UNIVERSIDADE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

WILTON DE SOUZA ORMUNDO

**Figurações do grotesco nas narrativas curtas de Clarice Lispector: o fenômeno
como disparador do *Unheimlich*, das inversões e do (des)equilíbrio**

SÃO PAULO

2008

WILTON DE SOUZA ORMUNDO

Figurações do grotesco nas narrativas curtas de Clarice Lispector: o fenômeno como disparador do *Unheimlich*, das inversões e do (des)equilíbrio

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Área de concentração: Literatura brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Yudith Rosenbaum

SÃO PAULO

2008

Para minha mãe Thereza, por me ensinar a ler o mundo dos livros.

Para meu pai Jofre, por me ensinar a ser homem.

Para a Glorinha, pelas inúmeras leituras, pelo afeto sem medida e por ter certeza de que eu poderia.

Para o Guto, pelo amor e intensidade de suas ações.

Para Wellington, Sandra e Pedrinho, por não terem dúvida sobre mim.

Para o Ernani, porque esse tema, em verdade, é dele e pelo afeto dado (à sua maneira),

AGRADECIMENTOS

À Yudith Rosenbaum, minha orientadora, pelos ensinamentos preciosos, pela singular humildade, pela extraordinária força e por saber dividir.

À minha amiga Guta, pela sempre presença.

À equipe do Colégio Móbile, especialmente Maria Helena Bresser, pela generosidade e paciência de me ensinar todos os dias, todos os meses, todos os anos o que é educação.

À equipe do CCGSS, especialmente Cintia Abravanel, por me possibilitar o necessário exercício da beleza e da alteridade.

Aos meus alunos (grandes e pequenos), amantes ou não das letras, por me exigirem a prática constante das (des)leituras.

À Cintia Wartusch, pela descoberta de que o mundo “também é rato”.

Às professoras Cleusa Rios P. Passos e Elaine Robert de Moraes, pelas preciosas contribuições.

Me vejo no que vejo
Como entrar por meus olhos
Em um olho mais límpido

Me olha o que eu olho
É minha criação
Isto que vejo

Perceber é conceber
Águas de pensamentos
Sou a criatura
Do que vejo

“Blanco”. Octávio Paz (versão para o português de Haroldo de Campos)

“Metonímias, aliteraões, metáforas, oxímoros

Sumidos no sorvedouro.

Não deve adiantar grande coisa permanecer à espreita

No topo fantasma da torre de vigia

Nem a simulação de se afundar no sono.

Nem dormir deveras.

Pois a questão-chave é:

Sob que máscara retornará o recalcado?

“A fábrica do poema”. Waly Salomão e Adriana Calcanhotto

RESUMO

Há muitas menções à estética do grotesco na produção literária de Clarice Lispector, todavia sem que esse tema seja apresentado em primeiro plano pela crítica que se ocupa dos estudos da obra da autora. Privilegiou-se, desde o lançamento do primeiro romance da escritora, em 1943, o enfoque dos instantes epifânicos positivos, dos temas metafísicos, das leituras de viés existencialista e da investigação do fracasso da linguagem, permanecendo em segundo plano um “lado obscuro” também presente em sua produção ficcional. O presente trabalho se dedica a investigar de que maneira a tradição do grotesco, sobretudo aquela estudada por Kayser, Bakhtin e Victor Hugo, está presente na obra literária de Clarice Lispector, especialmente nas narrativas curtas “A menor mulher do mundo”, “Macacos”, “Perdoando Deus”, “A bela e a fera ou A ferida grande demais”, “Um dia a menos” e “A solução”. A análise desses textos nos revela que esse fenômeno parece servir a propósitos bem específicos na autora: o de constituir um “disparador” de determinadas “emoções”, como o *Unheimlich* freudiano, nos personagens que se defrontam com a figuração do grotesco, acionando, por oposição, a percepção de um “Belo faltante”, ausente, o que cria o espaço da desarmonia e do desequilíbrio. Por outro lado, as várias formas grotescas apresentadas por Clarice parecem não se fixar rigidamente, elas são difusas e voláteis, de modo que estão sempre em metamorfose.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector, grotesco, *Unheimlich*, contos.

ABSTRACT

The grotesque aesthetics is frequently mentioned in the literary work of Clarice Lispector, though this theme hasn't been primarily presented by the critics that deal with the author's work. Since the first novel of the author, launched in 1943, it has been common the focus on the most rare and unique moments of epiphany, metaphysical themes, existentialist biases, and the investigation of literature failure, leaving in the background the "obscure side" also present in the production of her fiction work. The following work is a proposal to investigate in which way the grotesque tradition, mainly that studied by Kayser, Bakhtin and Victor Hugo, is presented in the literary work of Clarice Lispector, specifically in the short narrations "A menor mulher do mundo", "Macacos", "Perdoando Deus", "A bela e a fera ou A ferida grande demais", "Um dia a menos" and "A solução". The analysis of these texts reveal to us that this phenomenon might serve to the very specific purposes of the author such as to bring forward certain emotions, like the Freudian *Unheimlich* of the characters in face of the figuratively grotesque, bringing into action, as the opposite, an absent "Beauty lack" perception, that creates the space of disharmony and imbalance. However, on the other side, the many grotesque forms conveyed by Clarice seem not to be strictly fixed, they are diffuse and volatile and so in a state of permanent metamorphosis.

KEY-WORDS: Clarice Lispector, grotesque, *Unheimlich*, short stories.

SUMÁRIO

Introdução: 1

Escrita como registro da ausência: a precária reinvenção da falta: 7

Possível figuração do abstrato: o enfoque de uma realidade muito específica: 12

Uma escritora (re)inventada: 14

Figuração do grotesco e desdobramentos: 19

Grotesco em Clarice: um esboço horizontal: 23

Grotesco em Clarice: nosso recorte vertical: 29

Capítulo 1 – Pequenez e animalidade: 35

A relatividade das proporções – “A menor mulher do mundo”: 35

“Do familiar se desprende o contorno do desconhecido”: 38

“Sou a criatura do que vejo: 51

A ilusória segurança da casa ou Um terreno para nova construção: 58

O “mudo grito ancestral” – “Macacos”: 72

Capítulo 2 – (Des)encontros ou A desproteção do espaço público: 82

Blasfêmia ou Reencontrando Deus – “Perdoando Deus”: 83

Segundo movimento – Desarmonia e ruptura ou Epifania negativa: 86

Terceiro e quarto movimentos – Da vingança pela blasfêmia ao Reencontro com o divino: 98

Passeio (des)encantado pela zona sul – “A bela e a fera”: 101

Capítulo 3 – Caos grande demais: desproporção e hipérbole: 120

Nem um dia a mais ou O caráter irrisório de um hábito – “Um dia a menos”: 123

“Elas não sabem gritar” ou Possível diálogo entre o grotesco de duas Macabéas: 126

A viva presença materna: 138

Transgressão ao *Kitsch*, prefiguração do efeito e impessoalidade narrativa: 138

“Secreto, ambicionado e inalcançável modo de ser” : suicídio e morte involuntária de Margarida e de Macabéa: 151

Uma lacuna impossível de ser preenchida ou Sem solução – “A solução”: 157

Gordura e outros excessos: 159

Reportagem policial ou conto?: 164

Contraposições: 166

Rebentações: 167

Considerações finais: 173

Grotesco como estética e breve recorte diacrônico das manifestações do gênero: 176

Outras contribuições importantes: 183

Nossas considerações: 190

Bibliografia: 205

Anexo: 212

Introdução

“Esta paciência eu tive: a de suportar, se nem ao menos o consolo de uma promessa de realização, o grande incômodo da desordem. Mas também é verdade que a ordem constrange.”

(Clarice Lispector)

À leitura de certas obras que se pretendem literárias atribui-se, muita vez, a função de apaziguar as dores dos leitores. Clarice Lispector certamente não se enquadra na categoria dos autores que poderiam servir a esse propósito. E não estamos afirmando aqui que a escritora ucraniana criou uma obra que “abandona” ou ignora seu interlocutor; ao contrário, Clarice espera muito de seu leitor, ela espera cumplicidade; espera um leitor que não esteja sentado confortavelmente em sua poltrona em atitude passiva. A literatura de Clarice é sempre um enfrentamento – do leitor em relação à obra lida e da autora em relação à busca (inútil) da palavra que possa expressar a experiência de “estar no mundo”. A ligação da escritora com seu leitor é tamanha que Emília Amaral, em estudo da obra *A paixão segundo GH*, defende que Clarice instaura um verdadeiro “pacto de leitura” com seu receptor e afirma que

Clarice parece procurar na imagem do leitor para o qual escreve uma alteridade em que se possa refletir, que de algum modo seja capaz de espelhá-la [...].

[...]

Esta inversão de papéis remete a um dos aspectos mais importantes do universo artístico clariciano, que pode ser entendido a partir da reversibilidade radical de quaisquer elementos nele existentes. Tais elementos sistematicamente transformam-se no contrário do que são a caminho de sua verdadeira identidade, no entanto sempre inatingível. A escritora parece insistir em que o eu (tanto quanto seus fatos de identidade – sensações, sentimentos, idéias, reflexões, vontade e consciência de si etc.), na medida em que necessita

converter-se em alteridade para melhor se perceber e expressar, não existe em si mesmo.¹

Essa maneira de encarar o leitor parece ir ao encontro da concepção do pensador Walter Benjamin (1936), segundo o qual o escritor moderno – adotando uma atitude não-totalitária – deve reconhecer a precariedade de sua experiência² e produzir uma literatura que leve em conta os leitores, concebendo-os como “colaboradores” ou “co-autores” da obra literária. A própria autora, no prefácio de *A paixão segundo GH*, sugere que esta obra seja lida por “pessoas de alma já formada”:

Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo de que se vai aproximar.³

Por outro lado, Lispector nunca fez questão de produzir uma literatura que estivesse a serviço do mercado editorial, até talvez por isso tenha sempre insistido na idéia de que sua escrita não “era profissional”. “Sempre fiz questão de ser uma amadora” afirma a autora na antológica entrevista concedida ao jornalista Júlio Lerner, em 1977, na TV Cultura. Olga de Sá defende que Clarice, optando por elaborar uma literatura não “digerível”, afasta-se do mercado:

Radicalmente [...] ela se insurge contra a linearidade discursiva, num momento literário em que a ficção, salvo raros exemplos,

¹ Emília Amaral, “O pacto com o leitor e o misticismo da escrita em *A Paixão segundo GH*”. *Leitores e leituras de Clarice*. Organização: Regina Pontieri – São Paulo: Hedra, 2004, p. 18.

² Walter Benjamin defende que no mundo moderno capitalista houve o enfraquecimento da “Erfahrung” (“Experiência”), em detrimento de um outro conceito, a “Erlebnis”, experiência vivida por um indivíduo solitário. O pensador defende que a literatura moderna deve desautomatizar o leitor, causando-lhe “choque”, já que a “Experiência” escasseia a cada dia. Ver Walter Benjamin – *Obras escolhidas*. Vol. 1. *Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987.

³ Clarice Lispector, *A paixão segundo GH*, edição crítica coord. por Benedito Nunes, 2ª. ed., São Paulo: ALLCA XX/Scipione Cultural, 1996, p. 5.

estava amarrada à noção de causa e efeito. Torna-se por isso quase ilegível, **aparta-se do público consumidor**, rompe a noção de texto passivo, **não preenche as necessidades do mercado**. Não é produto digerível.⁴

A escritora aborda em suas crônicas, contos, romances – e em outros textos de gênero inclassificável – o imprevisto rompendo a capa do rotineiro que encobre um desassossego latente, obtendo assim a desautomatização das percepções das personagens (e dos leitores), causando-lhes “choque” (no sentido benjaminiano do termo). Assim, a autora dialoga com outros escritores do chamado pós-modernismo e com uma literatura que, nas palavras de Jeanne-Marie Gagnebin, referindo-se à escritura moderna da “desordem”, “[...] visa um efeito de estranhamento, de choque [...] [e sacode] o leitor em seu torpor, abalando a velha imagem da cultura integrada e digerida sem perigo [...]”⁵

Essa nova experiência literária chocou críticos e leitores quando a autora, em 1943, publicou *Perto do coração selvagem*, obra bastante distante dos pressupostos do ainda presente Neo-realismo brasileiro, marcado pelo binômio fome/seca e pela denúncia social. Clarice desestabiliza os padrões literários preestabelecidos até aquele momento e sua obra foge do ditame segundo o qual cada autor deveria ser o *porta-voz* de seu povo e região, concretizado no “projeto literário” de escritores como Graciliano Ramos, Rachel de Queirós, Jorge Amado, José Lins do Rego, José Américo de Almeida, entre outros (com as devidas diferenças de realização estética entre eles).

⁴ Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector* – Petrópolis: Vozes/ Lorena: Faculdades Integradas Teresa D’Ávila, 1979, p. 132 – grifo nosso.

⁵ Jeanne-Marie Gagnebin. *A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin*. São Paulo: Discurso. FFLCH/USP, p. 223.

O preço pago pela autora por esse (des)enquadramento foi generoso: Clarice foi algumas vezes acusada de ser uma escritora burguesa e alienada. Henfil chegou a “enterrá-la” no “Cemitério dos Mortos-Vivos” do *Pasquim*, como fazia com todas as figuras públicas que considerava “descomprometidas” com as causas políticas da época, com aqueles que não assumiam postura explicitamente “engajada”⁶ O cartunista enterrava, “com sete palmos de desacato e desprezo”, personalidades que, segundo seu ponto de vista, simpatizavam com a ditadura, ou se omitiam politicamente em relação a ela.⁷ O professor Dênis de Moraes (1966) afirma que Clarice ficou contrariada com a “brincadeira de Henfil” e fez chegar até ele sua indignação, por isso, no número 138 (22 a 28 de fevereiro de 1972) do *Pasquim*, o cartunista tentou se explicar em sua tira “Cabôco Mamadô”, surpreendendo negativamente ainda mais os defensores de Clarice:

Clarice aparece chorando e confessando-se chocada, traumatizada com tanta agressividade contra ela por parte do humorista. O Cabôco responde que Henfil não está livrando a cara nem dos intelectuais de centro. A escritora argumenta que é ‘uma simples cronista da flor, dos pássaros, das gentes, da beleza de viver...’. O Cabôco replica que ela foi parar no cemitério devido a uma reencarnação: no passado, era Pôncio Pilatos! A seguir, Henfil coloca Clarice dentro de uma redoma de vidro, lavando as mãos, cercada por pássaros e flores, enquanto Cristo é crucificado.⁸

⁶ Alguns “mortos-vivos” muito conhecidos enterrados por Henfil: “os cantores [...] Wilson Simonal, Eduardo Araújo; o dramaturgo Nelson Rodrigues; o sociólogo Gilberto Freyre; [...] os apresentadores de TV Flávio Cavalcanti, Hebe Camargo e J. Silvestre; [...] os jornalistas David Nasser e Samuel Wainer; os compositores Sérgio Mendes e Carlos Imperial; a escritora Rachel de Queiroz; [...] os bispos Dom Vicente Scherer e Dom Geraldo Sigaud; [...] os deputados da Arena Amaral Neto e Geraldo Freire; [...] os atores Jece Valadão e Bibi Ferreira; o poeta e teórico da comunicação Décio Pignatari; [...] o líder integralista Plínio Salgado; e a Tradição, Família e Propriedade (TFP)”. Além de “Pelé; [...] dos empresários de comunicação Adolpho e Oscar Bloch; [...] ‘The Globe’ (provável alusão a *O Globo*)”, Elis Regina, entre outros. (Dênis Moraes, “Humor de combate: Henfil e os 30 anos do *Pasquim*” em revista eletrônica *Ciberlegenda*, número 2, 1999. <http://www.uff.br/mestcii/denis3.htm>)

⁷ Em agosto de 1973, no jornal estudantil *WO*, Henfil falou sobre o “Cemitério dos Mortos-Vivos”: “Eu não sou radical com os homens, sou radical com as atitudes. Se um cara tomar uma atitude covarde ou hipócrita, mesmo que tenha razões ou justificativas, sou da maior impiedade com esse cara. Acho que ele deve sofrer imediatamente uma represália. Se eu puder, dou essa represália. Por exemplo, botando no Cemitério dos Mortos-Vivos”. (Apud Dênis de Moraes. “Humor de combate: Henfil e os 30 anos do *Pasquim*. Em revista eletrônica *Ciberlegenda*, número 2, 1999. <http://www.uff.br/mestcii/denis3.htm>)

⁸ Dênis de Moraes, “Humor de combate: Henfil e os 30 anos do *Pasquim*”, já citado.

Em depoimento dado a *O Jornal*, em 20 de julho de 1973, Henfil explicou as razões pelas quais foi tão severo com Lispector em suas colunas:

Eu a coloquei no Cemitério dos Mortos-Vivos porque ela se coloca dentro de uma redoma de Pequeno Príncipe, para ficar num mundo de flores e de passarinhos, enquanto Cristo está sendo pregado na cruz. Num momento como o de hoje, só tenho uma palavra a dizer de uma pessoa que continua falando de flores: é alienada. Não quero com isso tomar uma atitude fascista de dizer que ela não pode escrever o que quiser, exercer a arte pela arte. Mas apenas me reservo o direito de criticar uma pessoa que, com o recurso que tem, a sensibilidade enorme que tem, se coloca dentro de uma redoma. [...] Ela escreve bem à beça, tem um potencial excelente para entender as angústias do mundo. O maior respeito todo mundo tem por Clarice Lispector. No entanto, ela não toma conhecimento das causas e dos motivos desses problemas existenciais, não só dela como do mundo inteiro. Foi por isso que botei a Clarice lá. Ela não gostou, e eu não vou tomar uma atitude fascista de matá-la.⁹

Afirmar que Clarice Lispector “se coloca dentro de uma redoma de Pequeno Príncipe, para ficar num mundo de flores e de passarinhos”, que a escritora exerce “a arte pela arte”, ou que ela “não toma conhecimento das causas e dos motivos [dos] problemas existenciais” do mundo representa um desconhecimento total da literatura de uma autora que produziu obras marcadas justamente pela transgressão, pela ruptura e pela inquietação diante da automatização que amortece a vida, como é o caso do livro de contos *Laços de Família*, publicado em 1960; das obras *A paixão segundo GH* e *A Legião Estrangeira*, ambas de 1964; da coletânea *Felicidade Clandestina*, de 1971, sem contar as obras mais explicitamente “sociais” de Clarice (escritas depois do depoimento que Henfil deu a *O jornal*, em 1973), como o romance *A hora da estrela* e o

⁹ Dênis de Moraes, “Humor de combate: Henfil e os 30 anos do *Pasquim*”, já citado.

conto “A bela e a fera ou A ferida grande demais”, produzidos em 1977. Talvez o que Henfil procurasse em Clarice era, à maneira lukacsiana, uma ficção que tivesse a pretensão de manifestar a experiência de maneira *ampla*, dando visibilidade aos *conflitos de classe*, a serviço da *realidade*, ou seja, uma literatura que cumprisse a função de *desalienar* o leitor por meio da *mimeses*.¹⁰ O que Henfil talvez não tenha entendido é que Clarice nunca buscou com sua obra um posicionamento político-partidário, sua ambição – ainda que não tenha sido literalmente assumida por ela – parecia ser maior. Numa crônica intitulada “A entrevista alegre”, publicada no *Jornal do Brasil* em 30 de dezembro de 1967, portanto alguns anos antes de ser “enterrada” por Henfil em seu “Cemitério dos Mortos-Vivos”, Clarice comenta com seus leitores sobre uma entrevista que concedera a uma jornalista identificada apenas como “Cristina”, a pedido da Editora Civilização Brasileira e de Paulo Francis, seu amigo. No texto, a escritora opina sobre a chamada “literatura engajada”:

Perguntou-me [a jornalista Cristina] o que eu achava da literatura *engajada*. Achei válida. Quis saber se eu me engajava. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à *realidade em que vivemos*. É possível que este meu lado ainda se fortifique mais algum dia. Ou não? Não sei de nada. Nem sei se escreverei mais. É mais possível que não.¹¹

¹⁰ Para Georg Lukács, somente a razão cartesiana, que ordena a experiência “de modo que esta faça sentido”, poderia promover a ascensão ao conhecimento e a promoção das mudanças sociais efetivas. (LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964).

¹¹ Clarice Lispector, “A entrevista alegre” Em *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 60 - grifo nosso.

Escrita como registro da ausência: a precária reinvenção da falta

Concomitantemente ao surgimento de Clarice Lispector no cenário literário brasileiro, aparece a literatura “transcendentalista” de Guimarães Rosa. Curiosamente, surgem, no Brasil, dois autores marcados pela ruptura com a maneira de representar a experiência, entretanto por caminhos bem distintos: o escritor mineiro acredita no poder que o significante tem de traduzir o mundo arquetípico do homem *mítico* do sertão mineiro, crê na busca da *palavra certa* para representar, daí sua incessante pesquisa lingüística e suas incursões mais do que estudadas no universo dos neologismos. No prefácio “Novos Mundos”, Óscar Lopes discute o tema da linguagem como “criação contínua” e “produtora do real humano” em Rosa:

Guimarães Rosa é talvez o único autor [...] de língua portuguesa que melhor nos persuade de como a linguagem é, em última análise, criação contínua, veredas singrando num horizonte imprevisto; de como *a linguagem é traduzível*, portanto convencional, nas suas estruturas ossificadas, mas *produtora do real humano* na sua mais viva linha de avanço.¹²

Clarice, por sua vez, ainda que seja ousada em suas construções sintáticas inesperadas, na maneira como lida com os elementos lingüísticos, relacionando-os por similaridades ou contigüidades improváveis, na forma como se utiliza dos clichês para elaborar imagens novas e desconcertantes, não se ocupa da criação de novas palavras como Guimarães Rosa:

Há muita coisa a dizer que não sei dizer. *Faltam as palavras*. Mas *recuso-me a inventar novas*: as que existem devem dizer o que se

¹² *O comércio do Porto*, edição de 10 de maio de 1966. Prefácio para *Sagarana*, de João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora. 9ª edição, 1967. p. 12 – grifo nosso.

consegue dizer e o que é proibido. E o que é proibido eu adivinho. Se houver força. Atrás do pensamento não há palavras: é-se.¹³

A autora procura aproximar-se do *intangível*, do *indizível*, daquilo que a palavra não pode representar. Ela se aventura na tentativa (vã) de capturar o *agora*, mesmo tendo consciência de seu óbvio fracasso. Segundo Gilberto Figueiredo Martins, a autora realiza uma busca marcada pela impossibilidade, pois:

[...] ao tentar captar o ‘instante-já’, quer romper o interdito e [com isso] comete um *crime*, buscando a impossível fixação do incorpóreo, tentando petrificar o tempo que escorre, monumentalizando instantes, prolongando indefinidamente o presente... E mais: intenciona fixar na materialidade da palavra o abstrato da vida e o fluir do tempo! [...]¹⁴

Clarice é a escritora das *entrelinhas*, das frestas, da “fixação do incorpóreo”. No texto “Menino a bico-de-pena”, a própria autora reconhece a precariedade da linguagem, utilizando-se da imagem de um menino que está sendo pintado a carvão no momento exato em que é contemplado por um observador:

Como conhecer jamais o menino? [...]. Ninguém conhecerá o *hoje* dele. [...] Quanto a mim, olho e é inútil [...]. *Não sei como desenhar* o menino. Sei que é *impossível desenhá-lo* a carvão, pois até o bico-de-pena mancha o papel para além da finíssima linha de *extrema atualidade* em que ele vive.¹⁵

¹³ Clarice Lispector, *Água viva*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 34 – grifo nosso.

