ao findar o dia. (...)O rapaz tinha se matado; mas não tinha pena dele; com o relógio batendo as horas, uma, duas, três, não tinha pena dele, com tudo isso em andamento. Pronto! A velha dama tinha apagado a luz! a casa toda estava agora às escuras com isso em andamento, repetiu, e lhe voltaram as palavras, Não temas mais o calor do sol. Precisava voltar a eles. Mas que noite extraordinária! Sentiu-se de certa forma muito parecida com ele – com o rapaz que tinha se matado. Sentiu-se alegre que tivesse feito aquilo; se lançado com tudo enquanto eles continuavam a viver. O relógio estava batendo. Os círculos de chumbo se dissolveram no ar. Mas precisava voltar. Precisava reunir. Precisava encontrar Sally e Peter. E entrou vinda da saleta (WOOLF, 2013, p. 104).

Entretanto, por que havia tanta admiração, por parte de Clarissa, à atitude de Septimus e, sendo assim, por que não aliviou-se, também, da dor que o mundo lhe ofertava?

Para *Mrs. Dalloway*, morrer, meramente, não a satisfaria, mas viver como se houvesse morrido, padecendo das culpas pertencentes única e exclusivamente a si. Em outras palavras, o que a satisfizera e a impossibilitara de morrer, refere-se ao gozo melancólico. A autoflagelação no melancólico satisfaz as disposições sádicas e a odiosidade direcionada ao objeto perdido, redirecionando-se contra o ego.

Direcionando-se ao romance, entendemos que é o que ocorre com Clarissa, em seu estado melancólico, na tentativa contínua de livrar-se da culpa em relação a raiva que sente por Peter e as críticas das quais ela mesma estrutura a partir do silêncio dele. Assim como, a culpa que sente em perder o amor de Sally. Responsabiliza-se por todas as perdas, quando na verdade, como dito anteriormente, culpabiliza o outro. Dessa forma, ela goza com essa culpa e, portanto, em se manter como *morta-viva*.

Sendo assim, entende-se que embora não houvessem tentativas suicidas por parte da personagem, de modo físico, a autotortura em relação a essas (tentativas) faziam-se em seus pensamentos, e, de toda forma, encaminhando-se para o seu bel-prazer. Com isso, compreendemos que essas representações autodepreciativas, caracterizam o que viria referenciar Freud: O gozo melancólico. *Mrs. Dalloway*, em sua condição melancólica, goza em apreciar todo o autoflagelo culposo do qual fundamentou a si mediante às suas perdas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesse trabalho não tomamos como objetivo compreender todo o processo envolto a melancolia, nem tampouco, analisar a universalidade da obra. Nosso intuito foi explorar os traços melancólicos encontrados nas significativas perdas que envolveram a personagem Clarissa Dalloway.

Tomamos como alicerce os estudos de Freud, Perrot, Bellemin-Noël, Kristeva, Beauvoir, Bordieu, etc, pois, consideramos que melhor se adequou à pesquisa literária-psicanalítica elaborada. A literatura e a psicanálise, como fora discutido durante o trabalho, tornam-se indispensáveis, uma vez que, a união entre as duas esferas nos possibilitou uma investigação particular no que diz respeito ao tema trabalhado.

Conectar a personagem, descrita por Virgínia Woolf, as teorias psicanalíticas, nos proporcionou um conhecimento mais amplo das duas áreas em questão e, de toda forma, entendemos como a arte e a ciência estão em constante conexão, estendendo-se, pois, à vida.

Sabe-se que desde o renascimento, as artes representam linhas acerca de perdas que fazem referência à morte, assim como, desenham personagens que morriam por/de amor. Temos, portanto, essa verossimilhança presente na obra e conseguimos enxergar a vida, na arte. Embora não sejam eventos de extrema magnitude, eles estão contando sobre o sujeito e a vida ordinária no qual se vive, fazendo o leitor reconhecer-se nele.

Ainda que não escrevesse orações colossais, cada frase da autora conta uma história capaz de provocar no leitor questionamentos, interações e impulsos que os faça querer entender e saber o que se encontra além do que fora exposto.

O uso do discurso indireto livre e do fluxo de consciência nos forneceram um arcabouço extremo para a compreensão, indagações, identificações e posicionamentos acerca do texto literário, mormente, as atitudes e pensamentos envoltos a personagem principal.

Ao que se refere a teoria aplicada, compreendemos, durante a análise, que a idealização de um objeto de um sujeito melancólico, é resultado de um conceito mais intrínseco e arcaico, e os destroços que essas – perdas – causam, vão além de uma habitual insatisfação temporária. A partir disso, entendemos Clarissa como um ser incompleto, regido pelo seu próprio desejo de falta, culpa e autodestruição.