¹⁴ Gilberto Figueiredo Martins Em revista *Cult – Revista brasileira de literatura* – número 5. Dezembro de 1997. São Paulo: Lemos Editorial. p. 51.

¹⁵ Clarice Lispector, “Menino a bico de pena” Em *A descoberta do mundo*, Rio de Janeiro: Rocco, 199, p. 240 – grifo nosso.

A filósofa Hanna Arendt (1971) defende a idéia de que Heidegger jamais “pensou *sobre* alguma coisa”; segundo ela, o que marca a filosofia do pensador alemão é sua capacidade de “pensar alguma coisa”, como se Heidegger tivesse o poder de encontrar significantes que fossem a própria *coisa em si* e que pudesse traduzi-la em palavras¹⁶, Clarice Lispector, ao contrário, é uma autora que se arrisca no abismo da palavra, que representa a ausência, o registro de algo que já não está. Enunciar o que se oculta é acreditar que toda palavra tem sua *sombra* e que, ao dizê-la, algo se inscreveu no intervalo da palavra dita. Dessa forma, a escritora, diferentemente de Heidegger, desconfia da capacidade de dizer “a coisa” que a palavra ilusoriamente promete.

Assim, cada palavra da literatura clariciana diz não somente o que diz, mas enuncia o que oculta, talvez por isso seja quase inevitável associar Clarice à maneira como Lacan concebe a linguagem. Em consonância com o pensamento da autora, em seu *Seminário 7*, o psicanalista afirma que “Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno de um vazio”.¹⁷

Lacan se refere a uma das bases de sua teoria, o registro Simbólico¹⁸, segundo o qual a entrada do pai na relação filho-mãe estabelece um momento de castração do desejo materno e privação da criança do objeto de seu desejo.¹⁹ Lacan afirma que é nessa configuração do Complexo de Édipo que o sujeito entra no registro Simbólico

¹⁶ Hannah Arendt, *Homens em tempos sombrios* (trad. de Denise Bottmann), São Paulo: Cia das Letras, 1987, p. 198.

¹⁷ Jacques LACAN, *Seminário 7*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 162.

¹⁸ Para Lacan, o aparelho psíquico está estruturado em três registros: o Simbólico, o Imaginário e o Real, sendo o primeiro o que nos constitui como sujeitos falantes; já o Imaginário seria o conjunto fantasmático de nossas idealizações e imagens apaziguadoras (ou não) da intensidade de um Real inalcançável.

¹⁹ Lacan reinterpreta a teoria freudiana da castração. Para o psicanalista, a perda do seio, bem como o corte do cordão umbilical, constituem experiências de castração constitutivas para o bebê. Essa relação do sujeito com a falta apresenta-se como “a própria mola da relação do sujeito com o mundo” (LACAN, Jacques. *Seminário IV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1995, p. 35).

(aquele que produz significação). A partir daí, é a falta que marcará a relação do sujeito com o mundo. Para o pós-freudiano, todo o desenvolvimento da linguagem do falante está centrado nessa falta do *objeto*; busca-se, dessa forma, encontrar o que jamais será encontrado: a plenitude originária, a perda “fusão” entre a criança e sua mãe. Clarice, em suas obras, parece confirmar o conceito lacaniano de *sublimação*, baseado na idéia de que o sujeito busca eternamente reencontrar os substitutos da “coisa” (do *objeto perdido*) por meio da atividade sígnica. Entretanto, a autora reconhece – o que sua obra atesta – que essa *sublimação*, que possibilita a “reinvenção” da falta, é sempre frustrante porque a literatura (e seus jogos com significantes e significados) é constante busca, nunca apreensão da *coisa em si*. Enquanto o sujeito vive a ilusão (sempre renovada) de que é possível representar o mundo pelo universo simbólico – a linguagem –, Clarice parece já saber que suas palavras são meras buscas proporcionadas por recursos sígnicos *limitados/limitantes* que, no máximo, medeiam sua relação com aquilo que está “atrás da linguagem”. Sem pudores, Clarice assume não saber “vestir uma idéia com palavras”:

Além da espera difícil, a paciência de *recompor por escrito* paulatinamente a visão inicial que foi instantânea. Recuperar a visão é muito difícil. E como se isso não bastasse, infelizmente *não sei redigir, não consigo relatar uma idéia, não sei ‘vestir uma idéia com palavras’*. O que escrevo não se refere ao passado de um pensamento, mas é o *pensamento presente*: o que vem à tona já vem com suas palavras adequadas e insubstituíveis, ou não existe. Ao escrevê-lo [o romance], de novo a certeza só aparentemente paradoxal de que *o que atrapalha ao escrever é ter de usar palavras*. É incômodo. [...] Se eu pudesse escrever por intermédio de desenhar na madeira ou de alisar uma cabeça de menino ou de passear pelo campo, jamais teria entrado pelo caminho da palavra.²⁰

²⁰ Clarice Lispector, “Lembrança da feitura de um romance” Em *A descoberta do mundo*: Rio de Janeiro, Rocco, p. 285 – grifo nosso.

A escritura da artista é marcada pela *fragmentação*. Esses “espaços indecidíveis”, como denominou Jacques Derrida as lacunas de uma literatura “caleidoscópica” como a da escritora, constituem *estratégia narrativa* numa obra marcada pela ausência de modelos organizadores totalizantes, sugerindo ao leitor que aquilo a que denominamos realidade é, em verdade, fragmentação e desordem. Uma literatura como a de Clarice, que parte do pressuposto de que “viver não é relatável. Viver não é vivível”, representa uma *inquietante busca*: “Estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender” – avisa GH logo no início do anti-romance que protagoniza em 1964. Desde a publicação de *Perto do coração selvagem*, os críticos mais sensíveis já perceberam a “desorganização” que os textos de Clarice causariam em seus leitores. Alceu Amoroso Lima (o Tristão de Athayde) trabalhava na Editora Agir, em 1944, quando recebeu em suas mãos o primeiro romance da jovem estrangeira e percebeu imediatamente tratar-se de uma “presença diferente” em nossas letras. Trinta e três anos depois, logo após o falecimento da escritora, o crítico reafirmou o talento para falar do que “está por baixo e antes da consciência”, presente na obra dela:

Toda a obra de Clarice Lispector é fruto desse *conúbio constante do pré-lógico com o metalógico*. O que está *por baixo e antes da consciência, com o que está depois e acima dela*. Seu estilo foi e continuará a ser a expressão pura de sua pessoa. Sem ter a mínima intenção de fazer surrealismo, de criar uma nova forma ou mesmo escola literária como fez André Breton. Clarice foi *surrealista* e *supra-realista* sem querer. No sentido total de uma expressão literária, que *liga o que está antes da voz e da palavra expressa*, isto é, no *fluxo do monólogo interior pré-verbal*, com a presença superior do deus invisível, sempre presença na vida como na obra dessa alma trágica de mulher [...]. Fusão absolutamente espontânea, que não pode ser logicamente expressa, por viver em nossa *sombra interior*, antes mesmo de ser eliminada pelo mistério da graça divina.²¹

²¹ Alceu Amoroso Lima. “Réquiem para Clarice”. Em *Jornal do Brasil*. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa. <http://www.claricelispector.com.br>. – grifo nosso.

Possível figuração do abstrato: o enfoque de uma realidade muito específica

“[...] tantas vezes o que chamamos de abstrato me parece apenas o figurativo de uma realidade mais delicada e mais difícil, menos visível a olho nu”.²²

Haroldo de Campos parte da “estilística semiótica” para defender que a escritura de Clarice representa uma resistência ao “*logos* instituído” porque

[...] congenialmente, no seu ‘escrever com o corpo’, na sua resistência ao dizer e ao dito (aos ditames do *logos* instituído), tira partido dessa natureza ambígua do metafórico, através do *uso particular e aliciante de símiles de impacto imediato*, unidades semânticas desenvolvidas ao estado abrupto, ‘*ressensibilizadas*’, apanhadas em *conjunção estranhante*, ‘*desautomatizadora*’.²³

Para Campos, a escritura de Clarice Lispector constituiria uma “literatura do significado”, “levada à sua fronteira extrema”, em que a metáfora, no sentido em que o semioticista Charles Peirce a definiu/conceituou, aproxima-se do “símbolo” (“vértice semiótico da arbitrariedade”)²⁴. De forma semelhante, Alfredo Bosi aponta Lispector como a escritora das metáforas insólitas, da busca pelas “significações raras” e também

²² Clarice Lispector, “Abstrato é o figurativo” Em *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 316.

²³ CAMPOS, Haroldo apud SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Vozes. 3ª. edição. 1979, p. 16-7 – grifo nosso.

²⁴ Para Peirce, os *símbolos* constituem signos por *contigüidade* e os *ícones*, signos por **similaridade**. Curiosamente, nas metáforas, os signos tendem a ser ícones (figuras), ou seja, essa figura de linguagem consiste na iconização de um signo, de modo a produzir um efeito de paralelismo e de semelhança com outro signo. Na maior parte das vezes, a metáfora é um fenômeno de analogia por contigüidade, isto é, um ícone por contigüidade (*hipoícone por contigüidade* ou *ícone degenerado*). (PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Coleção Estudos. Editora Perspectiva. 3ª. edição. São Paulo. 2003).

das “construções sintáticas anômalas que obrigam o leitor a repensar as relações convencionais praticadas pela sua própria linguagem”.²⁵

A arte da escritora ucraniana também parece estar próxima do fenômeno da “desrealização”, muito caro à pintura, em que se abandona a *mimesis* e se recusa “a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível (a experiência)”²⁶, o que a aproximaria de autores como Proust, Joyce, Woolf, Faulkner porque neles, segundo Rosenfeld, “A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termo estéticos”.²⁷

Em Clarice, muita vez, há aquilo que Rosenfeld denominou “radicalização extrema do monólogo interior”, em que se reproduz o fluxo de consciência de tal forma que o narrador se *mimetiza* com as personagens e quase desaparece no relato. Busca-se, por meio desse recurso, a reprodução do “instante-já” do pensamento de tal maneira que “a consciência [da personagem] passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente”²⁸. Dessa forma, a ordem lógica da construção frasal é transgredida em prol de uma tentativa de aproximação não da experiência sensível entendida como uma exterioridade independente do sujeito, mas do encontro entre o mundo psíquico e o real por ele tocado. Não há espaço para personagens de “contornos firmes e claros”²⁹ em Lispector, por isso esses simulacros ficcionais perdem a noção de totalidade e a

²⁵ *História Concisa de Literatura Brasileira*, São Paulo: Cultrix. 7ª. edição, p. 387.

²⁶ Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno” Em *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 76.

²⁷ Idem, p. 81.

²⁸ Idem, p. 84.

²⁹ Anatol Rosenfeld utiliza essa expressão para estabelecer uma oposição entre os personagens realistas, por exemplo, e os presentes no romance moderno.

figura do narrador, que tradicionalmente tem como função dar ordem ao que é narrado, garantindo-lhe coesão e sentido de unidade, se dilui dentro de uma narrativa marcada pelo esgarçamento das formas de tempo e espaço. Adotando essa postura, Clarice faz com que as personagens transcendam

[...] para o mundo ífero das camadas infrapessoais do *it*, para o poço do inconsciente; mundo em que, segundo Freud, não existe tempo cronológico e em que se acumulariam, segundo Jung, não só as experiências da vida individual e sim as arquetípicas e coletivas da própria humanidade.³⁰

Uma escritora (re)inventada

Numa carta endereçada às irmãs Elisa Lispector e Tania Kaufmann, datada de 13 de julho de 1946, Clarice escreve:

Escrevo de Lausanne, sentada no parapeito do lago Lemman. Perto tem uma orquestra com uma mulher tocando violino, uma marcha meio valsa, meio militar. Junto tem um hotelzinho estreito chamado Hotel du Port. Há montanhas a pique na outra margem do lago. Há uma fontezinha dividida em três ramos sobre uma bacia de pedra. Há uma criança comendo um biscoito. Uma mulher de chapéu branco num barco. [...] O lago é de água doce e tem um cheiro gostoso de água. O lago é enorme e transparente. Junto de mim é esverdeado. Mas do meio para o fim está da cor do céu e a montanha mesmo está da cor do céu. [...] Isso que eu estou sentindo pode-se chamar de felicidade. Só que a natureza se faz tão estranha que o próprio momento de felicidade é de temor, susto e apreensão. É pena que não possa dar o que se sente, porque eu gostaria de dar a vocês o que sinto como flor. [...] Agora tem um passarinho se aproximando da fonte. E dois meninos passaram, me olharam e continuaram a falar em francês.³¹

³⁰ Idem, p. 85.

³¹ Clarice Lispector, *Correspondências*. Organização de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 90-1.

No fragmento transcrito, Lispector se utiliza de seu poder descritivo de escritora para “tirar um retrato” em palavras de uma paisagem do lago Lemán, em Lausanne, na Suíça, porque se esquecera de levar consigo uma máquina fotográfica. Embora não se enquadre como um texto literário, a carta da autora certamente apresenta elementos típicos de sua produção ficcional. Nela, por exemplo, localizamos a temática de uma felicidade que, em lugar de trazer conforto e proteção, amedronta, gerando terror na emissora do texto (“Isso que eu estou sentindo pode-se chamar de felicidade. Só que a natureza se faz tão estranha que o próprio momento de felicidade é de temor, susto e apreensão”); além disso, o desejo clariciano de apreensão, com palavras, de um *instante já* parece estar presente no trecho destacado: “É pena que não possa dar o que se sente, porque eu gostaria de dar a vocês o que sinto como flor”. Esse excerto compõe uma publicação póstuma de 2002 que compila 129 missivas trocadas entre Clarice e Alberto Dines, Andréa Azulay, Fernando Sabino, Maria Bonomi, entre outras figuras que, direta ou indiretamente, fizeram parte da trajetória da autora. São textos que revelam aspectos prosaicos da vida de Clarice, ao mesmo tempo em que mostram uma mulher que, muita vez, não conseguia separar-se de sua obra ficcional, particularidade que já foi explorada com ênfase pelos biógrafos da escritora.

Nos últimos anos, tem sido freqüente a publicação de textos escritos por Clarice Lispector que não foram programados por ela para serem editados e transformados em livros.³²

³² Em 2004, foi publicado *Aprendendo a viver – crônicas*. Trata-se, segundo nota da editora, de uma “espécie de autobiografia de Clarice Lispector construída através de uma seleção das *crônicas confessionais*”. Concomitantemente, no mesmo ano de 2004, foi lançado um álbum de fotografias e de pequenos textos extraídos da produção literária da autora. Trata-se de *Aprendendo a viver – imagens*, uma “seleção de frases extraídas das obras de Clarice Lispector junto a fotos do álbum de família da escritora”. No ano seguinte à publicação dupla de *Aprendendo a viver*, chega às livrarias uma nova coletânea intitulada *Outros escritos*, que reúne textos que passam “ao largo da série ficcional [da autora], mas mantém com esta um diálogo permanente”. No ano de 2006, foi a vez da publicação de *Correio*

Um levantamento detalhado das últimas publicações de textos jornalísticos, “colunas femininas”, contos, texto sobre Direito, tentativas de incursão no gênero dramático, “conferência” e fragmentos literários diversos de Clarice Lispector parece nos indicar uma tendência em relação à maneira como se pretende, hoje, que se recebam os textos da escritora. Desde que surgiu em nossas letras, a obra de Clarice foi associada a uma excessiva sofisticação e a um “intelectualismo” que a restringiram a um reduzido número de “iniciados”, capazes de compreender as “complexas mensagens” propaladas por suas obras “herméticas”. É inegável também que as narrativas da autora foram lidas, em muitos círculos respeitáveis, como verdadeiros *tratados do Existencialismo*, o que, embora a aproximasse de determinado (e restrito) público – ávido pelas temáticas do “silêncio” e da “solidão”, corolários de existências condenadas ao abandono pós-assassinato nietzscheniano de Deus –, afastava-a do grande consumidor de livros: os compradores de “romances da moda”, de manuais de auto-ajuda e de outros *best-sellers*,

feminino, uma seleção de textos extraídos de suplementos femininos assinados sob pseudônimos por Clarice Lispector ao longo de sua carreira “nos jornais *Correio da Manhã* e *O Comércio*, e como *ghost-writer* de Ilka Soares no *Diário da Noite*. [...] a divisão do livro em cinco blocos ‘caracteriza o percurso de Clarice no ofício de falar para mulheres em *linguagem acessível* e sobre *assuntos que interessam à natureza feminina*’”. *Clarice Lispector – Entrevistas* é publicado em 2007 e traz mais uma vez a autora em seu ofício de jornalista, função que exerceu a vida toda e que lhe garantiu recursos para seu sustento, sobretudo depois que se separou do diplomata Maury Gurgel Valente e retornou ao Brasil com os filhos. Segundo a editora responsável pela publicação, trata-se de uma coletânea que “revela um pouco mais da *personalidade da escritora*, que se deixa entrever nas conversas reproduzidas no livro”. Também em 2007, foi lançada a compilação *Minhas queridas*. O livro reúne 120 cartas inéditas, enviadas por Clarice Lispector para suas irmãs, entre 1944 e 1959, período em que se encontrava fora do país, acompanhando seu marido diplomata, e compõe, segundo a editora, “material precioso e fundamental, não só por cumprir seu papel de preservar a memória da literatura brasileira [...], como também – e sobretudo – por delinear os vinte anos iniciais de atividade literária de uma autora que fascina gerações e gerações de leitores”. Finalmente, em 2008, surge no mercado editorial a obra *Só para mulheres*, publicação que dá continuidade ao resgate da obra jornalística da autora ucraniana. Essa coletânea, segundo o texto dos redatores do *site* oficial de Clarice Lispector, criado pela Editora Rocco, é constituída de “mais de 290 textos inéditos, com a elegância característica de Clarice e organizados na forma de conselhos, *receitas e segredos*, tratando com habilidade e leveza os assuntos prosaicos do cotidiano de todas as mulheres. Uma verdadeira viagem ao tempo em que o dito ‘*sexo frágil*’ tinha como sua única função ser a ‘*rainha do lar*’”. (Todas as citações foram retiradas de <http://www.claricelispector.com.br/obras.aspx>). Grifo nosso.

responsáveis pelas listas dos “mais vendidos – ficção e não-ficção”, publicada em revistas semanais de renome.

Parece-nos que, com o intuito de aproximar Clarice Lispector do *grande público*, optou-se, nos últimos anos, pela publicação de uma seleção *bem específica* de textos da autora, marcados por um tom mais prosaico da crônica de costumes, entrevistas com personalidades, cartas “desmistificadoras” da personalidade supostamente reclusa de Lispector, receitas culinárias, orientações sobre como as mulheres devem se maquiar e se portar em locais públicos, fotografias da bela mulher que era Clarice, acompanhadas de *frases de efeito* deslocadas, verdadeiros aforismos da autora ucraniana, além de excertos que, descontextualizados, soam como “conselhos prontos” para a vida do leitor. Os próprios títulos escolhidos para as coletâneas parecem corroborar com essa hipótese: *Aprendendo a viver*, *Correio feminino*, *Minhas queridas*, *Só para mulheres*.

Com isso, não afirmamos aqui que os textos não-literários de Clarice não apresentam uma qualidade que justifique sua publicação, afinal eles também fazem parte do repertório da autora, todavia não representam a literatura de ruptura em que ela se aventurou e que a imortalizou. Essas publicações recentes estão bastante distantes daquelas produções claricianas marcadas pela “exasperação máxima da linguagem”, nas palavras de Ferreira Gullar, pela experiência-limite, pela perplexidade e pelo arriscado imprevisto verbal. Como também já se disse, Clarice é a autora do êxtase e da epifania. Sua literatura trabalha com a improvável identificação de uma menina ruiva com um cão *basset*. Também é nessa literatura que Ana tem contato com a “cruza do mundo” e com sua íntima desordem em pleno Jardim Botânico carioca e Laura, diante da beleza perturbadora das rosas, desabrocha e torna-se subitamente “luminosa” e “inalcançável”,

diante de um marido “envelhecido, cansado, curioso”. Uma escritura que adentra os meandros delicados dos laços tão inesperadamente (in)familiares que unem Severina a Catarina ou que esgarça os limites entre poesia e prosa, criando simplesmente um *eu* e um *tu*, integrados ao não-humano da natureza, dos animais, das palavras, da “coisa” ou *it*. Clarice é a autora que experimenta e extrapola os limites da metalinguagem criando, simultaneamente, Ângela Pralini/Autor e Rodrigo SM/Macabéa ou que se deita, em primeira pessoa, “em êxtase puríssimo”, devorando seu livro-amante. Ficcionaliza-se e rouba uma rosa ou se transforma nela aos oito anos num carnaval mítico de Recife. É ela que encarna involuntariamente numa prostituta “perfumadíssima” e que inaugura a sexualidade de um garoto que experimenta o “líquido vivificador” da vida, saído da boca de um chafariz de pedra. É em Clarice que se experimenta o quase prazer tátil do contato com a água entre Lóri-sereia e Joana.

Essas frações extáticas ou “intervalos da vida”³³, como denominou Olga de Sá, que monumentalizam os elementos mais ordinários da existência, podem, contudo, transformar-se, pelas letras da mesma Clarice, em aguda inquietação e desatino disruptivo, fazendo com que uma escultora burguesa comungue através da ingestão da massa branca de uma barata imunda. Inquietação que pode traduzir-se também em personagens gordas demais, pequenas demais, magras demais, em metamorfose constante, em placenta gelatinosa. Donas de casa inofensivas podem transformar-se em feiticeiras de “vida dupla” que assassinam, com um doce letal caseiro, baratas inocentes ou que nada fazem quando testemunham um “ectoplasma deformado” de uma criança-adulta que retorna à infância em doloroso processo. Mulheres ricas da zona sul podem, subitamente, desejar a morte de todos os mendigos que portam feridas grandes demais

³³ Olga de Sá. *A escritura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Vozes. 3ª. edição. 1979, p. 199.

ou de todos os ratos que habitam os esgotos de Copacabana. São narrativas “tecnicolor para ter algum luxo”, que carregam nas tintas, patrocinadas por um refrigerante com “gosto do cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado”,³⁴ ao som de um violino tocado por um “homem magro de paletó puído”. Isso também é Clarice Lispector.

Talvez esse aspecto grotesco presente na ficção da autora não agradasse tanto o grande público, que procura em sua literatura bálsamo e alento para uma existência automatizada. É dessa faceta, entretanto, que trata este trabalho. Propomos a investigação de um aspecto da obra clariciana que julgamos pertinente: a figuração do grotesco como mola propulsora de algumas das narrativas curtas da autora e a análise dos desdobramentos dessas incômodas imagens nos personagens dos contos selecionados.

Figuração do grotesco e desdobramentos

Um velho adentra um restaurante. O narrador nos indica que se trata, provavelmente, de um homem de negócios de sessenta anos, alto, corpulento, de cabelos brancos, sobancelhas espessas e mãos potentes. A esperada civilidade do homem de negócios que sai para jantar, cumprindo um prosaico ritual burguês, é quebrada pela estupefata observação de um narrador-personagem-*voyer* que se encontra no mesmo recinto. O homem-objeto-de-contemplação come de olhos fechados, mastiga pão com “vigor e mecanismo”, vira uma carne de um lado e de outro, apalpa-se e abocanha-a como um selvagem de “mãos cabeludas”. Sua respiração é ofegante, ruidosa, seu corpo todo devora o alimento quase como se fosse uma caça em “violenta potência”. O

³⁴ Citações retiradas de Clarice Lispector Em *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 10 e p. 23.

narrador, nauseado, desacelera seu ato de comer e percebe a crueza da carne que pedira para jantar; está tomado pelo “êxtase arfante” diante do “grande cavalo”, do “velho comedor de crianças”.

Todos esses elementos estão presentes no conto “O jantar”, de Clarice Lispector ³⁵, texto em que o confronto com o *outro* revela a fragilidade da sensação de estabilidade que o mundo civilizado proporciona. Clarice Lispector incluiu o conto na coletânea intitulada *Laços de família*, o que só amplia nosso desconforto e desconfiança em relação à segurança da civilidade nos círculos mais íntimos de convivência coletiva.

Todo o “choque” diante do grotesco figurado no homem velho e monstruoso – choque do narrador que não consegue mais comer quando se depara com a imagem de selvageria de um outro homem igual a ele, rejeitando, por isso, “a carne e seu sangue” e do leitor que também tem sua capacidade de alteridade “testada” pela narrativa – se presentifica nas poucas páginas do conto.

No romance inaugural de Clarice, *Perto do coração selvagem*, a autora também explora a temática do grotesco ligado ao ato de comer, quando Joana observa um homem guloso se alimentando:

Um dia, antes de casar, quando sua tia ainda vivia, vira um homem guloso comendo. Espiara seus olhos arregalados, brilhantes e estúpidos, tentando não perder o menor gosto do alimento. E as mãos, as mãos. Uma delas segurando o garfo espetado num pedaço de carne sangrenta – não morna e quieta, mas vivíssima, irônica, imoral –, a outra crispando-se na ânsia de já comer novo bocado. As pernas sob a mesa marcavam compasso a uma música inaudível, a música do diabo, de pura e incontida violência. A ferocidade, a riqueza de sua cor... Avermelhada nos lábios e na base do nariz, pálida e azulada sob os olhos miúdos. Joana estremecera arrepiada diante de seu pobre café. Mas não saberia

³⁵ Clarice Lispector, “O jantar” Em *Laços de família* – Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 76

depois se fora por repugnância ou por fascínio e voluptuosidade. Por ambos certamente.³⁶

Um “estranhamento”³⁷ se faz presente nas cenas descritas, e Joana e o narrador do conto “O jantar” – diante do que observam – experimentam uma sensação paradoxal: sentem-se fascinados, atraídos, todavia têm náusea e repugnância. A sinistra sensação de familiaridade com uma explícita selvageria opõe-se a uma civilidade conquistada a duras penas por personagens urbanos que utilizam talheres para alimentar-se e sentam-se à mesa, servidos pela subserviência de um garçom bem vestido que lhes traz vinho e sobremesa.

Clarice Lispector, por meio de sua escrita perturbadora, aproxima o leitor de sua animalidade, de sua selvageria, maquiadas pelos bons hábitos estabelecidos pela polidez da civilidade. Numa crônica intitulada “Truculência”, a autora retoma essa discussão, o que comprova seu fascínio pelo tema:

Quando penso na alegria voraz com que comemos galinha ao molho pardo, dou-me conta de nossa truculência. Eu, que seria incapaz de matar uma galinha [...]. Deveríamos não comê-la e ao seu sangue? Nunca. Nós somos canibais, é preciso não esquecer. É respeitar a violência que temos. E, quem sabe, não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue. [...] A nossa vida é truculenta: nasce-se com sangue e com sangue corta-se a união que é o cordão umbilical [...]³⁸

A temática explorada por Clarice Lispector no conto “O jantar” ou no fragmento do romance *Perto do coração selvagem* nos remete a uma das linhas de

³⁶ Clarice Lispector. *Perto do coração selvagem*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 15.

³⁷ O tema psicanalítico d'O Estranho (*Unheimlich* para Freud) será tratado mais adiante.

³⁸ Clarice Lispector, “Truculência” Em *A descoberta do mundo*, já citado, p. 252.

estudo de Bakhtin, segundo a qual o grotesco subverte a figuração clássica do corpo (“novo cânon”) e valoriza a vinculação corporal com o universo material, daí a *alimentação* compor uma temática constante nesse gênero.³⁹

Propomos um percurso que leve em conta algumas das muitas figurações do grotesco na obra de Lispector. Evidentemente, pela extensão reduzida que caracteriza um texto como o que se apresenta, faremos um recorte, com enfoque em alguns dos contos da escritora em que essa figuração fica mais evidente e explícita, investigando as formas do grotesco e suas diferentes funções dentro das narrativas.

A exemplo do que faz Yudith Rosenbaum, em *Metamorfoses do Mal*, em que privilegia em seu ensaio uma abordagem à luz da temática do mal, colocando em segundo plano a positividade das epifanias, leitura bastante característica feita pela crítica de Clarice Lispector, neste trabalho colocamos em primeiro plano o tema do “desagradável” contato com o grotesco e seus desdobramentos.

Grotesco em Clarice: um esboço horizontal

Embora a crítica literária especializada em Clarice Lispector tenha se ocupado pouco do tema a que nos propomos neste trabalho, mencionando-o apenas tangencialmente em suas análises, o grotesco pode ser observado em muitas passagens da obra da autora, seja como mola propulsora de algumas de suas narrativas curtas,

³⁹ Ver Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. 2ª. edição. Brasília: Editora da Universidade de Brasília/HUCITEC, 1993.

como recurso para caracterização das personagens ou como elemento descritivo em determinadas cenas.

Em Clarice, esse grotesco nem sempre surge como *motor* da trama narrativa, atuando em muitos textos da autora como coadjuvante de outros processos mais centrais, como ocorre no conto “Mistério em São Cristóvão”, por exemplo, em que os temas acerca da vinculação secreta entre o fantástico e a realidade e da instauração de um processo de dissolução da orientação desse mundo pelo grotesco são vividos por uma “mocinha magra de 19 anos”⁴⁰. O texto, de tom surrealista, parodia a estrutura narrativa de um conto de fadas, promovendo, dessa forma, um *bathos* (rebaixamento) do gênero clássico, característica típica do universo grotesco literário, segundo Bakhtin. Nele, Clarice explora o tema do inconsciente, construindo uma simbologia complexa e difusa a partir da narração de um acontecimento. O caso se dá numa noite de maio, em casa de uma família de classe média. Após cada um ir se deitar, seguindo os padrões de uma rotina prosaica, sem grandes sobressaltos, tem lugar o episódio: três mascarados, um galo, um touro e um demônio, invadem o jardim da casa para colher jacintos. Nesse conto, há uma suspensão da rotina, que se inicia quando a moça grita ao defrontar-se com os mascarados, sinal de uma dor e de um espanto que se sucedem à experiência mágica que interrompe o fluir monótono dos dias sem sentido daquela família.

Diferentemente do que ocorre no conto “Mistério em São Cristóvão”, no já citado “O jantar”, o grotesco apresenta-se em primeiro plano. Nessa narrativa, a força e a majestade da figura grotesca do velho são inteiramente responsáveis pela *estranha*

⁴⁰ Clarice Lispector, “Mistério em São Cristóvão”, Em *Laços de família* – Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 112. Alguns estudiosos discordam que haja presença do grotesco nesse conto, uma vez que o motor da narrativa é, certamente, a perda da virgindade da protagonista, cercada de forte simbologia. Incluímos o conto como exemplo porque defendemos a idéia de que a inserção quase mágica de um “galo”, um “touro” e um “demônio” no jardim da casa da adolescente sugere um forte elemento grotesco que desestabiliza a prosaica vida da menina.

sensação de náusea, “aperto insuportável na garganta”, fúria, submissão, êxtase, cólera, exaustão e ira que invadem o narrador-personagem ao longo de seu relato. O mesmo peso tem o grotesco no conto “A quinta história”⁴¹, narrativa em que, por meio de uma estrutura *sui generis*, apresenta-se ao leitor uma repugnante descrição da transformação de baratas em estátuas e de pacatas donas de casa em assassinas frias e perversas. Essas “bruxas” “zelosas de suas casas” preparam com requintes de crueldade poções, “elixires da morte”, para o aniquilamento de baratas, seres *subterrâneos* que habitam os canos dos prédios e invadem os lares na penumbra.

O tema do grotesco também se apresenta no conto “A legião estrangeira”⁴² de maneira perturbadora: a menina Ofélia, uma “pequena adulta” de oito anos “altivos e bem vividos”, filha de uma família enigmática (“trigueiros como hindus”), se muda para o prédio da narradora. A rotina dessa personagem é modificada pela visita diária a seu apartamento da menina-adulta de hábitos rígidos. Estabelece-se entre elas uma estranha relação de dependência. Ofélia, num primeiro momento do conto, toma as rédeas da relação e impõe à outra normas e comportamentos mais “adequados” a uma mulher adulta. O elemento de ruptura do conto se dá com a chegada à casa de um pinto comprado pela narradora-personagem para presentear seus filhos. A imagem do animal frágil, pequeno, abandonado à própria sorte e necessitando de amor urgente desperta na menina de oito anos inveja e põe Ofélia em desordem, desencadeando nela uma verdadeira metamorfose, outra temática do grotesco. Esse processo de “bipartição penosa”, em que a menina perde seu corpo de adulta para ganhar corpo de criança, se dá

⁴¹ Clarice Lispector, “A quinta história” Em *Felicidade Clandestina* – Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 147.

⁴² Clarice Lispector, “A legião estrangeira” Em *Felicidade Clandestina*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

na frente da narradora que o relata de maneira crua, dura e até mesmo perversa, realçando os aspectos grotescos da cena:

[...] decomposição que dentro delas se fazia. A boca delicada ficou um pouco infantil, de um roxo pisado. Olhou para o teto – as olheiras davam-lhe um ar de martírio supremo. [...] Ali, diante de meu silêncio, ela estava se dando ao processo [...]. Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, ela estava se transformando em criança.

[...] Não sem dor. Em silêncio eu via a dor de sua alegria difícil. A lenta cólica de um caracol. Ela passou devagar a língua pelos lábios finos. (Me ajuda, disse seu corpo na bipartição penosa [...]). A agonia lenta. Ela estava engrossando toda, a deformar-se com lentidão. Por momentos os olhos tornaram-se puros cílios, numa avidez de ovo. E a boca de uma fome trêmula. Quase sorria então [...].⁴³

O grotesco se configura na narração dessa luta, dessa espécie de parto, por meio do qual se quebra uma casca rígida e artificial e do “ovo” surge uma nova criatura que passa a ver, ao menos temporariamente, o ineditismo que a vida pode proporcionar. Em “A legião estrangeira”, há o tema do “abismo da desordem” que solapa o conforto da casa segura, do cotidiano, da rotina encobridora.

Em um dos textos mais enigmáticos e herméticos de Clarice Lispector, “A geléia viva como placenta”⁴⁴, o grotesco – certamente *motor* da narrativa – aparece em um sonho “de uma assombração triste” em que se descreve uma geléia “viva e silenciosa” (tal qual o ectoplasma em que se transforma Ofélia do conto “A legião estrangeira”) que se arrasta “com dificuldade pela mesa, descendo, subindo, vagarosa, sem se esparramar”.

⁴³ Clarice Lispector, “A legião estrangeira”, já citado, p. 74-5.

⁴⁴ Clarice Lispector, “A geléia viva como placenta” Em *A descoberta do mundo* – Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 402.

Havia uma geléia que estava viva. [...] a geléia arrastava-se com dificuldade pela mesa, descendo, subindo, vagarosa, sem se esparramar. [...] Nela vi espelhado meu próprio rosto mexendo-se lento na sua vida. Minha deformação essencial. [...] Deformada sem me derramar.⁴⁵

A geléia viva descrita no sonho da narradora suscita nela dois sentimentos aparentemente antagônicos: o terror e a familiaridade (“minha deformidade essencial”). Há, no conto, um efeito de espelhamento e a narradora se depara com a “coisa”, nega-a, estranha-a, entretanto se enxerga nela. Retoma-se de maneira radical na narrativa a tradição do “duplo estranhado”⁴⁶. De acordo com a “sonhadora”, o reconhecimento desse outro não é harmonioso, é penoso. Resta a ela acordar-se a si mesma e arrancar-se do escuro, embora perceba que um de seus braços (metonímia do revelado) apresenta-se “fora do lençol” (objeto que estabelece relação de contigüidade com o próprio mundo “seguro” que (en)cobre as percepções da personagem). Tanto no título do texto quando em seu conteúdo há uma série de alusões à gravidez, o que também nos remete, segundo Bakhtin, a uma das temáticas mais freqüente do corpo grotesco. Um corpo que se encontra sempre “em movimento” e que “jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, [construindo] outro corpo”⁴⁷. O estudioso defende que

[...] os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os *atos do drama corporal* – o comer, o beber, as necessidades naturais (e outras excreções: transpiração, humor nasal etc.) a cópula, a gravidez, o parto, o crescimento, a velhice, as doenças, a morte, a mutilação, o desmembramento, a absorção por um outro corpo – *efetuam-se nos limites do corpo e do mundo* ou nos do

⁴⁵ Clarice Lispector, “A geléia viva como placenta, já citado, p. 402.

⁴⁶ Novamente aqui o tema do *Unheimlich* freudiano que será abordado mais adiante na análise dos contos.

⁴⁷ Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Já citado, p. 277.

*corpo antigo e do novo; em todos esses acontecimentos do drama corporal, o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados.*⁴⁸

Há textos de Clarice em que o grotesco aparece claramente em plano secundário, em cenas esparsas, em detalhes, diluídos dentro da narrativa, mas nem por isso sem relevância. É o caso de “Feliz aniversário”⁴⁹, conto em que a narradora focaliza a cena de *deterioração* grotesca da mesa de aniversário da protagonista que completa 89 anos.⁵⁰ Toda a configuração do espaço sugere, morbidamente, que a velha dona Anita é velada pela família ainda em vida, em meio a um bolo de aniversário infantilizado e a salgadinhos frios e gordurosos.⁵¹ Yudith Rosenbaum aponta também como caracterização do grotesco em Clarice a descrição que a narradora-personagem faz da detentora do cobiçado livro *Reinações de Narizinho* em “Felicidade clandestina”: “toda excessiva, desmedida, fazendo abundar adjetivos que constroem a hiperbólica figura de uma menina grotesca”.⁵² Imagem construída para estabelecer uma oposição radical (e perversa) à *clássica beleza* das outras meninas de Recife, amigas da narradora, que não tinham como pai um dono de livraria, mas que

⁴⁸ idem, p. p. 277 – grifo do autor.

⁴⁹ Clarice Lispector, “Feliz aniversário” Em *Laços de família* – Rio de Janeiro: Rocco, p. 54.

⁵⁰ Nádia Battella Gotlib destaca que, nesse conto, “a narradora capricha em detalhes grotescos de caráter *kitsch*” (Em *Clarice Lispector – uma vida que se conta*, São Paulo: Ática, 1995, p. 329).

⁵¹ Cleusa Rios Passos faz uma instigante leitura de “Feliz aniversário”, por meio da qual estabelece intertextualidade entre o conto de Clarice e a peça teatral *Rei Lear*, de Shakespeare. No ensaio, publicado em *Confluências – Crítica literária e Psicanálise* (PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro, São Paulo: Nova Alexandria : Editora da Universidade de São Paulo, 1995 – Série Pensamento Universitário), a professora analisa os mecanismos de “reaproveitamento” do enredo de Shakespeare na narrativa de Clarice e mostra de que maneira a autora o transgride, criando novos efeitos e outras possibilidades de leitura. O rebaixamento (*bathos*) do clássico *Rei Lear*, que consiste em transportar elementos da peça inglesa – como a integridade e fidelidade da personagem Cordélia ao pai – para um prosaico aniversário de uma velha no Rio de Janeiro, é, como já mencionamos, uma estratégia típica do gênero grotesco, apontada por Bakhtin.

⁵² Yudith Rosenbaum, *Metamorfoses do mal*, São Paulo: EDUSP, 2004, p.72.

tinham a seu favor o fato de serem “imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres”⁵³, enquanto a outra é descrita como:

[...] gorda, baixa, sardenta e de cabelos excessivamente crespos, meio arruivados. Tinha um busto enorme, enquanto nós todas ainda éramos achatadas. Como se não bastasse, enchia os dois bolsos da blusa, por cima do busto, com balas.

[...] Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho.⁵⁴

Em *A paixão segundo GH*, outro exemplo crucial da configuração do grotesco nas obras da autora, Clarice estabelece o já clássico encontro entre a narradora-personagem GH e uma barata (alteridade radical), revelando o desejo de devoração da massa branca desse não-eu pela protagonista em busca de uma “neutralidade viva”. Ainda fora das narrativas curtas da autora, encontramos *A hora da estrela*, romance metalingüístico, cuja personagem Macabéa, apresentada ao leitor pelo simulacro de autor Rodrigo SM, encontra-se imersa num mundo *kitsch*: sua casa, suas roupas, seu trabalho, sua aparência, seus hábitos alimentares, seu vocabulário, sua sexualidade, seus relacionamentos – tudo nela compõe um quadro grotesco dos mais sofisticados.⁵⁵

Uma obra que merece especial destaque na ficção de Clarice quando a associamos ao grotesco é a coletânea *Onde estivestes de noite*, publicada em 1974. Tal aspecto foi intensamente explorado por Joel Rosa de Almeida em *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*⁵⁶. Na obra, o autor analisa o grotesco enquanto modo de

⁵³ Clarice Lispector, “Felicidade clandestina” Em *Felicidade clandestina* – Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 9.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ Retomaremos alguns elementos de composição de Macabéa (em comparação com Margarida Flores) e da estética *Kitsch* mais adiante na análise do conto “Um dia a menos”.

⁵⁶ Joel Rosa de Almeida, *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector* – São Paulo: EDUSP, 2005.

produção, reprodução e deformação de textos, a partir da teoria de Kayser e Bakhtin, estabelecendo um diálogo com a pintura de Max Ernst, De Chirico, Goya, entre outros.

Grotesco em Clarice: nosso recorte vertical

Pelo breve sumário anterior, pode-se perceber que o grotesco está presente em muitos trabalhos ficcionais de Clarice Lispector – em maior ou menor grau – e serve como elemento desencadeador de um “mal-estar”, da desautomatização das personagens e, por vezes, funciona como uma alteridade que se impõe a elas, contudo nos limitaremos neste trabalho à exploração do tema em seis narrativas curtas da escritora, agrupadas em três capítulos, cada qual composto por um par de contos. O critério que estabelecemos para o agrupamento dos contos que compõem cada um dos pares aqui apresentados obedece a uma semelhança que existe entre eles em relação à forma com que a autora explora o tema do grotesco e seus desdobramentos nas personagens. O *corpus* selecionado neste trabalho encontra-se dividido da seguinte forma:

Capítulo 1: análise dos contos “A menor mulher do mundo”⁵⁷ e “Macacos”⁵⁸.

Nesse par, a autora explora o grotesco pelo viés da “acentuada distorção das proporções”⁵⁹, da animalização humana da personagem Pequena Flor e da humanização da macaquinha Lisette.

⁵⁷ Clarice Lispector, “A menor mulher do mundo” Em *Laços de família*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 68.

⁵⁸ Clarice Lispector, “Macacos” Em *A legião estrangeira* – Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 43.

⁵⁹ Wolfgang Kayser, *O grotesco – Configurações na pintura e na literatura* – São Paulo: Perspectiva. Coleção Stylus. 1986, p. 24.

Capítulo 2: análise dos contos “Perdoando Deus”⁶⁰ e “A bela e a fera ou A ferida grande demais”⁶¹. Nesses contos, o grotesco se explicita de maneira agressiva e direta porque é apresentado às personagens no espaço público da Avenida Copacabana, no Rio de Janeiro. Uma narradora-personagem defronta-se com um rato de “pés esmagados” que a enche de terror no primeiro conto e Carla, a milionária protagonista da segunda narrativa, surpreende-se ao deparar-se com uma alteridade radical, representada por um mendigo de ferida exposta que lhe pede dinheiro.

Capítulo 3: análise dos contos “Um dia a menos”⁶² e “A solução”⁶³. Essas narrativas são marcadas pela hipérbole corpórea das personagens e pela compulsão delas por comida, temas caros à estética grotesca. Margarida Flores, protagonista do primeiro conto, vive inserida num universo *Kitsch* e previsível, cercado de elementos ligados à morte e à decadência. Almira, a gorda personagem do outro conto que compõe o par, além de apresentar uma obsessão desmedida pela magra Alice, é bestializada quando comparada pela narradora a um elefante de circo, sugerindo uma mistura dos domínios humanos e animais, típica da esfera do grotesco.

A ordem em que apresentamos os contos de cada capítulo também não é aleatória. Na análise que propomos, o segundo texto de cada par estabelece com o primeiro uma relação de complementaridade. Dessa forma, o recorte interpretativo da primeira narrativa que compõe cada capítulo será sempre mais extenso e detalhado, de modo que o segundo texto possa dialogar com o primeiro.

⁶⁰ Clarice Lispector, “Perdoando Deus” Em *Felicidade clandestina*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 41.

⁶¹ Clarice Lispector, “A bela e a fera ou A ferida grande demais” Em *A bela e a fera* – Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 95.

⁶² Clarice Lispector, “Um dia a menos” Em *A bela e a fera* – Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 85.

⁶³ Clarice Lispector, “A solução” Em *A legião estrangeira* – Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 65.

Nos seis contos selecionados, o grotesco encontra-se situado no *outro*, numa alteridade radical, ou numa auto-imagem estranhada pelas personagens. Regina Pontieri intitula toda uma galeria de personagens de Clarice Lispector que desestabilizam a ordem instaurada como “avatares do outro”. Para ela,

Essa legião de avatares do outro parece servir para evidenciar [...] a busca sistemática de apagamento de fronteiras entre os pólos, apagamento que não os anula, mas os faz coexistir. Reconstrói-se a alteridade não como aquilo que se exclui ou recalca, mas ao contrário, como condição de possibilidade de construção de um eu que seja o avesso do outro.⁶⁴

Todavia, este trabalho visa mostrar que esse *outro* pode emergir também de forma assustadora justamente porque foi, em algum momento, recalcado por aquele que se defronta com o grotesco. A inclinação do sujeito em Clarice consiste em rejeitar aquilo que com ele se confronta como diferença.

Para realizar a análise dos textos de Clarice à luz das teorias do grotesco, recorreremos ao rastreamento de alguns estudos importantes realizados sobre o assunto, passando principalmente por Wolfgang Kayser, com a obra *O grotesco*, e Mikhail Bakhtin, com *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais*, e, com menor peso, por Victor Hugo, com o prefácio *Do sublime e do grotesco*⁶⁵, Anatol Rosenfeld, em *Texto e contexto*⁶⁶, Muniz Sodré e Raquel Paiva, com *O império do grotesco*⁶⁷, releituras modernas de Kayser e de Bakhtin. Estendemos nossa pesquisa também às possíveis relações que o tema pode estabelecer com a

⁶⁴ Regina Pontieri, *Uma poética do olhar* – São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 29.