Não é possível perceber o que absorve completamente o estado melancólico de *Mrs. Dalloway*, pois, a obra não nos oferece esse alicerce, além disso, não podemos observar, de tal forma, esse *todo* no sujeito, uma vez que, ao encontrar-se nesse estado, o indivíduo é enredado pela *inibição melancólica* e, com isso, recai em uma espécie de interdito que o depreende de

maneira inteira, todavia, absorvermos que há uma exacerbada degradação de sua autoestima, ou seja, há um empobrecimento do ego, controlado pela tirania do superego. Clarissa não é capaz de proferir palavras, de forma recorrente, que a denigram, contudo, Woolf nos deixa conscientes do inconsciente de sua heroína.

Observamos, nas descrições e ações da personagem, um ego meramente contornado pela incitação à morte. A resolução aparente, para abarcar a culpa que sentia pelas perdas objetais, se via fascinar no aniquilamento de sua alma, na inexistência, pois tinha segurança na morte.

O melancólico não deseja ceifar sua vida e sim, a angústia que o mata aos poucos por dentro, sendo assim, acredita que a inexistência é a fundamentação da cura. O amor pela vida esvaece e a avidez pela ideia de morte invade o seu Eu.

No caso da nossa protagonista, retratamos a perda de dois amores presentes na obra: Peter Walsh e Sally Seton. A primeira, marcada por uma relação de amor e ódio. Clarissa não suportava a insegurança advinda do jovem aventureiro, assim como, não lhe agradara os preceitos internos dele, visto que a sufocava e a colocava como adorno de uma sociedade ditadora. Contudo, o amava. E a perda, tanto quanto, a presença do rapaz sempre estiveram correntes no cotidiano de sua existência. A segunda provinha da opressão que o corpo social da época estabelecia.

Um *mundo* envolto pelos preceitos massivos, dominado por uma cultura patriarcal, fazia com que a nossa personagem perdesse mais uma vez. A relação entre ela e Sally nunca pudera se fazer concreta, devido a *obrigatoriedade* que se criou culturalmente em relação ao matrimônio entre homens e mulheres.

Perder Seton, foi como arrancar um pedaço seu, do qual nunca pudera ser retomado. As perdas que se acumularam na vida de *Mrs. Dalloway*, fizeram-se dessa forma, como pedaços seus que foram sendo arrancados e a deixando, cada vez mais, impossibilitada de se fazer completa.

Os escombros das suas perdas e suas incessantes culpas viveriam para sempre marcados dentro dela, e, de toda forma, ela gozara com a expectativa mortífera e a impossibilidade de completar-se, culpando-se, por não poder, todavia, culpar o outro.

As artes nos aproximam do genuíno estado de um sujeito melancólico, que, amiúde, atentamos, porém, não testemunhamos. Desse modo, nos oferta suporte para compreender como as angústias, dores e sofrimentos esfacelam esse indivíduo ao ponto de anular àquele a quem mais devemos amar, nós mesmos.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**, v.I, II. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BELLEMIN-NOËL. Jean. **Psicanálise e Literatura**. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nittrini. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.
- BERLINCK. Luciana Chaui. **Melancolia rastros de dor e de perda**. São Paulo: Editora Humanitas. 2008.
- BONFIM, Renata. Florbela Espanca: o devir monstro de uma poética feminina fragmentada. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/crioula/article/viewFile/55257/58886>> Acesso em: 11/02/2017.
- BOURDIEU, Pierre, 1930-2002 **A dominação masculina/Pierre Kühner**. - 11º ed. - Rio de Janeiro 160p. Bourdieu tradução Maria Helena Bertrand Brasil, 2012
- CANDIDO, Antonio. **A Personagem do Romance**. In: CANDIDO, Antonio (Org.). A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 51-80.
- CHIAPPINI, Lígia Morais Leite. **O Foco Narrativo (Ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo, Ática, 1994.
- COSER, Orlando. **Depressão: clínica, crítica e ética**. Rio de Janeiro: Ed. Fio Cruz. 2003.
- FRAMBACH, Lidia Bantim. **As mulheres sob o véu da melancolia**. Rio de Janeiro. 2010. 117f. Dissertação (Mestrado Literatura Portuguesa). Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. **Operadores de Leitura da Narrativa**. Maringá: EDUEM. 2005.
- FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. **A história do movimento psicanalítico, artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Edição Standard Brasileira, v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1917-1989. p. 271-294.
- _____. (1923-1989) O ego e o id. **O ego e o id, uma neurose demoníaca do século XVII e outros trabalhos**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Edição Standard Brasileira, v. 19. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1924-1989) Neurose e Psicose. **O ego e o id, uma neurose demoníaca do século XVII e outros trabalhos**. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Edição Standard Brasileira, v. 2. Rio de Janeiro: Imago.
- _____. (1925). **Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos**. In: Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIX
- _____. (1914-1916). **Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. Ed. Companhia das Letras.