⁶⁵ HUGO, Vitor. *Do Sublime e do Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

⁶⁶ Anatol Rosenfeld, em *Texto e contexto*, já citado.

⁶⁷ SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

Psicanálise, sobretudo com o texto freudiano de 1919 que trata d' O Estranho”, sem deixar de lado continuadores importantes do austríaco como Melanie Klein e Jacques Lacan, além das contribuições da História, da Sociologia e da Estética quando os textos solicitarem tais auxílios.

Nessa investigação da presença dos traços dessa categoria estética nos escritos de Clarice Lispector, enfatizamos especialmente algumas linhas de estudo e acepções do grotesco, sugeridas por Kayser em sua obra, dentre as quais destacamos as mais pertinentes:

(I) O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em sua ordenações.⁶⁸

(II) É próprio do grotesco o estranhamento de formas familiares que produz uma vinculação secreta entre o fantástico e nosso mundo.⁶⁹

(III) O grotesco é o mundo alheado.⁷⁰

(IV) O humor constitui parte essencial do grotesco.⁷¹

(V) O estranhamento desencadeado pelo grotesco na literatura do início do século XX passa a ter origem na “cisão do eu e na sua dominação por forças anônimas.”⁷²

(VI) Diferentemente da literatura de horror que objetiva tão somente mostrar os abismos e os lados noturnos da alma humana, o

⁶⁸ Kayser, *O grotesco*, já citado, p. 40.

⁶⁹ Idem, p. 107.

⁷⁰ Idem, p. 159.

⁷¹ Idem, p. 120.

⁷² Idem, p. 12.

grotesco parece mais preocupado com o problema do eu e do seu desdobramento.⁷³

(VII) O grotesco instaura um processo de dissolução da orientação do personagem no seu mundo “seguro”: mistura domínios separados, abole a estática, proporciona a perda da identidade, distorce proporções “naturais” e também promove “a suspensão da categoria de coisa, a destituição do conceito de personalidade e o niquilamento da ordem histórica.”⁷⁴

(VIII) O grotesco é a representação do *id*.⁷⁵

(IX) A configuração do grotesco é a tentativa de dominar e conjurar o elemento demoníaco do mundo.⁷⁶

Finalmente, para esta investigação, optamos pelas narrativas curtas da autora e não por um de seus romances por acreditarmos que aqueles nos apresentam mais subsídios para nosso estudo que estes, uma vez que trabalham com maior força com o elemento episódico e narrativo e se concentram, de maneira mais direta, nas reações que o grotesco pode desencadear nas personagens. Ferreira Gullar defende essa diferenciação entre os gêneros na autora:

A experiência literária de Clarice Lispector, de tão complexa que é, tem que ser vista em vários níveis que se opõem, se completam. Por exemplo, a Clarice contista, na maioria das vezes, difere da Clarice romancista, porque aquela, contraditoriamente, *narra mais* que esta, e *mais explicitamente*. Enquanto, nos contos, se não nos conta uma história, narra-nos um *episódio*, um *fato determinado*; nos romances, proporcionalmente, os acontecimentos são poucos e a autora mais pensa, analisa, especula, indaga ou questiona, do que narra. A impressão que se tem, ao ler seus romances – à exceção de *A hora da estrela* – é de que ela parte de uma situação imaginada que lhe permitiria mergulhar fundo na indagação de questões

⁷³ Idem, p. 122.

⁷⁴ Idem, p. 124.

⁷⁵ Idem, p. 160.

⁷⁶ Idem, p. 161.

insondáveis: abre-se para ela a irresistível possibilidade de explorar o inexplorável, de roçar o indevassável mistério da existência. No conto, pode esse mistério surgir mas como *registro do susto inesperado*, que a *agride* e a que *reage de pronto*.⁷⁷

⁷⁷ Ferreira Gullar, “Para não dizer o dizível”. Em *Catálogo da exposição Clarice Lispector: a hora da estrela*. Curadoria de Ferreira Gullar e Julia Peregrino. Museu da Língua Portuguesa. São Paulo. 24os de abril a 2 de setembro de 2007 – grifo nosso.

Capítulo 1 – Pequenez e animalidade

Análise do par de contos “A menor mulher do mundo” e “Macacos”

Conjugamos num mesmo capítulo as narrativas “A menor mulher do mundo” e “Macacos” porque nelas há a configuração do grotesco pela miniaturização e pela animalização/ humanização: no primeiro conto, apresenta-se ao leitor (e a uma série de personagens urbanos) uma pigméia saída das “profundezas da África Equatorial”; no segundo conto, um “macacão ainda não crescido” que ri e uma macaquinha vestida de baiana “com ar de imigrante” são apresentados aos leitores em meio à convivência de uma prosaica família (também urbana) de classe média.

A relatividade das proporções

(análise do conto “A menor mulher do mundo”)

“[...] Creio também que este conto vem de meu amor por bichos como uma das coisas ainda muito próximas de Deus, material que não inventou a si mesmo, coisa ainda quente do próprio nascimento; e, no entanto, coisa já se pondo imediatamente de pé, e já vivendo toda, e em cada minuto vivendo de uma vez, nunca aos poucos apenas, nunca se poupando, nunca se gastando”⁷⁸

Um dos mecanismos de alheamento e estranhamento do mundo instaurados pelo grotesco se dá pela apresentação de figuras cujos tamanhos estão em desarmonia com um determinado padrão “normal” de estatura. O crítico Anatol Rosenfeld defende

⁷⁸ Comentário de Clarice sobre o conto “A menor mulher do mundo”. “A explicação que não explica” Em *A descoberta do mundo*, já citado, p. 239.

que “[no grotesco] os seres perdem o seu aspecto familiar, há uma completa subversão da ordem ontológica [deles]. A desproporção do miúdo sugere uma desarmonia universal”.⁷⁹

Abordando também o grotesco, o estudioso português Albertino Gonçalves afirma que “[...] a mudança de tamanho das personagens constitui uma das ‘poções mágicas’ mais frequentes da física grotesca”.⁸⁰

Bakhtin, ao discutir as origens do grotesco, relaciona-as às “maravilhas da Índia”, lendas medievais que descreviam riquezas indianas fabulosas e histórias fantásticas. Nessas narrativas, descreviam-se demônios, animais reais e outros inventados, além de “seres humanos extraordinários”, todos de caráter grotesco. Entre essas descrições humanas, destacam-se os anões e os pigmeus:

Foi, pois, em parte graças às maravilhas da Índia que a imaginação e os olhos do homem da Idade Média se habituaram à imagem do corpo grotesco. Ele reencontrou, por toda parte, na literatura como nas artes plásticas, corpos híbridos, **extravagâncias anatômicas das mais extraordinárias** [...]. Estava habituado a ver e violar todas as fronteiras entre o corpo e o mundo.⁸¹

É o que se apresenta em “A menor mulher do mundo”, conto em que um narrador de terceira pessoa relata o encontro/confronto entre o explorador branco, europeu Marcel Pretre e o menor dos menores seres humanos do mundo, uma mulher africana de quarenta e cinco centímetros. A pigméia é fotografada e sua imagem é

⁷⁹ Anatol Rosenfeld, *Texto/Contexto I*, já citado, p. p. 64.

⁸⁰ Albertino Gonçalves, “O delírio da disformidade – o corpo no imaginário grotesco” Em *Comunicação e Sociedade*, v. 4, n. 1, Portugal, 2005, p. 12.

⁸¹ Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, já citado, p. 304 – grifo nosso.

estampada, em tamanho natural, no suplemento em cores de um jornal de domingo que circula numa grande cidade. Tal qual ocorre em outros textos de Clarice Lispector, marcados pelo “empréstimo” de recursos típicos de outros gêneros narrativos como a do teatro (teatralização), por exemplo, adota-se, no conto, um procedimento bastante moderno para narrar a história da descoberta da africana pelo europeu: um simulacro de estrutura cinematográfica em que um narrador, como se estivesse de posse de uma câmera, “focaliza” as reações das personagens urbanas que observam a fotografia de Pequena Flor. Os temas da perversidade, estranhamento, sadismo, identificação, canibalismo, ternura, desorganização são suscitados pela simples visão da pigméia africana pelos “brancos civilizados”.

Essas personagens “civilizadas”, de classe média, inseridas num ambiente citadino, contemplam a imagem da “selvagem” Pequena Flor, a qual, aparentemente, distancia-se delas por “séculos de civilização” – como afirma o narrador do conto. Dessa forma, confrontam-se duramente com uma alteridade radical que desencadeia nelas sentimentos perturbadores de ódio, horror, afetividade, resignação, empatia, desordenando seus “mundos confiáveis”. Para Eliane Robert Moraes, “[...] na agressividade gratuita das feras o homem reconhece sua natureza mais profunda, abafada pela civilização”.⁸²

Em “A menor mulher do mundo”, todavia, o selvagem – representado pela pigméia e por sua tribo – não trará ao leitor a sensação de agressividade e violência explícitas (pertinentes às feras irracionais que habitam o mundo animal), pois esses elementos estarão muito mais ligadas à reação das pessoas “não-selvagens” que

⁸² Eliane Robert Moraes, *O corpo impossível – A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*, São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2002, p. 131.

contemplam a imagem de Pequena Flor no jornal dominical do que propriamente na africana. Essa inversão da expectativa do leitor também é responsável – em conjunto com a descrição ambígua centrada em elementos animais e humanos presentes na mulherzinha de quarenta e cinco centímetros – por criar o efeito grotesco da narrativa. Mais uma vez, Clarice frustra a expectativa de seu receptor quando desarticula e transgride o confortável lugar-comum esperado nas narrativas que trabalham com a exploração do pitoresco universo do estrangeiro habitante das selvas.

Como se sabe, é recorrente nos textos de Clarice o *topos* da exploração de personagens de classe média inseridas em suas rotinas automatizadas que, por meio de um “incidente qualquer”, de um acaso, são lançadas a um abismo de desordem que as obriga à releitura radical de suas existências. No conto “A menor mulher do mundo”, esse *topos* é retomado a partir do contato de um cientista branco europeu com uma africana e dela com personagens inseridas em famílias urbanas cariocas de classe média. O grotesco toma primeiro plano, manifestando-se nas imagens descritas ao leitor e também na construção formal do texto, marcado por clichês, citações, deslocamentos, repetições e metáforas improváveis.

“Do familiar se desprende o contorno do desconhecido”⁸³

No plano formal, o conto “A menor mulher do mundo” poderia ser classificado como uma paródia que dialoga com diferentes gêneros literários e até mesmo não-literários. A narrativa contém uma série de elementos que poderiam constituir alusões aos contos de fadas tradicionais: a narração é atemporal e se passa num espaço ermo e pitoresco, típico desse universo:

⁸³ Subtítulo retirado do comentário que Leo Spitzer faz acerca da linguagem de Rabelais (Em *Linguistics and Literary History*. Princeton, 1948).

Nas profundezas da África Equatorial o explorador francês Marcel Petre, caçador e homem do mundo, topou com uma tribo de pigmeus de uma pequenez surpreendente. Mais surpreso, pois, ficou ao ser informado de que menor povo ainda existia além de florestas e distâncias. [...]

No Congo Central descobriu realmente os menores pigmeus do mundo. [...]

Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros (...). Nos tépidos humores silvestres, que arredondam cedo as frutas e lhes dão uma quase intolerável doçura ao paladar, ela estava grávida.⁸⁴

O conto remete-nos ainda à estrutura narrativa dos documentários televisivos que exploram o pitoresco da vida de animais e de povos considerados “exóticos” por espectadores “civilizados”. Tal qual esses documentários que se pretendem científicos, a linguagem utilizada pelo narrador do conto adota um certo tom jornalístico (estilizado), procurando informar ao espectador/leitor, de maneira “objetiva” e “imparcial”, fatos referentes à vida das tribos africanas visitadas:

Sua raça de gente está aos poucos sendo exterminada. Poucos exemplares humanos restam dessa espécie [...]. Fora doença, infectado hálito de águas, comida deficiente e feras rondantes, o grande risco para os escassos Likoualas está nos selvagens Bantos, ameaça que os rodeia em ar silencioso como em madrugada de batalha. Os Bantos os caçam em redes, como fazem com os macacos. E os comem. [...] Assim: caçam-nos em redes e os comem. A racinha de gente, sempre a recuar e a recuar, terminou aquarteirando-se no coração da África [...]. Por defesa estratégica, moram nas árvores mais altas. De onde as mulheres descem para cozinhar milho, moer mandioca e colher verduras; os homens, para caçar.⁸⁵

⁸⁴ Clarice Lispector, “A menor mulher do mundo”, já citado, p. 68.

⁸⁵ Clarice Lispector, “A menor mulher do mundo”, já citado, p. 69.

O diálogo (paródico) realizado com os documentários “científicos” fica ainda mais evidente quando o narrador descreve o pesquisador francês Marcel Pretre. Reforça-se, ao longo do conto, que o pesquisador baseia-se num certo discurso científico, de viés positivista para analisar a pigméia: em princípio, Pretre observa seu “objeto” de estudo com o distanciamento típico do universo investigativo das ciências naturais, compara esse objeto a outros “espécimes” já “catologados” anteriormente, toma notas sobre sua descoberta e, finalmente, conclui; entretanto, o narrador intercala a descrição do cientista francês, “homem do mundo”, com elementos caricaturais de desordem – bastante distantes do universo científico de Pretre –, os quais não coadunem com o modelo estritamente cartesiano adotado pelo pesquisador para dar conta de “explicar a vida” que vê diante de seus olhos. Dessa forma, Clarice não cumpre o que inicialmente “prometeu” ao seu leitor, ou seja, uma narrativa centrada no fascinante universo selvagem de uma África distante (e por isso segura), mesclada ao mítico universo atemporal e aventureiro dos contos de fadas infantis. Em lugar disso, ludibria e mergulha seu leitor num mundo selvagem bem mais próximo dele do que se supunha. O mecanismo de inversão toma primeiro plano e o terreno seguro da tradição torna-se estranhamente pantanoso.

Esses recursos de estilização e de paródia são típicos da linguagem da estética grotesca e atendem a um propósito: o de desestabilizar o leitor por meio de um estranhamento que exige dele desconfiança em relação ao que lê. No conto “A menor mulher do mundo”, a autora estabelece uma tensão entre a forma parodística/irônica utilizada na fatura do texto e seu conteúdo que trata de temas áridos e sombrios, como a morte e o desejo recalcado de devoração do Outro. Clarice estrutura o conto utilizando-se de uma série de estereótipos, clichês e lugares-comuns, promovendo um efeito de rebaixamento (*bathos*), procedimento comum no estilo grotesco, segundo Bakhtin. O

que era conto de fadas ou documentário científico-jornalístico transforma-se em uma narrativa centrada na discussão sobre as reminiscências “selvagens” que há em todos os personagens, travestidas por elementos civilizatórios em uma classe média urbana qualquer.

Nos parágrafos introdutórios do conto, o narrador, num tom “épico-estilizado”, narra a busca “heróica” de Marcel Pretre pela menor mulher de todo o mundo. “E – como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa”, Pretre encontra para seu júbilo uma diminuta mulher de menos de cinquenta centímetros de altura. A imagem da caixa – sugerida pelo narrador – nos parece uma chave interpretativa importante para o conto. Ainda que não seja o propósito do pesquisador, ele, por meio da descoberta da pequena africana, dará acesso a outras “caixas” que serão abertas ao longo da narrativa, surpreendendo personagens urbanos em busca do pitoresco e do bizarro e até mesmo os leitores desatentos do conto. Da mesma forma, Pequena Flor, grávida, “mulherzinha de intolerável doçura”, também constituirá uma caixa que contém em si uma outra caixa ainda menor: a diminuta vida de um feto em gestação. A própria estrutura narrativa criada pela autora também nos remete à imagem de caixas: o encontro do pesquisador francês com a africana poderia ser visto como uma grande caixa⁸⁶ dentro da qual estariam depositadas uma série de outras caixas menores que seriam os relatos ou fragmentos de relatos – por vezes secretos – das histórias das personagens urbanas que observam a fotografia da mulher no jornal. Em outra perspectiva, segundo José Américo Motta Pessanha, as caixas citadas nesse conto de Clarice metaforizariam uma busca de um “filosófico des-cobrimento do ser e de seu ser”, uma busca metafísica da unidade mínima:

⁸⁶ Ou “moldura”, como se refere Adélia Bezerra de Meneses, em *Do poder da palavra: ensaios de Literatura e Psicanálise* (São Paulo: Duas Cidades, 2004), à estrutura narrativa de *As Mil e uma noites*.

[...] para chegar até lá [ao descobrimento] é preciso ‘reduzir’ ainda mais. É preciso ir ao ser humano, mas tão pouco, tão primitivamente humano, tão pequenamente humano, que se vai à ‘Menor mulher do mundo’. E, como se não bastasse, à menor mulher do mundo que está grávida. Recuo antropológico e biológico: disfarce de redução fenomenológico. Busca da semente na semente – esta forma de já se estar buscando a essência. Como nesses artefatos da paciência chinesa que, dentro de pequeninas esferas de marfim, trabalha uma sucessão de esferas cada vez menores – num tender para zero que é a forma metafísica de se buscar a unidade mínima indispensável, esta essência.⁸⁷

Ao longo de todo o texto, o narrador adota repetidamente como recurso estilístico uma série de comparações simples e metafóricas construídas a partir de elementos sem relação imediata de similaridade. O conto é marcado também por uma excessiva adjetivação e o recurso da metáfora insólita, de que nos fala Alfredo Bosi em *História concisa da literatura brasileira*, quando se refere à Clarice Lispector, é constante na narrativa. Pequena Flor, em meio à rusticidade de uma selva africana onde não “há refinamentos cruéis”, tem sua definição muito particular de amor traduzida pelo narrador do conto: “amor é não ser comido”, “amor é achar bonita uma bota”, “amor é rir de amor a um anel que brilha”. Tal qual ocorre no gênero poético⁸⁸ essas metáforas aparentemente improváveis acabam por obrigar o leitor a buscar novas referências para decodificá-las. Olga de Sá afirma que

⁸⁷ José Américo Motta Pessanha. *Remate de Males*, número 9. Revista do Departamento de Teoria Literária. Org. Vilma Arêas e Berta Waldman. UNICAMP, Campinas, 1989, p. 191.

⁸⁸ Sobre a linguagem poética, Décio Pignatari, em *O que é comunicação poética* (São Paulo: Ateliê Editorial, 2005, p. 18), afirma que “Em poesia, você observa a projeção de uma *analógica* sobre a lógica da linguagem, a projeção de uma ‘gramática’ analógica sobre a gramática lógica. É por isso que a simples análise gramatical de um poema é insuficiente. Um poema cria a sua própria gramática. E o seu próprio dicionário. Um poema transmite a qualidade de um sentimento. Mesmo quando parece estar veiculando idéias, ele está transmitindo a qualidade do sentimento dessa idéia. Uma idéia para ser sentida e não apenas entendida, explicada, descascada”. Esse conceito pode ser relacionado à obra de Clarice sob certo sentido.

A metáfora estranhada, oposta aos lugares-comuns, constitui um momento privilegiado na escritura de Clarice Lispector. Há, no seu texto, preferência pelos jogos metafóricos, em que se criam as associações de similaridade, em prejuízo das operações estilísticas, fundadas na contigüidade. [...] Manifesta-se todo um modo pessoal de estruturar a frase e o discurso, de organizar a sintaxe, de dar relevo a certos aspectos da enunciação.⁸⁹

Outro aspecto que tem destaque no conto “A menor mulher do mundo” é a presença de forte oralidade, marcada, sobretudo, pelas constantes reiterações mais ligadas ao universo da fala do que da escrita: “Os bantos os **caçam em redes**, como fazem com os macacos. **E os comem**. Assim: **caçam-nos em redes e os comem**”; “**O explorador** – como se estivesse (...) – **o explorador**, (...) desviou os olhos.”⁹⁰

Como é comum em Clarice Lispector, é na leitura atenta da própria obra da autora que encontramos, por vezes, chaves que auxiliam na análise de seus textos. A escritora aborda a função do uso do recurso da repetição na crônica “A explicação inútil”⁹¹, na qual discorre, entre outras coisas, sobre suas motivações para a confecção dos contos presentes na obra *Laços de família*: “[...] a repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa”.⁹²

Sobre a linguagem grotesca, Kayser afirma que, nesse gênero, “um som, uma palavra, uma expressão estimulam a imaginação”⁹³ e defende que o leitor de um texto

⁸⁹ Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector*, já citado, p. 143.

⁹⁰ Clarice Lispector, “A menor mulher do mundo”, já citado, p. 69 – grifo nosso.

⁹¹ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, já citado, p. 240.

⁹² Clarice Lispector, “A explicação inútil Em *A descoberta do mundo*, já citado, p. 240.

⁹³ Kayser, *O grotesco*, já citado, p. 128.

marcado pelo grotesco não pode confiar totalmente no que lê, pois os autores abalam a “confiança ingênua na linguagem e na imagem do mundo por ela sustentada”⁹⁴. No conto, em meio a adjetivações, reiteraões aparentemente desnecessárias, comparações, elipses e metáforas, a autora vai provocando seu leitor a decifrar outros sentidos deflagrados pelo texto. O aposto “caçador e homem do mundo”, por exemplo, caracteriza de maneira irônica (logo no primeiro parágrafo) o francês Marcel Pretre. Mais tarde, ao longo do conto, esse epíteto atribuído ao explorador soará patético e certamente será refutado pelo leitor atento quando Marcel Pretre mostrar-se tão ou mais frágil que sua “caça”.

Os diminutivos também são constantes no conto. No episódio que trata do orfanato, numa passagem tétrica, as órfãs dão “afetuosamente” “comidinhas” para um cadáver-brinquedo que escondem das mães. O uso desse diminutivo potencializa o mal-estar típico da situação grotesca. No fragmento “Metodicamente, o explorador examinou com o olhar a **barriguiinha** do menor ser humano maduro”⁹⁵, que constitui um discurso indireto livre dos mais originais, o diminutivo é usado para ironizar a figura patética do explorador que tão inadequadamente (aos olhos científicos positivistas) se afeiçoa por demais a seu objeto de estudo. Berta Waldman nos lembra que é pela linguagem que “[o] narrador do conto examina e desarticula ao longo do texto o desejo do europeu de conquista e de conhecimento da pigméia africana, pautada ‘por um desejo de dominação e devoração do outro’”.⁹⁶

No momento em que Marcel Pretre contempla sua descoberta, o narrador nos informa que é como se o cientista tivesse chegado a uma “conclusão última”. O

⁹⁴ Idem, p. 130.

⁹⁵ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, já citado, p. 73 – grifo nosso.