_____. (1996). O Futuro de uma Ilusão. In: O Futuro de uma Ilusão, **O Mal-Estar na Civilização e Outros Trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago Editora. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. XXI)

_____. (1982). **A interpretação dos sonhos**. (Trabalho originalmente publicado em 1900).

_____. (1930-1936). **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias e outros textos**. Obras completas volume 18. Ed. Companhia das letras.

_____. (1920-1922) **Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Ed. Imago. Vol. XVIII.

_____. (1996). **Obras psicológicas completas**. In: Luto e Melancolia. Rio de Janeiro: Ed. Imago.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar. 1994.

HORST. Evalney Riely. HAARTMANN. Giuliano. **A personagem e o fluxo da consciência em Mrs. Dalloway**. 2011. Disponível em: <http://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/viewFile/1432/1988> Acesso em: 11/03/2017

HUMPHREY, Robert. **Stream of consciousness in the modern novel**. Berkeley, CA: Univ. of California Press, 1954.

J.-D. Nasio. **O prazer de ler Freud**. Tradução de Lucy Magalhães; revisão técnica, Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Ed Jorge Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. (1954-5) O Seminário, livro 2, O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1987.

_____.(1964a) "**Ata de fundação da Escola Freudiana de Paris**", Opção Lacaniana, n. 17, 1996.

_____.(1964), **O Seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1979.

_____.(1966) **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____.(1969-70) **O Seminário, livro 17: o avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

KRISTEVA, Julia. **No Princípio Era o Amor: Psicanálise e Fé**. Tradução de Leda Tenório da Motta. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. (1989) **Sol negro depressão e melancolia**. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Ed. Rocco.

MOREIRA, Ana Cleide Guedes. SILVA, Ronildo Deividly Costa da Silva. 2014. "**Amor(r)-te!**": Sobre o amor romântico, a oralidade e o objeto impossível da melancolia. Disponível

em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/9655/7582>> Acesso em: 14/02/2017

MOREIRA, Jacqueline Oliveira. **Da melancolia dos dias cinzentos à depressão das noites sem fim.** 2008. Disponível em: <<http://seer.psicologia.ufrj.br/index.php/abp/article/view/260/248>> Acesso em: 18/03/2017.

NAVARRO, Regina. **O livro do amor. Volume 1.** Rio de Janeiro. Ed. Best Seller, 2012.

PATRASSO, Rachel. GRANT, Walkiria Helena. O feminino, a literatura e a sexualização. 2007. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-56652007000200010> Acesso em: 13/03/2017

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** São Paulo: Ed. Contexto, 2015.

_____. (1988) **Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros.** Rio de Janeiro, Paz e Terra.

QUINET, Antonio. (1998) "**Pacto, que pacto?**", in A cisão de 1998 da Escola brasileira de Psicanálise, de Maria Anita Carneiro Ribeiro, Rio de Janeiro, Marca d'Água Editora (Palea), 1998, pp. 123-133

_____. (2004). **Jornal O Globo.** 15/11/2004, 1º caderno, p. 7.

_____. (2015) **Édipo ao pé da letra: fragmentos de tragédia e psicanálise** - 1. ed. Rio de Janeiro. Zahar.

SANTOS, Jeana Laura da Cunha. **A estética da melancolia em Clarice Lispector.** Florianópolis: ed. da UFSC, 2000.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Jailma Souto Oliveira da. **O enigma da morte em Machado de Assis.** 2006. Disponível em: < http://www.cchla.ufpb.br/ppgl/wp-content/uploads/2012/11/images_JailmaSoutoOliveira.pdf> Acesso em: 15/02/2017.

SILVA, Joselene Monteiro Silva. FONTENELE, Laércia. **Considerações sobre a trajetória do conceito de defesa em Freud e sua retomada por Lacan.** 2012. Disponível em: http://www.isepol.com/asephallus/numero_15/artigo_01.html Acesso em: 14/02/2017

SOUZA, P. **As palavras de Freud.** São Paulo: Ática, 1999.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway.** Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Ed. L&PMPocket. 2013.

_____. (1985) **Um teto todo seu.** Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,