⁹⁶ Berta Waldman, *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Associação Universitária da Cultura Judaica, 2003, p. 63.

explorador sente como se pretensiosamente pudesse ter aberto a “última das caixas” e, dessa maneira, tivesse obtido acesso aos segredos mais íntimos da natureza, contudo um primeiro sinal de instabilidade do pesquisador é dado no quarto parágrafo quando Pretre sente necessidade de ordem (talvez para não sucumbir à desordem suscitada pela pequenez da africana). “Cartesianamente”, ele passa a tomar notas, classificar, reconhecer e colher dados acerca de sua recém-descoberta procurando, pela diferença, distanciar-se do mundo selvagem com que tem contato. O efeito do grotesco no conto está centrado também numa relação invertida das categorias em que o selvagem se espelha no civilizado e o civilizado no selvagem.

Ali em pé estava, portanto, a menor mulher do mundo. Por um instante, no zumbido do calor, foi como se o francês tivesse inesperadamente chegado à conclusão última. Na certa, apenas por não ser louco, é que sua alma não desvairou nem perdeu os limites. Sentindo necessidade imediata de ordem, e de dar nome ao que existe, apelidou-a de Pequena Flor. E, para conseguir classificá-la entre as realidades reconhecíveis, logo passou a colher dados a seu respeito.⁹⁷

A linguagem em tom jornalístico estilizado é retomada no quinto parágrafo e uma série de dados “objetivos” colhidos pelo explorador sobre seu objeto de estudo vem à luz. Pequena Flor e toda sua raça correm o risco de serem extintas, pois muitos são os perigos que rondam os Likoualas africanos. Além do sonso perigo da África, das doenças, do infectado hálito das águas, dos escassos alimentos e das feras rondantes, o maior perigo para os Likoualas são os Bantos, povo que os caça “como fazem com os macacos” e os comem, informa-nos secamente o narrador. Quando compara os Likoualas aos símios, o narrador assemelha-se a Pretre em relação às impressões que tem de Pequena Flor tão logo a vê, porque o francês, necessitando da classificação

⁹⁷ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, já citado, p. 68-9.

organizadora inerente às ciências naturais, também compara a africana a um macaco. Essa pluralidade de posições tomadas pelo narrador marcará o texto do início ao fim, mais uma vez perturbando também a confiança dos leitores naquele que conduz todo o relato.

O narrador trata de informar ao leitor – a partir das pesquisas de Pretre – alguns dos hábitos dos Likoualas: eles vivem em árvores bem altas, as mulheres cozinham e os homens caçam. Os filhos dos Likoualas, assim que nascem, são quase que imediatamente postos em liberdade. Ao dar essa informação, no quinto parágrafo, em meio aos clichês descritivos típicos dos documentários, adotando quase um tom *kitsch*, o narrador novamente parece promover uma provocação no leitor, pois lança mão do recurso da intertextualidade, estabelecendo um diálogo bastante *sui generis* com o soneto classicista 88 de Camões “Sete anos de pastor Jacó servia”. Ao abordar, com ironia, a limitada liberdade de que usufruem as crianças likoualas, o narrador afirma: “Mas é verdade que, pelo menos, [a criança] não se lamentará que, **para tão curta vida, longo tenha sido o trabalho**”.⁹⁸

O soneto do poeta português é fechado – com chave de ouro – pelo verso “Para tão longo amor tão curta a vida”. No poema, Camões explora o tema neoplatônico do Amor (mundo inteligível), que ultrapassa as contingências da vida (mundo sensível) e se apresenta soberano. Promovendo um rebaixamento, Clarice Lispector retoma o verso do poeta, de forma invertida, por razões mais terrenas e pragmáticas, uma vez que o enredo proposto pela autora não aborda o sublime amor, nem outros sentimentos mais “sofisticados”, pois na “umidade da floresta não há desses refinamentos cruéis”. Clarice trata da restrita liberdade de um povo que “aquarteirou-se” no coração da África para não ser devorado. Dessa forma, para os Likoualas, viver em liberdade não constitui um

⁹⁸ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, já citado, p. 69 – grifo nosso.

grande mérito, fruto da vitória da civilidade sobre a barbárie. Viver em liberdade significa permanecer em vigília constante contra a ameaça dos Bantos antropófagos. E, diferentemente da concepção “elevada” de amor presente no soneto renascentista, para Pequena Flor (quicá para todos os Likoualas), “amor é não ser comido, amor é achar bonita uma bota, amor é gostar da cor rara de um homem que não é negro, amor é rir de amor a um anel que brilha”. Dessa forma, o conto trabalha com a incômoda idéia de que no amor também pode haver perversão e crueldade; amor não necessariamente é sinônimo de bondade, mas pode se conjugar à posse, à submissão e a outros desvios.

Como contraponto à “sofisticação” e erudição da citação camoniana, promovendo uma nova quebra na expectativa do leitor, o narrador utiliza ironicamente, no décimo primeiro parágrafo, um simples dito popular para abordar a perversidade – travestida de ternura – de uma mulher da cidade que observa a fotografia da pigméia.

Em outro apartamento uma senhora teve tal perversa ternura pela pequenez da mulher africana que — sendo tão **melhor prevenir que remediar** — jamais se deveria deixar Pequena Flor sozinha com a ternura da senhora. Quem sabe a que escuridão de amor pode chegar o carinho.⁹⁹

Clarice Lispector, em mais de uma oportunidade, enfatiza que sua literatura misturou as mais díspares influências porque ela selecionava suas leituras pelo título, mesclando, dessa forma, grandes produções literárias a romances sem qualquer sofisticação, como é o caso dessa citação a Camões seguida de um dito popular clichê: “Eu misturei tudo, eu lia livro, romance para mocinha, livro cor de rosa, misturado com Dostoievski, eu escolhia os livros pelos títulos e não por autores, porque eu não tinha conhecimento [...]”.¹⁰⁰

⁹⁹ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, já citado, p. 70 – grifo nosso.

¹⁰⁰ <http://www.tvcultura.com.br/aloescola/literatura/claricelispector>

Certamente, os textos de Lispector são a melhor comprovação de que ela falava a verdade em relação a suas influências. Neles, ao lado de diálogos intertextuais com uma tradição mais “elevada” das letras, há referências a elementos muito populares como os ditos, os contos de fadas, notícias de jornal. Clarice, de fato, coloca lado a lado em suas produções, por exemplo, *Rei Lear*, de Shakespeare, contos infantis populares como “A bela e a fera” ou Loreley, a sereia do folclore alemão, crônicas de jornal, falas prosaicas de seus filhos, pensamentos de suas empregadas domésticas. Ainda que não seja de maneira intencional, quando Clarice se utiliza dessas referências tão díspares em sua obra, acaba por criar efeitos de sentido bastante perturbadores, uma vez que leva seu leitor a percorrer caminhos que vão do sublime ao vulgar.

Diante da perturbadora dimensão diminuta da africana, Marcel Pretre também se vê tomado por um peculiar lirismo e por uma delicadeza de sentimentos “de que sua esposa jamais o julgaria capaz” (outra ironia do narrador) e a nomeia de “Pequena Flor”. Esse sentimento é quebrado pela likouala quando ela se coça “onde uma pessoa não se coça”. Assim, o aspecto primitivo e selvagem de Pequena Flor é novamente instaurado pelo narrador que, sutilmente, não “classifica” o ato da pigméia como algo que pertença ao universo civilizado. O substantivo “pessoa”, empregado na oração, perde seu sentido mais global para restringir-se somente aos homens e mulheres que habitam as cidades e que já estão devidamente moldados pela cultura civilizada dos bem-comportados. O estranhamento causado pela observação do ato de coçar-se de “modo não-civilizado” é evitado pelo pesquisador francês que desvia o olhar da cena – ao contrário do leitor que é surpreendido pela brusca informação e não pode fazê-lo. Ao afirmar que Pequena Flor se coça “onde uma pessoa não se coça”, o narrador faz uma

alusão ao “baixo corporal” da personagem, típica, segundo Bakhtin, da configuração de um corpo grotesco bastante distante do “novo cânon” instaurado a partir do século XVI em que “certas partes do corpo: órgãos genitais, traseiro, ventre, nariz e boca deixam de representar um papel importante”. Para Bakhtin, “na imagem do corpo individual visto pelos tempos modernos”

[...] a vida sexual, o comer, o beber, as necessidades naturais mudaram completamente de sentido: emigraram para o plano da vida corrente privada, da psicologia individual, onde tomaram um sentido estreito, específico, sem relação alguma com a vida da sociedade ou o todo cósmico [...].

O corpo do novo cânon é *um único corpo*; não conserva nenhuma marca de dualidade; basta-se a si mesmo, fala apenas em seu nome; o que lhe acontece só diz respeito a ele mesmo, corpo individual e fechado.¹⁰¹

Talvez pelo fato de estar distante desse “novo cânon”, a imagem de Pequena Flor se coçando “onde não deveria” e sua despudorada “naturalidade” causam tanto incômodo aos olhos do pesquisador.

A informação dada pelo narrador de que os Likoualas correm constante perigo de aniquilamento parece tornar a figura de Pequena Flor ainda mais rara aos olhos de Pretre, dos leitores do jornal e dos leitores do conto, os quais também se defrontam com o grotesco da pigméia como se tivessem recebido o jornal dominical com a imagem dela estampada em tamanho real. Tal qual os leitores do jornal, quem lê o conto também encontra-se sentado confortavelmente quando é surpreendido pela imagem da africana.

Muito mais que Marcel Pretre, é o narrador que, novamente, terá papel primordial na classificação de Pequena Flor, ora como humana, ora como animal irracional. Há, ao longo do texto, uma série de índices que relacionam a africana ao

¹⁰¹ Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, já citado, p. 281 – grifo do autor.

universo dos bichos: ela se assemelha, em várias situações descritas, a um macaco, a um cachorro, vive na selva, alimenta-se somente daquilo que a natureza lhe fornece, eventualmente serve de alimento aos Bantos, vive em árvores, sobrevive de caças; há, todavia, índices que humanizam Pequena Flor: sua gravidez (e não prenhes), sua capacidade, ainda que precária, de comunicar-se por intermédio de um código lingüístico organizado, seus “avanços” espirituais. Essa classificação também parece ser maleável porque atende a um outro propósito um tanto mais perverso: Pequena Flor somente terá valor de descoberta inédita e rara se for classificada como humana; sendo ela um animal como outro qualquer que habita as árvores das florestas africanas, mesmo com seu tamanho reduzido e seus hábitos, não espantaria nem tampouco chamaria a atenção dos leitores, todavia sendo ela uma mulher, a descoberta adquire estatuto de grandeza e fascínio. Pretre sente-se superior a Pequena Flor e a enxerga ocupante de uma posição “subserviente”, destacada ironicamente pelo narrador do conto: “Foi, pois, assim que o explorador descobriu, **toda em pé e a seus pés**, a coisa humana menor que existe. Seu coração bateu porque esmeralda nenhuma é tão rara”.¹⁰²

Outro aspecto que merece destaque na análise do conto é que Pequena Flor não se apresenta como um elemento grotesco intrinsecamente. Ela passa a ser vista como um ser grotesco a partir de um ponto de vista bastante específico e restrito: o olhar do branco civilizado. Portanto, o grotesco relativiza-se e parece relacionar-se, em Clarice, muito mais com um “estado-limite” de transição entre esferas opostas do que com uma imagem fixa e pré-determinada, uma vez que, muito provavelmente, Pretre passa também a se configurar em figura grotesca na visão da africana e de sua tribo.

¹⁰² Clarice Lispector, “A menor mulher do mundo”, já citado, p. 69-70 – grifo nosso.

“Sou a criatura do que vejo”¹⁰³

A estranha graça de Pequena Flor e o quase “apetite devorador” do europeu sobre ela permitem uma inevitável associação entre esse encontro e o processo de colonização da Américas, África e Oriente bastante explorado nos documentos quinhentistas produzidos pelos navegadores, religiosos e nobres que se aventuraram nos empreendimentos da época da Expansão Marítima. Nesses textos informativos, em geral, a figura do “selvagem” é sempre descrita pelo europeu pelo seu viés mais exótico e pitoresco. Sabe-se também que a descoberta dessa “alteridade radical” alterou significativamente a auto-imagem civilizada confortável do homem branco europeu.

Logo no início do conto, para abordar o primeiro contato do explorador Marcel Pretre com sua descoberta, o narrador utiliza o verbo “defrontar”: “Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre **defrontou-se** com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada [...]”¹⁰⁴

A polissemia desse verbo nos abre um leque de sentidos possíveis, bastante adequados para a discussão da relação entre o civilizado e o primitivo proposta aqui a partir do texto de Clarice. Dentre as acepções para o verbete há “confrontar”; “encarar”; “arrostar” (afrontar, resistir, expor-se) e sobre o advérbio correspondente a esse verbo

¹⁰³ Verso do poema “Blanco”, de Octávio Paz. Em *Barulhinho Bom: uma viagem musical*. EMI, 1996. Versão: Haroldo de Campos. Música: Marisa Monte. <http://www2.uol.com.br/marisa monte/site/abertura.htm>

¹⁰⁴ Clarice Lispector, “A menor mulher do mundo”, já citado, p. 68 – grifo nosso

(“defronte”), os lexicógrafos sugerem as acepções “em face”; “em oposição a”; e até “diferente”; “diverso”.

As acepções do verbo “defrontar” levantadas aqui podem ser relacionadas ao confronto histórico do branco com o “selvagem” indígena, sobretudo a partir da expansão marítima portuguesa dos séculos XV e XVI, quando os europeus são obrigados a repensar seu lugar e quando fica evidente a dificuldade deles de lidar com a alteridade que se apresenta. O cristianismo medieval estabeleceu uma divisão entre salvos (convertidos europeus) e condenados (pagãos selvagens), todavia, como reação à Reforma luterana, a Igreja Católica reafirmou autoritariamente seu poder por meio do Concílio de Trento e adotou, como uma das medidas da Contra-Reforma, estratégias para a conversão ao catolicismo dos povos “recém-descobertos”. Dessa forma, esses pagãos não poderiam ser classificados como animais selvagens já que precisavam da chancela de “humanos” – tal qual ocorre com Pequena Flor no texto por outras razões já citadas – para que pudessem ser convertidos, entretanto isso não evitou o choque cultural que se estabeleceu fortemente entre esses povos e seus colonizadores.

O antropólogo Klaas Woortmann, em “O selvagem na Gesta Dei”, afirma que o selvagem, segundo uma visão européia, era aquele que se opunha aos bem-aventurados. O selvagem destrói (caça), é errante (nômade), além de feio (grotesco) e violento, características que seriam provas da maldição impingida por Deus.¹⁰⁵

O selvagem representa a desordem e, segundo Woortmann,

[...] um espelho para a história, na medida em que vivia fora dela, na natureza. [...] o selvagem permite refletir sobre o sentido da história. Por isso mesmo o selvagem enquanto ‘homem natural’, primitivo, continuou desempenhando o papel que lhe cabia desde a

¹⁰⁵ Na concepção hebraica, a Queda (motivada pelo pecado) fez com que surgissem três paradigmas: o gentio como paradigma do homem natural; os hebreus, povo do pacto com Deus, forneceram o paradigma do homem moral; o homem selvagem, por sua vez, representou um povo inferior, de quem Deus retirara a benção de maneira absoluta (maldição).

Antigüidade (e que continua ainda a desempenhar): a imagem invertida que torna possível pensar a civilização; o **Outro radical**.¹⁰⁶

Guiando-se por um certo relativismo antecipado, o filósofo Michel de Montaigne, no ensaio *Dos Canibais*, estabelece uma curiosa reflexão sobre esse “Outro radical”, encarado por muitos europeus como bárbaros canibais.

Não me pesa acentuar o horror bárbaro que tal ação [o canibalismo] significa, mas sim que tanto condenemos suas faltas e tão cegos sejamos para as nossas. Penso que há mais barbárie em comer um homem vivo que morto, dilacerar com tormentos e martírios um corpo ainda cheio de vitalidade, assá-lo lentamente e arrojá-lo aos cães e aos porcos, que o mordem e martirizam (como vimos recentemente, e não lemos, entre vizinhos e concidadãos, e não entre antigos inimigos, e, o que é pior, sob pretexto de piedade e de religião).¹⁰⁷

Montaigne, em pleno século XVI, propõe uma discussão bastante pertinente à análise que sugerimos aqui para o conto de Lispector. Perturba os personagens civilizados da narrativa tanto o contato com o grotesco figurativizado na imagem de Pequena Flor quanto a descrição feita dos hábitos e costumes “exóticos” dos Likoualas e dos Bantos canibais – tal qual espantava (e fascinava) os europeus as “atrocidades” praticadas pelos selvagens –, todavia o desejo de devoração do Outro desses personagens citadinos, sugerido pelas reações relatadas pelo narrador de “A menor mulher do mundo”, também está presente, maquiado pela suposta civilidade deles. O

¹⁰⁶ Klass Woortmann, “O selvagem na Gesta Dei” Em *História e alteridade do pensamento medieval*, Universidade de Brasília, série Antropologia 292, p. 35 (grifo nosso). <http://www.unb.br/ics/dan/Serie292empdf.pdf>

¹⁰⁷ Michel de Montaigne, *Ensaio*, Livro 1, Capítulo XXXI. Tradução de J. Brito Broca e Wilson Lousada. Em *Clássicos Jackson*, São Paulo: Nova Fronteira, 1978, p. 24.

que Clarice promove é a potencialização do efeito grotesco explicitando que o desejo de “devoração” do Outro – simbólica ou não – pode ser bilateral, assim como Montaigne o faz quando compara o canibalismo dos selvagens (por carne morta) à selvageria européia nos atos praticados pelos inquisidores (queimando vivos), o que desestabiliza um leitor que obviamente pertence ao universo civilizado dos personagens urbanos e que, por isso, se identifica com eles.

No ensaio “Quem é bárbaro?”, Francis Wolff defende que pode haver pelo menos três sentidos distintos da palavra “bárbaro”, relacionados a três conceitos de seu “antônimo” (civilização), a partir da descrição de fatos históricos:

(1) [Bárbaros seriam aqueles que se] comportam como brutos grosseiros e ignoram as boas maneiras. O bárbaro, no imaginário popular, é o **canibal** que vive **quase nu** no **meio das selvas** [...]”. O bárbaro supostamente se inclui num **estágio inferior** da evolução *política*, num estágio pré-civil ou, pelo menos, **pré-urbano** [...].

(2) Os bárbaros são insensíveis ao saber ou à beleza pura, não respeitam o valor destes ou não compreendem seu sentido, só reconhecem valor no útil, na satisfação das **necessidades vitais** ou dos **prazeres grosseiros** [...]. Nesse segundo sentido, supõe-se que o bárbaro pertença não apenas a um **estágio anterior** de socialização ou de história política, como também a um estágio anterior da *cultura* humana. É o sentido mais antigo do termo. Remonta ao *barbarus* latino [...].

(3) [Bárbaros seriam] bichos do mato, dotados de uma **brutalidade feroz**, cega e selvagem, sem motivo razoável e, sobretudo, sem limite racional [...].¹⁰⁸

Segundo Francis Wolff, todos esses sentidos atribuídos ao vocábulo “bárbaro” se relacionariam, respectivamente, aos seguintes conceitos de “civilização”: (1) civilização relacionada à civilidade (sociedade urbanizada, com costumes “abrandados”

¹⁰⁸ Francis Wolff, “Quem é bárbaro?” Em *Civilização e barbárie*/organizado por Adauto Novaes – São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 21-3 – grifo em negrito nosso.

sobretudo em relação às funções naturais humanas e à polidez); (2) civilização ligada ao “aspecto espiritual” da cultura (desenvolvimento das ciências, das artes e das letras) e (3) civilização como humanidade no “sentido moral” (oposição a tudo o que se supõe natural ou bestial). Dessa forma, Pequena Flor seria classificada por Pretre e pelos leitores do jornal como bárbara, em maior ou menor grau, nas três acepções citadas por Wolff em seu ensaio, pois não haveria nela civilidade plena em nenhum dos três sentidos levantados. O francês, por oposição, seria o homem civilizado pelo aspecto urbano, pelo controle de suas funções naturais e por ser um cientista dotado de razão. Evidentemente, como aponta Wolff, essas classificações são deficientes porque ignoram completamente o relativismo necessário para discutir o assunto. Longe de pretender uma discussão sociológica ou mesmo antropológica do tema, Clarice Lispector já desmascara qualquer tentativa de estabelecimento de uma verdade absoluta para a questão do “bárbaro” *versus* “civilizado”. Os comportamentos de Marcel Pretre, de Pequena Flor e dos personagens que entram em contato com a africana já revelam que não há outro caminho possível que não o do relativismo.

O confronto de Pequena Flor com Marcel Pretre remete, metonimicamente, ao contato do civilizado com o “Outro radical”, que pode expressar, dentre outros sentimentos, como afirma Woortmann no artigo citado, “ansiedade e repressões”. “Defrontar-se” com o selvagem desencadeia no civilizado europeu uma reação de choque, desfazendo sua falsa imagem totalizante da condição humana. Pequena Flor impõe-se como o Outro, o estrangeiro, o diferente que, ao olhar da classe média urbana do conto, não pode ser tolerado. Tolerar Pequena Flor significa aceitar que há a diferença, significa abandonar um totalitarismo e conceber a existência possível, como afirma Neusa Santos Souza, de “um outro modo de gozo”, pois

Pequena Flor estava gozando a vida. A própria coisa rara estava tendo a inefável sensação de ainda não ter sido comida. Não ter sido comida era algo que, em outras horas, lhe dava o ágil impulso de pular de galho em galho. Mas, nesse momento de tranqüilidade, entre as espessas folhas do Congo Central, ela não estava aplicando esse impulso numa ação – e o impulso se concentrara todo na própria coisa pequenez da própria coisa rara. [...] Não ser devorado é o objetivo secreto de toda uma vida.¹⁰⁹

Pretre e os leitores do suplemento colorido dominical, ao mesmo tempo em que repudiam Pequena Flor, sentem-se atraídos por ela. Olham-na como algo bizarro, grotesco e, agindo assim, impõem-lhe seu “modo de ser civilizado” como um padrão que deve ser aceito e seguido por todos.

Essa sensação de inquietante estranheza, de atração e repulsa pela figura de Pequena Flor nos remete ao *Unheimlich* de Freud,¹¹⁰ segundo o qual algumas lembranças familiares recalcadas, reprimidas para “manter o campo da consciência isento de perturbações conflitivas”¹¹¹ podem vir à tona em determinadas situações causando uma sensação sinistra e familiar ao mesmo tempo. As personagens que se defrontam com a fotografia em cores de Pequena Flor no rotineiro e agradável (por isso seguro) suplemento do jornal de domingo a “estranham” (no sentido freudiano). Juntamente com a incômoda sensação de desconforto da imagem da africana há o relato de Pretre (na verdade do narrador) sobre o “estágio primitivo” da africana e também do canibalismo da tribo oponente aos Likoualas, os Bantos. Essas informações parecem “resgatar” um certo passado humano primitivo e “superado” por anos de civilização.

¹⁰⁹ Clarice Lispector, “A menor mulher do mundo”, já citado, p. 74.

¹¹⁰ Abordaremos o *Unheimlich* com mais detalhes no capítulo 2 pela pertinência das temáticas dos contos que o compõem. Baseamo-nos na seguinte edição da obra de Freud para nossos estudos: *Edição standart brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Volume XVII. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos* – Rio de Janeiro: Imago Editora. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza, 1969. “O estranho”, 235-271.

¹¹¹ Oscar Cesarotto, *No olho do outro – O “O homem de areia”, segundo Hoffmann, Freud e Gaiman* – São Paulo: Iluminuras, 2000, p.116.

Confrontar-se com o grotesco inerente ao homem significa assumir uma “truculência” (usando uma expressão de Clarice) também constitutiva dos humanos auto-classificados de civilizados.

O *Unheimlich* despertado nas personagens do conto parece ser motivado por dois fatores: o retorno do recalcado ligado ao passado delas e um mal-estar relacionado a um universo selvagem há muito abandonado pelo homem moderno, como o canibalismo, por exemplo. Sobre o segundo motivador da inquietante estranheza, Claude Lévi-Strauss nos lembra que a antropofagia (“Os Bantos os caçam em redes, como fazem com os macacos. E os comem. Assim: caçam-nos em redes e os comem”) é considerada pelos “civilizados” uma das práticas humanas mais selvagens e bárbaras por excelência, por isso reconhecer em si o desejo de devorar o outro perturba os personagens, sobretudo pela estranha familiaridade com esse desejo, a qual se apresenta repentinamente quando se estabelece o contato com a criatura frágil africana. Muitos são os índices que denunciam esse desejo recalcado:

(I) Ali estava uma mulher que a **gulodice** do mais fino sonho jamais pudera imaginar.

(II) No coração de cada membro da família nasceu, nostálgico, o **desejo de ter para si** aquela coisa miúda e indomável, aquela coisa salva de ser comida, aquela fonte permanente de caridade. A alma ávida da família queria devotar-se. E, mesmo, **quem já não desejou possuir um ser humano só para si?**

(III) Quem sabe a que **escuridão de amor** pode chegar o carinho.¹¹²

Logo no início do conto, o explorador francês procura afastar-se da inquietante estranheza causada pela africana. Para isso, compara a pigméia a um macaco, isto é, ele a animaliza. Entretanto, esse primeiro ato de organização se esvai quando observa que sua descoberta está grávida. E para não “enlouquecer”, “desvairar” e “nem perder os

¹¹² Clarice Lispector, “A menor mulher do mundo”, já citado, p. 69 e p.72.

limites” nomeia a pigméia de Pequena Flor, remetendo-a novamente ao universo da natureza, da botânica. Em seguida, já precavendo-se de qualquer mal-estar futuro, Marcelle Pretre passa a “classificá-la entre as realidades reconhecíveis”, colhendo dados acerca da menor mulher do mundo, entretanto nem todos os personagens que serão apresentados pelo narrador ao longo do conto conseguirão desvencilhar-se do *Unheimlich*.

A ilusória segurança da casa ou Um terreno para nova construção

Olhar para Pequena Flor significa, nas palavras de Mário Eduardo Costa Pereira, viver a sensação do desalojamento do “indivíduo das imagens que este faz de si mesmo”¹¹³. Clarice Lispector sistematicamente faz ruir uma “fachada” que os personagens julgam ser seu “eu”. Ou seja: o contato delas com a alteridade leva ao desmoronamento das auto-representações “confortáveis” delas mesmas. Como ocorre em outros textos de Lispector, as personagens de “A menor mulher do mundo” vêm-se desorganizadas diante da pequenez grotesca de Pequena Flor. Perceber e aceitar essa desorganização significa perder um “chão seguro” sobre o qual se erige uma casa sólida e familiar.

O tema da aparente segurança metaforizada pelo espaço familiar da casa é um *topos* recorrente na literatura clariciana. Na crônica “Mineirinho”, por exemplo, a autora faz referência a essa “casa”:

Para que minha *casa* funcione, exijo de mim como primeiro dever que eu seja sonsa, que eu não exerça a minha revolta e o meu amor, guardados. Se eu não for sonsa, minha *casa* estremece. Eu devo ter esquecido que embaixo da *casa* está o terreno, o chão onde nova

¹¹³ Mario Eduardo Costa Pereira, *Pânico e desamparo – Um estudo psicanalítico*. São Paulo: Editora Escuta, p. 332.

casa poderia ser erguida. Enquanto isso, dormimos e falsamente nos salvamos.¹¹⁴

Mais adiante, no mesmo texto, a autora retoma a metáfora da casa para mostrá-la mais frágil do que se supunha: “Essa casa, cuja porta protetora eu tranco tão bem, essa casa não resistirá à primeira ventania que fará voar pelos ares uma porta trancada”.¹¹⁵

A metáfora da “casa” também está presente na obra *A paixão segundo GH* quando a narradora-personagem entra no quarto da empregada recém-demitida e confronta-se com o desconforto de um estranhamento: “Acabara por me excluir da minha própria casa, como se me tivesse fechado a porta e me tivesse deixado remota em relação a minha própria moradia”.¹¹⁶

A fotografia de Pequena Flor publicada no jornal de domingo – descrita com detalhes pelo narrador, o que amplia os traços grotescos da imagem da pigméia – passa a refletir (como um espelho) a imagem das personagens, inicialmente confortáveis em suas casas, e causa-lhes um estranhamento que revelará o grotesco de seus comportamentos. Para ampliar e universalizar essas personagens, Clarice Lispector denomina os leitores do jornal como “uma mulher”, “uma senhora”, “uma menina de cinco anos de idade”, “a moça noiva”, “menino esperto”, “a mãe”, “uma cozinheira”, “o pai” e “uma velha”. Os sentimentos desses personagens são visitados por um narrador-voyer que as acompanha com sua câmera e revela em *flashes* suas reações.

¹¹⁴ Clarice Lispector, “Mineirinho” Em *A legião estrangeira*, Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964, p. 254. Grifo nosso.

¹¹⁵ Clarice Lispector, “Mineirinho”, já citado, p. 255.

¹¹⁶ Clarice Lispector, *A paixão segundo GH*, já citada, p. 27.

A primeira casa focalizada pela “câmera” do narrador do conto já dá o tom desestabilizador das reações desencadeadas pela fotografia nas outras seis casas. A sensação de afeição causada pela imagem da africana em tamanho natural parece desorganizar a personagem que é pega desprevenida em seu ato prosaico de leitura dominical e acaba perturbada pela presença de uma criatura “escura como um macaco”. A reação imediata da “mulher” é não olhar “uma segunda vez”, sob pena de ter de lidar com o desconforto e a desorganização (*Unheimlich*).

Em outro apartamento, a “câmera” do narrador acompanha uma senhora que observa a fotografia da pigméia e sente “uma perversa ternura pela pequenez da mulher africana”. Essa ternura perigosa, essa “escuridão de amor” perturba a personagem e toma seu dia marcado pela saudade (talvez de um sentimento maternal despertado pela pequenez e fragilidade da mulher de quarenta e cinco centímetros).

Pela primeira vez, o narrador marcará o tempo da narrativa de forma explícita: “era primavera” (informação que será repetida mais de uma vez ao longo do conto), época marcada por uma “bondade perigosa” que paira no ar. Clarice aborda em vários de seus textos presentes na coletânea *A descoberta do mundo* (“Primavera ao correr da máquina”, “Suíte na primavera suíça”, “Eu sei o que é primavera”, “A bravata”, “Primavera se abrindo”, “Lembrança de uma primavera suíça” e “Tomando para mim o que era meu”) o tema da primavera como um período em que se “sente estremecimento”, em que se favorece uma “perturbação de sentidos” ou como uma estação em que “se sangra e que dói”. Sobre suas motivações pessoais para escrever o conto “A menor mulher do mundo”, Clarice destaca também a lembrança de um domingo de primavera:

‘A menor mulher do mundo’ me lembra domingo, **primavera** em Washington, [...] primeiros calores de maio – enquanto a menor

mulher do mundo (uma notícia lida no jornal) intensificava tudo isso num lugar que me parece o nascedouro do mundo: África.¹¹⁷

Os sentimentos descritos pelo narrador na casa 2 revelam uma ambigüidade que denota ora desejo de adesão e aproximação do que se observa, ora repulsa. Essa ambivalência de sentimentos explicita a dimensão da desestrutura da personagem que não consegue lidar com o *Unheimlich* ligado à contemplação da figura de Pequena Flor.

Gradativamente, a “câmera” vai aumentando seu foco e, na casa 3, o narrador descreve a reação de uma menina de cinco anos que se espanta com o retrato da africana e vê-se ameaçada pela pequenez de Pequena Flor. Até aquele momento a personagem fora, na casa de adultos, o menor dos seres humanos, o que dera a ela falsas garantias das melhores carícias. Entretanto, a criança subitamente sente que seu espaço “seguro” é invadido e a figura de Pequena Flor obriga-a a um redimensionamento num mundo de adultos “civilizados” em que a competição é fato. Embora a menina não pudesse ainda “concretizar em pensamento” sua “nova percepção do mundo”, o que faria só “anos e anos depois”, ela já sente seu alicerce abalado pela ameaça, pela competição e pelo “medo do amor tirano”. A temática da infância caracterizada como uma fase em que já se tem contato com a dureza de determinadas experiências, mas que somente serão “concretizadas em pensamento” (compreendidas) na futura vida adulta é muito freqüente em Clarice Lispector. No conto “Felicidade Clandestina”, por exemplo, a narradora-personagem passa por situação semelhante: ela vive a experiência da espera, da felicidade adiada e clandestina, mas essa experiência só será compreendida em sua totalidade quando ela tornar-se uma mulher e por razões distintas das vividas em criança nas ruas do Recife (“Mal sabia eu como mais tarde, no decorrer da vida, o drama do ‘dia

¹¹⁷ Clarice Lispector, “A explicação que não explica”, já citada, p. 240

seguinte' com ela ia se repetir com meu coração batendo"). Em "Restos de carnaval", outro conto/crônica da autora, a experiência do contato precoce com a dor também é abordada, ainda que somente possa ser elaborada mais tarde por uma mulher adulta que narra.

A personagem de cinco anos da casa 3 tem, no instante do contato com o estrangeiro e familiar retrato de Pequena Flor, seu momento de dura aprendizagem ("primeira sabedoria"), o que ocorre quando se dá conta de que "a desgraça não tem limites".

Na descrição da casa 4, o narrador novamente usa como recurso um clichê: "na sagração da primavera", mais uma vez sugerindo um condicionamento do comportamento das personagens à força dessa estação. Nessa outra casa, uma "moça noiva" reage com "êxtase de piedade" ao olhar para Pequena Flor. A oposição entre os sentimentos da moça e a dureza de sua mãe é marcada pela linguagem; enquanto a noiva refere-se à africana utilizando palavras no diminutivo ("retratinho", "coitadinha", "tristinha"), a mãe – "dura, derrotada e orgulhosa" – chama a filha à ordem e animaliza Pequena Flor: "é tristeza de bicho, não é tristeza humana". Olhando para a "cara crua" de Pequena Flor, a mãe triste parece projetar seus próprios sentimentos na africana que invade sua casa.

É na casa 5 que será focalizada a reação mais perturbadora e minuciosa do conto. Um "menino esperto", ao observar a fotografia da africana, conta sua "idéia esperta" à mãe: queria assustar o amigo Paulinho colocando em sua cama a "mulherzinha africana" para depois fazê-la o "brinquedo" deles. A mãe do menino enrola os cabelos em frente ao espelho do banheiro e "defronta-se" com sua própria imagem. Nesse instante, recorda-se da história ouvida de uma cozinheira "do tempo de orfanato": algumas órfãs, cuja maternidade já "pulsava terrível" em seus corações,

brincaram com um cadáver de uma colega dando-lhe “banhos e comidinhas”. Novamente aqui retomam-se os temas da “perversa ternura” (casa 2) e da falta de limites da desgraça (casa 3). A mãe, lembrando-se da história, considera “a cruel necessidade de amar”, a “malignidade de nosso desejo de ser feliz”, a “ferocidade com que queremos brincar” e o “número de vezes em que mataremos por amor”¹¹⁸. A mãe olha para o filho e enxerga-o como um estranho e passa a ter horror da própria alma. Todas essas sensações são vividas diante do espelho.

Lacan afirma que a imagem do eu só pode ser percebida em sua totalidade a partir da exterioridade e é no texto “O estágio do espelho como formador da função do Eu” que ele trabalhará a importância da imagem especular para o sujeito.

É [...] por uma identificação com a imagem que os outros têm sobre nós que podemos ter uma imagem de nós mesmos. O que significa que o eu é constituído, desde a origem, como instância imaginária e remete diretamente ao conjunto dos modelos imaginários do sujeito.¹¹⁹

A imagem refletida no espelho ajuda a nos construir, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, traz em si um retorno de um sentimento de fragmentação e ruptura, vivenciado pelo *infans* antes do “estágio do espelho”, período em que ele não detinha a apreensão da totalidade de seu corpo. Oscar Cesarotto explica essa dialética do “Estádio de espelho” lacaniano:

Numa primeira e definitiva identificação consigo mesmo, o sujeito humano se aliena de si quando mais esperava se integrar. O espelho, parâmetro de exterioridade, oferece-lhe a chance de se enxergar interior, mas ao preço de se ver como um outro. Nesta relação com o semelhante, a figura que se reflete aparece invertida,

¹¹⁸ Esse último tema também aparece no conto “A legião estrangeira” quando a personagem Ofélia mata o pintinho dos filhos da narradora-personagem e esta legítima e compreende, de certo modo, o “crime” da menina-adulta: “Oh! Não se assuste muito! Às vezes a gente mata por amor” pensa ela.

¹¹⁹ Jacques Lacan, “O estágio do espelho como formador da função do Eu” Em *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p. 45.

coincidindo o lado direito com o esquerdo, e vice-versa. Esta assimetria é o elemento que impõe a diferença no registro do idêntico, forçando a alteridade. Por este viés, aquilo que seria o mais conhecido e familiar, a própria imagem, vira estranho. Sinistro, então aludiria ao que excede à dimensão do narcisismo, ficando fora da alçada do eu, incontrolável.¹²⁰

Abordando o estudo do *Unheimlich* freudiano, Patrícia Saceanu, no artigo “Íntima estranheza” afirma que

[...] a mesma imagem da qual um sujeito depende para se constituir pode se tornar uma ameaça à suposta integração do eu. A coincidência entre aquilo que o constitui e o que aniquila pode ser observada no fenômeno do duplo, exemplo paradigmático da inquietante estranheza [...].¹²¹

Diferentemente dos outros personagens do conto que têm o *Unheimlich* desencadeado somente pela imagem de Pequena Flor, a mulher da casa 5 terá sua vivência de inquietante estranheza despertada pela própria observação de sua imagem no espelho. É no espelho do banheiro enrolando os cabelos que a mulher se estranhará e perceberá no “Outro dela” a presença viva da “crueldade”, “malignidade”, “ferocidade” e o desejo de matar em nome do amor. Contemplando-se “absorta” no espelho, a mulher olhará para o “filho esperto como se olhasse para um perigoso **estranho**” e terá “**horror da própria alma** que, mais que seu corpo, havia engendrado aquele ser apto à vida e à felicidade” (grifos nossos). O orgulho do filho, sentido pela personagem, passa agora a ser “inconfortável”, portanto distante dos sentimentos-clichês ligados à maternidade. O garoto “desdentado” passa também a configurar uma imagem grotesca e

¹²⁰ Oscar Cesarotto, *No olho do outro – O “O homem de areia”, segundo Hoffmann, Freud e Gaiman*, já citado, p. 115.

¹²¹ Patrícia Saceanu, *Beleza, Feiúra e Psicanálise*. Chaim Sameul Katz, Daniel Kupermann e Viviane Mosé (org.) Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Formação freudiana, 2004, p. 132.

estranhada, por isso só resta à mãe buscar referências que humanizem sua “cria”. Encontra como solução a idéia de evolução do menino (“aquele menino que já estava sem os dois dentes da frente, a evolução, a evolução se fazendo, dente caindo para nascer o que melhor morde”) contraposta à primitividade de Pequena Flor, a qual parece remeter-se a um passado selvagem humano marcado pela presença da crueldade, malignidade e ferocidade, pulsões aparentemente excluídas do processo civilizatório. A solução encontrada pela mãe perturbada do menino para afastá-lo (e, principalmente, afastar-se) “de alguma *coisa* que devia ser ‘escura como um macaco’”¹²² consiste agora numa busca por um retorno a uma “superficialidade tranquilizadora” obtida à custa da compra de “roupas finas” (“Vou comprar um terno novo para ele”), de enfeites, de limpeza (“obstinadamente queria-o bem limpo”) e do cultivo do “lado cortês da beleza”. Finalmente, para afastar de si a inquietante estranheza diante de seu reflexo especular e da imagem-espelho de Pequena Flor, a mulher da casa 5 sorri “intencionalmente fina e polida, colocando, entre aquele seu rosto de linhas abstratas e a cara crua de Pequena Flor, a distância insuperável de milênios”, todavia, como é também comum na literatura clariciana, a mulher “sabia que este seria um domingo em que teria de disfarçar de si mesma a ansiedade, o sonho, e milênios perdidos”, pois essa experiência de ruptura acaba por deixar marcas na personagem.

Já mencionamos que a imagem de Pequena Flor, observada pela mulher da casa 5, suscita na personagem também uma perturbadora lembrança de um relato:

[...] lembrou-se do que uma cozinheira lhe contara do tempo de orfanato. Não tendo boneca com que brincar, e a maternidade já pulsando terrível no coração das órfãs, as meninas sabidas haviam escondido da freira a morte de uma das garotas. Guardaram o cadáver num armário até a freira sair, e brincaram com a menina

¹²² O índice “coisa” distancia Pequena Flor da classificação humana.

morta, deram-lhe banhos e comidinhas, puseram-na de castigo somente para depois poder beijá-la, consolando-a.¹²³

A menção à lembrança da mulher da casa 5 parece constituir uma estratégia do narrador de contraposição de três maternidades: a da pigméia, natural e plena, com a das meninas do orfanato, cerceada e pervertida em morbidez, e, finalmente, com a da mãe da criança. Novamente, o espelho se inverte e o grotesco desvia-se de Pequena Flor para habitar os personagens urbanos. A seleção vocabular feita pelo narrador enfatiza essa contraposição e a gestação de Pequena Flor é mencionada de maneira bastante delicada:

Nos tépidos humores silvestres, que arredondam cedo as frutas e lhes dão uma quase **intolerável doçura ao paladar**, ela estava grávida.

[...] enquanto isso a própria coisa rara **tinha no coração algo mais raro ainda**, assim como o segredo do próprio segredo: um filho mínimo.

Pequena Flor piscava de amor, e riu quente, pequena, grávida, quente.¹²⁴

Por outro lado, a gravidez de Pequena Flor nos remete a um dos aspectos mais marcantes do corpo grotesco que é estar sempre em construção. Segundo Bakhtin:

[...] o *corpo grotesco* é um *corpo em movimento*. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo [...].

Por isso o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objetivo predileto de um *exagero positivo*, de uma hiperbolização [...]. Por isso os principais acontecimentos que afetam o corpo grotesco, os atos do drama corporal – o comer, o beber, as necessidades

¹²³ Clarice Lispector “A menor mulher do mundo”, já citado, p. 72.

¹²⁴ Clarice Lispector “A menor mulher do mundo”, já citado, p. 68-9.

naturais [...], as cópulas; a gravidez, o parto [...], a absorção por um outro corpo – *efetua-se nos limites do corpo e do mundo* ou nas *do corpo antigo e do novo*; em todos esses acontecimentos do drama corporal, *o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados*”.¹²⁵

O preconceito, a reificação e a devoração quase canibalista são os temas explorados pelo narrador na casa 6. A “cena panorâmica” se abre com uma família calculando com fita métrica o tamanho de Pequena Flor e deliciando-se com o desejo de ter para si a pequena africana. A reação diante da imagem da pigméia vai delineando os perfis dos membros da família: o pai é amargo e pessimista; a filha “ardente” de treze anos (assim como as órfãs lembradas na casa 5), mescla, em plena pré-adolescência, infantilidade e sexualidade pulsante; a mãe mostra-se preconceituosa e insatisfeita com a vida.

Na casa 6, o processo de reificação de Pequena Flor torna-se explícito. Ironicamente, o narrador nos informa que no “coração” de cada integrante daquela família nasceu, “(...) nostálgico, o desejo de ter para si aquela coisa miúda e indomável, aquela coisa salva de ser comida”. Esse desejo de transformar o outro em objeto, em escravizá-lo, é reforçado pelo narrador pela reprodução de um discurso direto atribuído à mãe: “— Deve ser o bebê preto menor do mundo — respondeu a mãe, derretendo-se de gosto. — Imagine só ela servindo a mesa aqui de casa! E de barriguinha grande!”¹²⁶

¹²⁵ Mikhail Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, já citado, p. 277 – itálicos do autor.

¹²⁶ Clarice Lispector, “A menor mulher do mundo”, já citado, p. 73.

A mãe só consegue enxergar em Pequena Flor a possibilidade de ela ocupar a função de serviçal da casa e esse desejo somente é potencializado porque a africana traz dentro de si a raridade de gestar o “bebê preto menor do mundo”. A cor negra da pigméia, segundo o ponto de vista da mãe, parece já a remeter automaticamente à posição subserviente de quem serve ao branco. A repetição da palavra “coisa” (“coisa miúda e indomável”, “coisa salva de ser comida”) também é um índice que reitera o processo ao qual Pequena Flor é submetida pelos familiares da casa 6: a coisificação (outro nome para reificação). O narrador potencializa o grotesco da “cena” quando afirma que Pequena Flor poderia ser uma “fonte permanente de caridade” para uma família “devotada” que travestiria seus “ávidos” sentimentos de posse e perversidade em atos benevolentes e filantrópicos. Além de “desmascarar” os reais desejos da família da casa 6, o narrador, por meio de uma pergunta retórica, provoca o leitor e o incita a incluir-se entre os que desejam secretamente apropriar-se do *Outro*: “E, mesmo, quem já não desejou possuir um ser humano só para si? O que, é verdade, nem sempre seria cômodo, há horas em que não se quer ter sentimentos”.¹²⁷

Depois de focalizar com a “câmera” a casa 6, o narrador realiza um novo deslocamento e, num corte brusco, retorna à “própria coisa rara”, no coração da África, dessa vez para promover um processo sutil e gradual de humanização de Pequena Flor. Marcel Pretre observa “metodicamente” o desenvolvimento da gravidez da pigméia quando é invadido pela sensação de mal-estar ao perceber que Pequena Flor sorria, gozando a vida. O explorador não consegue classificar o riso de sua descoberta, cada vez mais humana. Invertem-se as posições e Pequena Flor, humana, é invadida também – da mesma maneira que os personagens urbanos de classe média – por uma “grande

¹²⁷ Clarice Lispector, “A menor mulher do mundo”, já citado, p. 72-3.

escuridão” que se põe em movimento a partir da observação do Outro radical (dessa vez o explorador branco). A pigméia delicia-se com a cor rosa-esverdeada do pudico explorador e ele passa de descobridor à descoberta; Pretre agora é a coisa rara. Por ter poucos recursos, Pequena Flor “estava reduzida à profundidade”, ironicamente nos informa o narrador, o que a faz amar profundamente o explorador francês, assim como ama a bota e o anel do europeu. Continuando a ironia, o narrador classifica a “busca civilizada” de um amor que seja isento de interesses monetários de “refinamento cruel” e afirma que não há espaço para essas “susceptibilidades” na tribo de Pequena Flor, portanto, na umidade da floresta, amor tem outras definições (como em toda a obra de Clarice). Perturba sobremaneira o explorador o riso humano de sua descoberta, todavia o leitor do conto é contemplado com a possibilidade de focalização, pelo narrador, dos sentimentos de Pequena Flor quando sorri para Marcel Pretre. Esses sentimentos revelados pelo narrador mostram uma Pequena Flor dotada de desejos muito humanos como o de possuir, por exemplo: “Pequena Flor respondeu-lhe que ‘sim’. Que era muito bom ter uma árvore para morar, sua, sua mesmo. Pois – e isso ela não disse, mas seus olhos se tornaram tão escuros que o disseram –, pois é bom possuir, é bom possuir, é bom possuir”.¹²⁸

Sobre os muitos elementos que compõem essa “inesperada” humanidade de Pequena Flor, em detrimento daqueles apresentados pelos personagens urbanos que a assistem, Berta Waldman afirma:

A reificação do diferente, a sua animalização é desmontada no conto que tem Pequena Flor como protagonista, por isso ela aparece como portadora de um signo vital. Ela revida, reage, surpreende, usando para isso nenhuma estratégia que não a força

¹²⁸ Clarice Lispector, “A menor mulher do mundo”, já citado, p. 75.

de seu primitivismo e de sua adesão à natureza que a adentra diariamente para a luta pela sobrevivência.¹²⁹

O explorador procura, sem sucesso, responder ao sorriso de Pequena Flor e, da mesma maneira que a mãe da casa 5, perturba-se e vê-se obrigado a recuperar “com severidade a disciplina do trabalho”, seu chão seguro. Ajeita seu “capacete simbólico” e recomeça a anotar, ainda que essa atitude não o livre de ter experienciado “vários momentos difíceis consigo mesmo” ao longo de sua expedição.

Antes de finalizar a narrativa, realiza-se um novo “corte” brusco e um derradeiro deslocamento de “cena” é feito no último parágrafo do conto, quando a “câmera” do narrador se volta novamente para o espaço urbano. Na casa 7, uma velha observa a fotografia de Pequena Flor e, resignada pela fé, não procura explicações filosóficas para a existência da africana pigméia, pois, para ela, simplesmente “Deus sabe o que faz”, o que se constitui num contraponto importante a todas as reações grotescas mostradas anteriormente pelo narrador. A dimensão do divino como elemento explicador proposto pela velha da casa 7 se opõe à tentativa positivista do explorador que toma notas para dar conta de sua perturbação. Por outro lado, atribuir a um Deus a responsabilidade sobre suas criações também pode constituir um subterfúgio para quem, na verdade, procura “não entender”, adotando assim a postura de um “sonso essencial”. Em “Mineirinho”, Clarice aborda esse tema:

[...] o que me sustenta é saber que sempre fabricarei um deus à imagem do que eu precisar para dormir tranqüila, e que outros furtivamente fingirão que estamos todos certos e que nada há a fazer. Tudo isso, sim, pois somos os sonsos essenciais, baluartes de alguma coisa. E sobretudo procurar não entender.

¹²⁹ Berta Waldman, *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectivas: FAPESP: Associação Universitária de Cultura Judaica. 2003, p. 65.

Porque quem entende desorganiza. Há alguma coisa em nós que desorganizaria tudo – uma coisa que entende.¹³⁰

Do ponto de vista da forma, a descrição sucinta da casa 7, escolhida pelo narrador para fechar o conto, não parece aleatória, pois assemelha-se à rapidez descritiva da casa 1, o que dá à narrativa uma certa simetria e circularidade.

Clarice Lispector, em “A menor mulher do mundo”, retoma um de seus temas mais freqüentes: a instauração da alteridade, da diferença radical. O grotesco da figura de Pequena Flor e a reação das personagens “civilizadas” diante do Outro servem para mostrar o quanto se há para discutir acerca das obscuridades que compõem o eu. Clarice mostra que esse contato com a subjetividade, com a descoberta da identidade, tema da maioria dos contos de *Laços de família*, pode se dar, como já disse Nádia Battella Gotlib, referindo-se ao livro em questão, “às vezes a preço de cruel e criminosa violência”.¹³¹

¹³⁰ Clarice Lispector, “Mineirinho”, já citado, p. 256.

¹³¹ Nádia Battella Gotlib, *Clarice Lispector – Uma vida que se conta*, São Paulo: Ática, 1995, 2ª. edição, p. 326.

O “mudo grito ancestral” (análise do conto “Macacos”)

“Mas às vezes me arrepio vendo um bicho. Sim, às vezes sinto o mudo grito ancestral dentro de mim quando estou com eles: parece que não sei mais quem é o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda, fico ao que parece com medo de encarar meus próprios instintos abafados que, diante do bicho, sou obrigada a assumir, exigentes como são, que se há de fazer, pobre de nós”.¹³²

Se em “A menor mulher do mundo” a africana Pequena Flor transita pela desconfortável e tênue linha que separa o homem do bicho (estado-limite), sendo textualmente comparada a um macaco e a um cachorro, na narrativa “Macacos”, apresenta-se ao leitor um “macacão-pequeno” (“homem alegre”) e Lisette, caracterizada pela narradora-personagem como “uma mulher em miniatura”, ambos, de fato, animais. Segundo Anatol Rosenfeld, “(...) o símio é um motivo grotesco antigo, como ‘símia’, macaqueação da natureza humana”.¹³³

O texto “Macacos” compõe o livro *Felicidade clandestina* e é categorizado como um conto, embora tenha uma estrutura bastante próxima de uma crônica. Nele, uma narradora-personagem, em pleno Ano-Novo carioca “sem água e sem empregada” recebe em casa um presente: um “macacão ainda não crescido”, com “potencialidades tremendas” que sobe pela roupa do varal e dá “gritos de marinheiro”. Posteriormente, a narradora se desfaz – com auxílio de uma amiga – do inconveniente presente. Um ano depois, a narradora-personagem resolve adquirir um outro animal que pudesse (re)fazer a alegria de seus meninos: uma macaca chamada Lisette que “cabia na mão” e “tinha saias, brincos, colar e pulseira de baiana”. Mais tarde, a família descobre que essa

¹³² Clarice Lispector, “Bichos (I)” Em *A descoberta do mundo*, já citado, p. 334.

¹³³ Anatol Rosenfeld, *Texto/Contexto I*, já citado, p. 63.

“mulher em miniatura” está doente e, por isso, necessita de cuidados médicos urgentes. Levam-na a um hospital onde Lisette, após receber os cuidados necessários, acaba morrendo.

É quase inevitável analisar esse breve relato que é o texto “Macacos” a partir das muitas linhas que Clarice Lispector deixou escritas acerca de sua paixão por animais. “O búfalo”, “Uma galinha”, “O ovo e a galinha”, “Tentação”, “Seco estudo de cavalos”, entre outros textos, além de algumas das histórias infantis criadas pela autora, trabalham com o universo animal de maneira bem particular. Para o estudioso Nilson Fernandes Dinis, a exploração desse universo em Clarice Lispector atende ao propósito do contato com uma alteridade radical bastante primitiva:

Uma legião dos mais diferentes bichos: coelhos, gatos, peixes, búfalos, panteras, cachorros, cavalos, galinhas. São formas de Clarice sair de Clarice. Escrever em Clarice é sempre viver a multiplicidade de outros que a mediocridade de uma única vida não comporta.¹³⁴

José Américo Motta Pessanha afirma que Clarice privilegia como “arautos” de sua obra as crianças, que constituiriam um “convite à desintelectualização”, e os bichos, que representariam

Terrível cerco da animalidade – interior e exterior – em função do qual o homem tem de mostrar o que ele é: seu sentido, sua essência. Cerco constante que situa a humanidade num Jardim Zoológico [...].

Cerco permanente que faz de toda história humana a mesma história: a do encontro do homem consigo mesmo [...].

Cerco dos bichos, cerco da animalidade, cerco do que é vivo e nos olha da outra margem [...].¹³⁵

¹³⁴ Nilson Fernandes Dinis. “Pedagogia e literatura: crianças e bichos na literatura infantil de Clarice Lispector”, Em *Educar*, Curitiba; Editora UFPR, número 21, 2003, p. 271.

¹³⁵ José Américo Motta Pessanha, *Remate de Males*, número 9. Revista do Departamento de Teoria Literária. Org. Vilma Arêas e Berta Waldman. UNICAMP, Campinas, 1989, p. 192.

Logo no início da narrativa “Macacos”, a narradora-personagem nos informa que, “muda de perplexidade”, vê um “presente” entrar em sua casa. Trata-se de um macaco. O animal, reificado pelo substantivo “presente”, ainda que essa palavra denote um aspecto positivo, logo será humanizado pela narradora por meio de algumas informações que serão dadas a respeito dele: o bicho dá “gritos” de marinheiro – em lugar de “guinchos”, “chios” ou “assobios” como seria esperado de um macaco – e comporta-se como um “homem” que dá risadas, habitante da área de serviço da casa. O tema da alteridade já se instaura nesse breve início do relato: a narradora, diante da perturbação causada pela visão do “pequeno homem”, vê-se, sem querer, experienciar um contato com o *Outro*. Tal qual acontece em “A menor mulher do mundo”, o espelhamento se dará bilateralmente no texto “Macacos”, pois, da mesma forma que Pequena Flor observa (e é observada) pelo explorador Marcel Pretre, o macaco, tão logo adentra o apartamento da narradora-personagem, “já examinando tudo com grande rapidez e um longo rabo”, igualmente a observa.

O tema da morte também se presentifica logo no parágrafo que abre o texto. O filho da narradora, já prevendo o desejo de sua mãe de se desfazer do “macaco-coisa”, promete a ela que um dia o animal adoeceria e morreria, o que abreviaria a estada dele na casa. A culpa se instala na narradora diante da “inconsciência feliz e imunda do macacão-pequeno” que goza a vida em “estado de graça” e, por isso, ela se torna imediatamente “responsável pelo seu destino”, como a narradora do conto “A legião estrangeira” que se responsabiliza por um pintinho quando pressionada pelos filhos. Na

crônica “Estado de graça – trecho”, Clarice atribui aos animais propriedades muito distantes da visão estritamente zoológica deles:

Não sei por que, mas acho que os animais entram com mais frequência na graça de existir do que os humanos. Só que eles não sabem, e os humanos percebem. Os humanos têm obstáculo que não dificultam a vida dos animais, como raciocínio, lógica, compreensão. Enquanto que os animais têm a esplendidez daquilo que é direto e se dirige direto.¹³⁶

O macaco, ignorando a agonia da narradora, goza da “esplendidez” de simplesmente existir sem culpa, tal qual a personagem Pequena Flor. Quem encontra uma saída para a “aceitação feita de amargura” vivida pela narradora-personagem é uma amiga que “rudemente” a salva com a desculpa de que “meninos de morro apareceram numa zoadá feliz [e] levaram o homem que ria”. A narradora ganha em seu “desvitalizado Ano-Novo” “uma casa sem macaco” e uma consciência tranqüila, uma vez que se aliena da responsabilidade pelo destino do animal.

Os fatos relatados na segunda parte do conto se dão um ano após a chegada do primeiro macaco, logo depois que a narradora-personagem acabara de viver uma alegria e ambicionava, “para também alegrar os meninos”, estabelecer uma “cadeia de alegria”: “Quem receber esta, que a passe a outro, e outro para outro, como o frêmito num rastro de pólvora [...]”.

O que mais chama atenção no texto é que a narradora inicia essa “cadeia” justamente com a compra de um novo macaco, atenuando, por meio desse gesto, sua própria culpa de um ano atrás quando indiretamente se desfizera do presente dos filhos. Dessa forma, a “cadeia de alegria” parece mais beneficiá-la do que a qualquer um,

¹³⁶ Clarice Lispector, “Estado de graça – trecho” Em *A descoberta do mundo*, já citado, p. 91-2.

inclusive porque a macaca adquirida pela narradora se assemelha muito a uma boneca e, portanto, poderia constituir mais um presente para ela mesma do que para os seus meninos: “Quase cabia na mão. Tinha saia, brincos, colar e pulseira de baiana. E um ar de imigrante que ainda desembarca com o traje típico de sua terra. De imigrante também eram os olhos redondos”.¹³⁷

Diferentemente dos adjetivos ligados ao universo animal/selvagem que caracterizam a humana Pequena Flor, a macaca será mais agudamente antropomorfizada pela narradora-personagem. Imediatamente, atribui-se ao animal um nome humano: Lisette. Diferentemente disso, a pigméia do conto “A menor mulher do mundo” recebe um nome muito mais ligado ao universo da selva. Além disso, os elementos que caracterizam Lisette a tornam uma verdadeira “mulher em miniatura”, o que potencializa o efeito grotesco do animal/gente, pois há na descrição da macaca uma mistura de domínios: ela usa roupas e acessórios de baiana, tem um “ar de imigrante que ainda desembarca com o traje típico de sua terra”, apresenta “extrema doçura”, tem um “olhar redondo”, é “sóbria e cansada” e “suave demais”. Toda essa caracterização feita pela narradora-personagem parece evidenciar uma certa identificação dela com a figura de Lisette.

Aos poucos, a mãe dos meninos percebe que a doçura e delicadeza de Lisette eram, na verdade, indícios de uma doença que levaria a macaca à morte. Essa percepção da iminente morte do animal faz com que a narradora se dê conta de que a sensação de prazer proporcionada pela possibilidade de possuir o outro (“No terceiro dia estávamos

¹³⁷ Clarice Lispector, “Macacos”, já citado, p. 44.

na área de serviço admirando Lisette e o modo como **ela era nossa**”¹³⁸) turva o real sentido da alteridade. Esse sentimento de propriedade em relação ao outro também se evidencia em “A menor mulher do mundo” quando, referindo-se à reação de uma das famílias que observa a fotografia de Pequena Flor, o narrador afirma que “No coração de cada membro da família [nasce], nostálgico, o **desejo de ter para si aquela coisa miúda e indomável**, aquela coisa salva de ser comida, aquela fonte permanente de caridade”. A pequenez de Lisette e da africana parece suscitar ainda mais desejo de apropriação do outro nas personagens dos dois textos. Lisette desperta na narradora-personagem dois sentimentos desconfortáveis: a crueldade que o amor pode assumir e a percepção de que não há possibilidade de garantia do amor do outro.

Para evitar que a macaca morra, a narradora-personagem leva-a a um hospital, onde Lisette recebe oxigênio que lhe garante mais algumas horas de vida. Esse “sopro de vida” revela uma Lisette desconhecida até aquele momento pela família: “De olhos muito menos redondos, mais secretos, mais aos risos e na cara prognata e ordinária uma certa altivez irônica [...]”.¹³⁹

O “oxigênio mágico” parece humanizar ainda mais Lisette: “[...] um pouco mais de oxigênio, e deu-lhe uma vontade de falar que ela mal agüentava ser macaca [...]”.¹⁴⁰ E constatando que a morte de Lisette era inevitável, a mãe e os meninos, de comum acordo, resolvem oferecê-la ao enfermeiro que lhe dera oxigênio: “O senhor

¹³⁸ Clarice Lispector, “Macacos”, já citado, p. 44.

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ Idem.

está gostando muito de Lisette. Pois se o senhor deixar ela passar uns dias perto do oxigênio, no que ela ficar boa, ela é sua”.¹⁴¹

Novamente, a mãe das crianças se exime da responsabilidade sobre os macacos que adquiriria. No início do conto, uma amiga da narradora-personagem encarrega-se de resolver o destino do macaco-marinheiro. Agora, em relação à Lisette, o enfermeiro é que cuidará do animal, poupando mãe e filhos do confronto com a morte.

Generosamente, ou por perceber que a morte do animal era certa, o enfermeiro, não sucumbindo à insistência da narradora-personagem de tornar-se definitivamente “proprietário” da macaca, promete que tão logo curasse Lisette, ele a devolveria à família. No dia seguinte, os meninos e sua mãe são avisados por telefone da morte da macaquinha e o texto é finalizado com duas colocações perturbadoras das crianças e uma resposta da mãe: o menino mais novo questiona se Lisette teria morrido de brincos; o mais velho, uma semana depois, afirma que sua mãe se parecia muito com a macaca, ao que a narradora, percebendo a que “abismo” correspondia a afirmação do menino, responde que também gostava dele. Com isso, a mãe parece compreender o modo de o filho demonstrar afeto de forma indireta, utilizando a macaca como comparação. Dessa forma, essa mãe dá muito mais ao filho respondendo e acolhendo o seu amor do que comprando uma nova macaca para ele. Em outra perspectiva, a comparação da mãe com Lisette sugere uma mudança de referencial e a macaca passa a ser o modelo de amor e afeto na família da narradora, como se o bicho representasse os laços que unem os membros que habitam aquele apartamento, antecipando o “exercício” de um sentimento de perda ligado à inexorabilidade da morte de um ente amado.

¹⁴¹ Idem.

Outro aspecto que destacamos nesta análise é que, em *A mulher que matou os peixes*, obra infantil de Clarice Lispector publicada em 1968, a figura do “macacão ainda não crescido” e de Lisette, presentes em “Macacos”, reaparecem, entretanto, de maneira um pouco diferente. O primeiro é caracterizado como “um mico tão grande e forte como se fosse um filhote de gorila” e um “homem maluco”¹⁴² e a segunda é apresentada como uma “miquinha muito suave”, “pequena” e “linda”:

Estava vestida com saia vermelha, e usava brincos e colares baianos. Era muito delicada conosco e dormia o tempo todo. Foi batizada com o nome de Lisete. Lisete às vezes sorria pedindo desculpas por dormir tanto. Comer, quase não comia, parada num cantinho só dela.¹⁴³

Em “Macacos”, por outro lado, apresenta-se Lisette ao “público adulto” de maneira mais direta, sucinta, sem o uso de diminutivos ou de muitos adjetivos que a caracterizem: “E ali mesmo comprei a que se chamaria Lisette. Quase cabia na mão. Tinha saia, brincos, colar e pulseira de baiana (...) dormia muito, mas para comer era sóbria e cansada”.¹⁴⁴

Embora haja muitas semelhanças entre o texto infantil e o adulto, há também algumas diferenças significativas. O nome Lisette, por exemplo, é grafado somente com um “t” no livro infantil. Outro dado relevante é a diferença do tempo de permanência de Lisette com a narradora nos dois textos. Em “Macacos”, Lisette permanece com a família somente três dias, diferentemente da obra infantil em que a permanência da macaca é maior:

¹⁴² Clarice Lispector, *A mulher que matou os peixes* – Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 18 – não há paginação “oficial” na obra.

¹⁴³ Idem.

¹⁴⁴ Clarice Lispector, “Macacos”, já citado, p. 44.

Três dias estive conosco [...]. No terceiro dia estávamos na área de serviço admirando Lisette e o modo como ela era nossa [...]. Depois eu disse aos meninos: Lisette está morrendo.¹⁴⁵

No sexto dia quase dei um grito quando adivinhei: ‘Lisete está morrendo! Vamos levá-la a um veterinário!’¹⁴⁶

As reações das personagens diante da morte da(s) macaca(s) também são um tanto distintas. Na narrativa “Macacos”, é mais árida e até um tanto seca. No livro destinado às crianças, trata-se do tema da morte com mais cuidado e delicadeza e a narradora evoca mais de uma vez a figura de Deus:

Fomos embora de guardanapo vazio.¹⁴⁷

Voltamos para casa com o guardanapo vazio e o coração também. Antes de dormir eu pedia para Deus salvar Lisete.¹⁴⁸

No dia seguinte telefonaram, e eu avisei aos meninos que Lisette morreria. O menor me perguntou: ‘Você acha que ela morreu de brincos?’ Eu disse que sim. Uma semana depois o mais velho me disse: ‘Você parece tanto com Lisette!’ ‘Eu também gosto de você’, respondi.¹⁴⁹

No dia seguinte o veterinário telefonou avisando que Lisete tinha morrido durante a noite. Compreendi então que Deus queria levá-la. Fiquei com os olhos cheios de lágrimas e não tinha coragem de dar a notícia ao pessoal de casa. Afinal, avisei e todos ficaram muito, muito tristes.

De pura saudade, um dos meus filhos perguntou:

– Você acha que Lisete morreu de brincos e colar?

Eu disse que tinha certeza que sim, e que, mesmo morta, ela continuaria linda.

¹⁴⁵ Idem.

¹⁴⁶ Clarice Lispector, *A mulher que matou os peixes* – Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 18.

¹⁴⁷ Clarice Lispector, “Macacos”, já citado, p. 45.

¹⁴⁸ Clarice Lispector, *A mulher que matou os peixes* – Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 18.

¹⁴⁹ Clarice Lispector, “Macacos”, já citado, p. 45.

Também de pura saudade, o outro filho olhou para mim e disse com muito carinho:

– Você sabe, mamãe, que você se parece muito com Lisete?

Se vocês pensam que eu me ofendi porque me parecia com Lisete, estão enganados. Primeiro, porque a gente se parece mesmo com um macaquinho; segundo, porque Lisete era cheia de graça e muito bonita.

– Obrigada, meu filho – foi isso que eu disse a ele e dei-lhe um beijo no rosto.¹⁵⁰

Em relação ao desfecho dos textos, na história infantil, diferentemente do que ocorre em “Macacos”, a narradora promete aos filhos a futura compra de um novo mico (“Um dia desses vou comprar um miquinho com saúde”) e encerra o assunto da morte de “Lisete” de maneira delicada e nostálgica (“Mas esquecer Lisete? Nunca”), diferentemente do final brusco e lacunar proposto pelo outro texto. Pensando em seus leitores infantis, observamos que Clarice adota alguns procedimentos que objetivam atenuar a aridez dos temas da reificação e da morte, entretanto a autora não subestima a capacidade das crianças de lidar com esses assuntos.

Um dos procedimentos adotados pelos artistas modernos consiste na transgressão do antropomorfismo, o que denota um verdadeiro deslocamento da figura humana como centro de referência universal. Para Eliane Robert Moraes, a metamorfose humana na arte moderna abole “as fronteiras convencionais entre seus diversos reinos”,¹⁵¹ explorando, dessa forma, o bicho que habita o homem e “a figura humana se bestializa, dando forma a seres híbridos que vêm compor um inesperado bestiário moderno”.¹⁵² As figuras híbridas da humana/macaca/cachorro Pequena Flor, do macaco/marinheiro e da macaca/mulher Lisette parecem corroborar com essa hipótese.

¹⁵⁰ Clarice Lispector, *A mulher que matou os peixes* – Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 20.

¹⁵¹ Eliane Robert Moraes, *O corpo impossível*, já citada, p. 108.

¹⁵² Idem.

Capítulo 2 – (Des)encontros ou A desproteção do espaço público

Análise do par de contos: “Perdoando Deus” e “A bela e a fera ou A ferida grande demais”

É no par de contos “Perdoando Deus” e “A bela e a fera ou A ferida grande demais” que a temática do grotesco se explicitará de maneira mais agressiva e direta, se comparada às outras narrativas de nossa seleção. Nos textos analisados até aqui as personagens claricianas se defrontam com o grotesco em espaços privados e, por isso, talvez mais “seguros”: Pequena Flor é observada pelas famílias de classe média confortavelmente instaladas em seus apartamentos em “A menor mulher do mundo”¹⁵³ e a macaca Lisette vive num apartamento com uma dona de casa e seus filhos no texto “Macacos”. Em “A solução”, a maior parte da narrativa de Almira se passa dentro de um escritório e de um restaurante e Margarida vive confinada em sua casa, não se permitindo contato com o mundo, no conto “Um dia a menos” (essas narrativas serão analisadas no capítulo 3).

É no espaço público da Avenida Copacabana, na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, entretanto, que se dará o contato com o grotesco entre uma narradora-personagem que o relata, no conto/crônica “Perdoando Deus”, e Carla, que tem sua história contada por um narrador de terceira pessoa em “A Bela e a Fera ou A ferida grande demais”.

¹⁵³ No conto, a única personagem que se defronta com Pequena fora do espaço privado é o explorador francês Marcel Pretre.

Blasfêmia ou Reencontrando Deus (análise do conto “Perdoando Deus”)

“E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais. Por começo, a criancinha vê os objetos invertidos, daí seu desajeitado tatear; só a pouco e pouco é que consegue retificar, sobre a postura dos volumes externos, uma precária visão. Subsistem, porém, outras pechas, e mais graves. Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim. Ah, meu amigo, a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente [...]”¹⁵⁴

Em “Perdoando Deus”¹⁵⁵ uma mulher “livre”, em estado de graça, passeia pela Avenida Copacabana e sente algo raro, singular: desenvolve-se nela um sentimento maternal por Deus, “que era a terra, o mundo”. A personagem passa a sentir-se – por carinho, “sem o menor senso de superioridade ou igualdade” em relação a Deus – a “mãe do que existe” e esse carinho maternal por Deus só faz crescer na protagonista ao longo da narrativa. Esse estado epifânico de torpor e êxtase é interrompido bruscamente quando ela se depara com um enorme rato morto (imagem do grotesco) cujos pés estão esmagados. O rato – alteridade radical – servirá de contraponto ao estado inicial de maternagem e plenitude da narradora e o incômodo e horror sentidos por ela servirão de mote para o relato.

Evidentemente, o texto que ora analisamos possui uma série de camadas interpretativas possíveis, todavia vamos privilegiar um caminho. A narrativa “Perdoando Deus” é claramente dividida em quatro momentos distintos, os quais denominaremos em nossa análise de *movimentos*. No *primeiro movimento*, a narradora anda tranqüilamente pela Avenida Copacabana, espaço público de grande circulação na

¹⁵⁴ Guimarães Rosa, “O espelho” (1962) Em: *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988, p. 66.

¹⁵⁵ Esse conto foi publicado por Clarice Lispector no *Jornal do Brasil*, em 19 de setembro de 1970. Depois, republicado em *Felicidade Clandestina*. Postumamente, o texto reaparece em *A descoberta do mundo*.

cidade do Rio de Janeiro. O mundo, metonimicamente representado por “edifícios”, “nesga de mar” e “pessoas”, mostra-se, através do olhar “distraído” da narradora-personagem, em toda sua plenitude. Esse aparente estado de distração é refutado pela narradora quando ela conclui que o que experimentava era “uma atenção sem esforço”, ela estava “sendo uma coisa muito rara: livre”. Gradativamente, essa “visão de tudo” amplia-se para uma clara “percepção das coisas” e a liberdade da narradora (“sem deixar de ser liberdade”) intensifica-se ainda mais. Ela reconhece que nada do que via na avenida pública era dela e que, portanto, não se tratava de um *tour de propriétaire*, todavia essa constatação não tira dela a sensação de uma satisfação crescente.

A sensação epifânica de liberdade, plenitude, atenção sem esforço, percepção e satisfação vivida pela narradora num prosaico passeio pela Avenida Copacabana atinge o ápice quando ela tem um sentimento singular: “Por puro carinho, eu me senti a **mãe de Deus**, que era a Terra, o mundo”.¹⁵⁶

Embora não haja no texto uma exploração ampla de todos os sentidos da personagem – comum nos relatos de epifania –, esse estado relatado logo no início do conto pela narradora de “Perdoando Deus” constitui-se num momento de epifania positiva. Defendemos essa idéia baseados nos estudos realizados por Olga de Sá (1979), em *A escritura de Clarice Lispector*. Nessa obra, para abordar o tema na produção clariciana, a estudiosa parte do conceito de epifania presente na obra de James Joyce, relacionando-o – como grande parte da crítica o fez quando do surgimento da escritora com sua obra inicial *Perto do coração selvagem* – à literatura de Clarice Lispector. Olga de Sá afirma que os momentos epifânicos caracterizam-se por “[...] [adquirirem] um valor,

¹⁵⁶ Clarice Lispector, “Perdoando Deus”, já citado, p. 41 – grifo nosso.

uma realidade, e a experiência torna-se fim de si mesma. É um momento de êxtase, que gostaríamos de prender entre os dedos [...]”¹⁵⁷

Para a crítica, a epifania também pode ser “um modo de ver o mundo e, portanto, um tipo de experiência intelectual e emotiva”, um “momento de visão no qual alguma coisa se revela” ou até mesmo ela pode fundar e instituir “não um modo de experimentar a vida, mas de formá-la”¹⁵⁸.

A narradora do conto experimenta um sentimento singular de que jamais ouvira falar: a sensação de ser a mãe de Deus, um Deus que é “terra”, que é o “próprio mundo”. Esse sentimento de maternagem em relação a Deus é vivido, contudo, sem prepotência ou glória; trata-se de um carinho puro e genuíno e, embora fosse novo, era “muito certo” para ela. Redundantemente, ela reconhece que o que estava vivendo naquele momento não poderia ser vivido antes simplesmente porque “não tinha podido ser”. Como se esse Deus onipotente tivesse determinado um momento ritualístico pertinente para a sensação nova que se inaugurara na narradora num simples passeio numa Avenida chamada ironicamente de Nossa Senhora de Copacabana, denominação da “verdadeira” mãe de Deus; como se a narradora estivesse pronta, madura para viver esse “estado de graça”, como também denomina Olga de Sá as epifanias positivas criadas por Clarice Lispector.

Ainda que a narradora se sentisse a mãe de Deus, não havia superioridade nem tampouco igualdade nessa “relação”. Ela continuava a ocupar seu lugar “inferior” em relação a um Deus que, ela reconhece, deveria ser amado com “amor grave, amor solene, respeito, medo e reverência”. A superioridade divina, dessa maneira, permanecia garantida, o que não deixava de ser ainda uma segurança para a narradora (que

¹⁵⁷ Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector*, já citado, p. 41.

¹⁵⁸ Idem, p. 175.

posteriormente será perdida). Ela parece viver aquilo que Massaud Moisés, a partir de suas leituras críticas de Luís Costa Lima (1966) e Benedito Nunes (1969), localizou nos textos claricianos: um “instante existencial”, o qual é caracterizado, segundo ele, “[...] por uma súbita revelação interior que dura um segundo fugaz como iluminação instantânea de um farol nas trevas”.¹⁵⁹

Segundo movimento – Desarmonia e ruptura ou Epifania negativa

No *segundo movimento* que estrutura a narrativa, o êxtase inicial da narradora que, sem questionar a natureza desse amor inédito, é vivido por ela em plenitude crescente, é rompido violentamente pela inserção de um elemento grotesco e inesperado, materializado no conto num enorme rato morto que se interpõe entre a protagonista e seu “caminho suave” de acarinhamento desse Deus que, até agora, parecia somente existir para proporcionar prazer à narradora, como uma espécie de “pai bom” (esse aspecto psicanalítico será desenvolvido mais adiante): “E foi quando pisei num enorme rato morto”.¹⁶⁰

Esse contraponto violento, essa alteridade radical¹⁶¹, “em menos de um segundo”, tira a narradora do “estado de graça” em que se encontrava passeando pela avenida. De súbito, a vida que no passeio por Copacabana parecia-lhe plena e acudados; harmonicamente ligada a um divino que aceita ser acarinhado transforma-se em terror.

¹⁵⁹ Massaud Moisés, “A ficção intimista perde Lispector” Em *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 de dezembro de 1977, p. 10.

¹⁶⁰ Clarice Lispector, “Perdoando Deus”, já citado, p. 42.

¹⁶¹ Reiteramos que o tema do confronto com uma alteridade radical é freqüente na narrativa de Clarice. Em *A paixão segundo GH*, por exemplo, se dá com uma barata; no conto “Amor”, com um cego que masca chicletes, além das ocorrências nos contos analisados nesta dissertação.

Ao deparar-se com o enorme roedor morto, a narradora utiliza o predicativo “erçada” para descrever seu novo estado. Inversamente, ela encontrava-se erçada como somente os bichos ficam quando se percebem acuados, todavia o bicho não era ela, era o rato. Sua reação inicial é “correr de medo” como um animal que se sente ameaçado. Além da evocação do instinto animal, a narradora também transforma-se em objeto frágil quando se “estilhaça” toda em pânico. O elemento que novamente a humaniza e desfaz o binômio “bicho/coisa” é a tentativa de “controlar” um grito que lhe quer sair. Resta somente a ela a tentativa da fuga:

Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos.¹⁶²

A descrição do sentimento de pânico e aversão diante do grotesco toma proporções que podem nos remeter ao *Unheimlich* freudiano. Retomamos aqui esse conceito de Freud, defendido num artigo escrito em 1919, por meio do qual o psicanalista estuda o percurso de algumas experiências que eram, em princípio, *heimlich* (que em alemão significa *doméstico, íntimo, amistoso, do lar, aquilo que pertence ao lar*. *Lich* é um sufixo adverbial), mas que se tornaram *Unheimliche* (aquilo que causa uma “inquietante” estranheza, que não pertence ao lar, desconfortável). No referido artigo, Freud busca compreender um campo da estética pouco considerado, o do horror e da estranheza, como caminho para o estudo das manifestações do inconsciente. Ele elenca uma série de situações que levariam o sujeito a viver o *Unheimlich*. Dentre elas,

¹⁶² Clarice Lispector, “Perdoando Deus”, já citado, p. 42.

destacam-se a “incerteza intelectual quanto a um objeto ter ou não vida”¹⁶³, a estranheza diante de acessos epiléticos, fatores infantis desencadeadores de sentimentos de estranheza (como a ansiedade pertencente ao Complexo de castração, por exemplo), o duplo, as repetições e coincidências (motivadas por superstições, resquícios de uma atividade mental animista primitiva que julgávamos inexistente em nós), entre outras.

A imagem do rato – e toda sua simbologia – retorna “estranhada” pela narradora na cena do passeio desprotegido pela avenida carioca (esse *topos* da desproteção, do desamparo é comum em Clarice; as personagens da autora parecem estar sem defesa para o desconhecido e sem controle sobre seus destinos). A tentativa de corte da conexão entre os dois fatos – o sentimento inédito de maternagem por Deus e o pânico diante do rato “atirado” aos pés da narradora de maneira violenta – resulta inútil. O rato morto apresenta-se como um contraponto de mau gosto à vida pulsante experienciada pela narradora no *primeiro movimento*. Ela, inicialmente, olha para os dois fatos e somente consegue enxergar entre eles um “nexo ilógico”. Percebendo o que significava o rato, a narradora questiona a si, o leitor ou mesmo a Deus: “[...] então não podia eu me entregar desprevenida ao amor?”; “De que estava querendo Deus me lembrar?”.¹⁶⁴

Essas perguntas serão respondidas, no último *movimento* do texto, não diretamente pelos interlocutores inquiridos, mas pela própria narradora numa espécie de simulacro de *discurso retórico*.¹⁶⁵ .

¹⁶³ Freud, “O Estranho” , já citado, 250.

¹⁶⁴ Clarice Lispector, “Perdoando Deus”, já citado, p. 42.

¹⁶⁵ Utilizamos aqui o termo *discurso retórico*, tendo como base os estudos de Chaim Perelman, sobretudo na obra *Argumentação* (Em *Enciclopédia Einaudi* – vol. 11, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1987). Segundo o teórico, a retórica dos gregos e dos romanos pode ser “[...] concebida como a arte de bem falar, ou seja, a arte de falar de modo a persuadir e a convencer [...]” (p. 234). Em sua teoria da argumentação, Perelman atribui uma grande importância ao conceito de “auditório”: “[...] conjunto de todos aqueles que o orador quer influenciar mediante o seu discurso” (p. 237). Para que o orador se aproprie de um discurso retórico, é essencial a relação dele com o auditório a que se dirige e não há, segundo Perelman, necessidade de que a linguagem utilizada seja de todo precisa e livre de ambigüidades,

Analisando uma série de índices presentes no texto “Perdoando Deus”, parecem-nos que a experiência de *Unheimlich*, motivada pela figura grotesca do rato, está ligada a um sentimento reprimido que perturbadoramente retorna na narradora do relato. O que pode corroborar com essa hipótese da vivência por parte dela de um “estranhamento” ocasionado pelo “retorno do recalcado” poderia ser a insistência nas referências à infância da personagem: “boca infantilizada”, “desde pequena” e “como só em criança fui decepcionada”. Para Freud (1919),

[...] se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho.¹⁶⁶

Esse estranho como “algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz”, noção atribuída por Schelling¹⁶⁷, evidencia-se na narrativa de Lispector através de uma série de “pistas” que a autora – por intermédio de sua narradora-personagem – vai deixando no texto. Gilberto Figueiredo Martins, no artigo “Um *passeio* pelas ruas do Rio – O espaço do perigo”, já indica em nota explicativa que “Há elementos no texto que permitem uma leitura de base psicanalítica (...)”.¹⁶⁸ Martins propõe que

[...] a relação de amor (e, posteriormente, de embate) com uma instância suprema – o pai onipotente e não-castrado – levaria a

como no discurso analítico. É também muito importante no discurso retórico que a linguagem utilizada seja comum (ou comum “adaptada conforme as circunstâncias”) e que o discurso não seja especializado por excelência. A narradora de “Perdoando Deus” conduz seu leitor (“auditório”) por meio de uma série de perguntas elaboradas ao longo do texto.

¹⁶⁶ Freud, “O estranho”, já citado, p. 258.

¹⁶⁷ Apud Freud, “O Estranho”, já citado, p. 258.

¹⁶⁸ Gilberto Figueiredo Martins, “Um *passeio* pelas ruas do Rio – O espaço do perigo” Em *Leitores e Leituras de Clarice*, já citado, p. 23.

adulta à revivescência dos fantasmas infantis do incesto e do parricídio. A hipótese seria reforçada pela presença de um índice carregado de significação simbólica: o rato encontrado na avenida tem os pés esmagados, característica semelhante àquela que, sabemos, a etimologia do nome e a história de Édipo revelam sobre o trágico personagem grego que inspirou a base da formulação freudiana sobre os conflitos infantis.¹⁶⁹

Esses elementos constituem pistas significativas que podem explicar o estranhamento motivado pelo “retorno do reprimido”, vivido por aquela que nos conta sua experiência. Desde o início do conto/crônica nos é relatado um contato de uma mulher com uma espécie de imagem paterna (entidade suprema) marcada por uma dubiedade: enquanto um pólo de um “pai onipotente” se deixa livremente acarinhar, “sem nenhum orgulho e nenhuma pequenez”; o outro pólo desse pai representa um embate, reafirmando sua autoridade quando atira “Seu” rato na “cara tão nua” (metonímia do espaço público desprotegido) da mulher que narra. Inevitavelmente, essa ambivalência da figura do pai nos remete, aliada a outros elementos, ao Complexo de Édipo, verdadeiro paradigma da psicanálise freudiana. Essa divisão dupla da imagem paterna sugerida pelo relato da narradora revela um pai que representa um amor irrestrito e um outro que representa embate (o pai “não-castrado” de quem se teme a castração).

Essa possibilidade de leitura, como já nos sugere Gilberto Martins, é reforçada pela descrição da figura do rato morto. O animal apresenta-se com os pés esmagados, o que poderia supor constituir-se uma alusão à figura que inspirou a teoria freudiana: o personagem Édipo da tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles. Como se sabe, Édipo é filho de Laio e de Jocasta e herdeiro da maldição que assola os Labdácias. A personagem é abandonada no Monte Citerão, já que Apolo havia predito a Laio que, se gerasse um

¹⁶⁹ Idem.

filho, seria assassinado por ele. O criado encarregado de executar tal missão perfura-lhe os pés com um gancho de forma a poder suspender o menino numa árvore. Isso explica o fato pelo qual, ao ser encontrado por alguns pastores, foi chamado Édipo (*pés inchados* em grego). O rato que tem “pés” (índice humanizador) esmagados/inchados – e não patas como seria de se supor em se tratando de um animal –, visto pela narradora como um “contraponto” ao “puro amor inocente”, descrito nos dois primeiros parágrafos do texto, é enviado por um Deus-pai-impiedoso que “fere” (castra?) e insulta a mulher que passeia pela rua sem a proteção de um espaço privado que a acolha.

Gilberto Martins destaca ainda que “[...] as formas persecutórias de retaliação provindas da situação conflitiva figuram no texto como signos de devoração e ataques orais [...]”¹⁷⁰

Outra possibilidade de leitura é que a alusão a Édipo, por intermédio da figura do rato, apresenta-se como uma espécie de rebaixamento (*bathos*) promovido por Clarice – procedimento bastante comum na categoria do grotesco. O resgate da tragédia criada por Sófocles é realizado por Lispector de forma paródica. Tal procedimento já foi apontado por Cleusa Rios P. Passos¹⁷¹ em relação ao conto “Feliz Aniversário”, intertexto paródico da peça teatral *Rei Lear*, de Shakespeare. Algumas estratégias apontadas por Cleusa em seu ensaio parecem também ser adotadas por Clarice em “Perdoando Deus”: “miniaturização”, “inversão”, “trabalho de mascaramento”, reelaboração e rearticulação textuais, “dessacralização”, “disfarce literário”, resgate da tradição e evocação da memória literária. Além do exemplo do rato de pés esmagados

¹⁷⁰ Ibidem. Isso poderia nos remeter também a um período pré-edípico relacionado à fase oral. Sabemos que, nessa fase, o contato com o mundo pela criança se dá pela absorção dos objetos (“devoração”) e pela identificação com uma figura materna, cujo papel é ser uma “mãe nutriente”. É nessa fase que se desenvolverão as primeiras pulsões agressivas da criança por meio da mordedura; “[...] os ratos já riram de mim, no passado do mundo os ratos já me devoraram com pressa e raiva” estranhamente afirma a narradora. Embora essa leitura seja possível, nos deteremos, na primeira possibilidade, a do pai castrador.

¹⁷¹ Em *Confluências – Crítica literária e Psicanálise*, já citado.

que permitiria uma associação à origem do nome Édipo, ao lado da imagem de um Deus-Pai, a quem a narradora reverencia e depois explora, poderíamos citar a corrida às cegas da personagem para afastar-se do rato (que nos remeteria à cegueira da personagem grega). No texto, ela se põe a correr e, “violentamente”, recusa-se a *ver*, tal qual o Édipo da tragédia que perfura os olhos voluntariamente para não mais ver: “Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver”.¹⁷²

Outra possível indicação desse “disfarce literário” promovido por Clarice em relação à peça teatral de Sófocles apresenta-se no trecho “[...] não conte, só por carinho, não conte, guarde para você mesma as vergonhas Dele [...]”, em que um discurso indireto livre, sem possibilidade de atribuição certa de um emissor, permite-nos supor que se trata de uma espécie de *coro teatral estilizado*, outra referência à tragédia grega. Como se sabe, uma das funções do coro na tragédia clássica era exercer a função de uma espécie de espectador ideal que serviria de “filtro” dos sentimentos da platéia (leitores?). O coro tinha como funções ainda fornecer conselhos, opinar, questionar, criticar valores de ordem social e moral e, por outro lado, tinha ainda o papel de voz da opinião pública, o que parece ser a função do “apelo” presente no texto quando a narradora decide “estragar a reputação de Deus”. Dentre essas funções exercidas pelo coro no teatro, citadas por Patrice Pavis (1947), as que nos parecem mais pertinentes à hipótese que aventamos é:

Elevando-se acima da ação ‘terra a terra’ das personagens, o coro substitui o discurso ‘profundo’ do autor; garante a passagem do particular para o geral. Seu estilo lírico eleva o discurso realista das personagens a um nível excedível, o poder de generalização [...] – **Função: “Idealização e generalização”.**

¹⁷² Clarice Lispector, “Perdoando Deus”, já citado, p. 42.

Para que o espectador real se reconheça no ‘espectador idealizado’ que constitui o coro, é preciso necessariamente que os valores transmitidos por esse último sejam os mesmos que os seus e que com eles possa se identificar completamente. O coro, portanto, só tem probabilidade de ser aceito pelo público se este se constituir em uma massa solidificada por um culto, uma crença ou uma ideologia. Deve ser aceito espontaneamente como um jogo, ou seja, como um universo independente das regras conhecidas de todos nós, às quais não questionamos, uma vez que aceitamos a elas nos submeter [...] – **Função: “Expressão de uma comunidade”**.¹⁷³

Ao decidir-se pela vingança contra Deus, difamando-o por meio do relato público de suas “vergonhas”, a narradora-personagem *blasfema* e, com isso, infringe uma lei sagrada, o que justificaria a intervenção do coro – representante de um “espectador idealizado” que compartilha de um mesmo “culto, uma crença ou uma ideologia”, como defende Pavis. Optando pela “blasfêmia”, termo derivado do grego *blasphemein* (de *blaptein*, prejudicar, e *pheme*, reputação), a personagem ousadamente insulta Deus. O terceiro livro do Velho Testamento, o *Levítico*, afirma que “quem blasfemar o nome do Senhor será morto”. O *Corão* – livro sagrado dos muçulmanos – é igualmente rígido ao afirmar que Alá perdoa qualquer pecado, com exceção da blasfêmia que, para eles, representaria uma descrença em Deus. Os seguidores do islã defendem que difamar Maomé ou qualquer outro profeta citado no *Corão* ou na *Bíblia* é considerado uma blasfêmia gravíssima. No *Evangelho de Lucas*, afirma-se que blasfemar contra o Espírito Santo é pecado sem perdão. No Paquistão, a pena para os blasfemos pode variar da prisão perpétua à pena de morte¹⁷⁴ e mesmo nações européias

¹⁷³ Patrice Pavis. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira – São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 74.

¹⁷⁴ No Irã, por exemplo, em 1989, condenou-se à morte Salman Rushdie, autor de *Os versos satânicos* com a acusação de que o autor britânico teria blasfemado contra o islã.

como a Inglaterra e a Alemanha, marcadas pela defesa da laicidade, também adotam leis de blasfêmia. Dessa forma, o simulacro de coro presente na narrativa funcionaria como uma voz de alerta contra a impetuosidade e a “cegueira” da narradora-personagem que reluta em guardar para si um episódio desabonador à imagem de Deus. (A “vingança” da narradora contra Deus será analisada mais adiante *no terceiro movimento* da narrativa).

Ao constatar que o mesmo Deus que permitiu ser acarinhado por ela na primeira parte do texto também “esmagava-lhe” agora com um rato, a narradora se revolta: “E a revolta de súbito me tomou: então não podia eu me entregar desprevenida ao amor? De que estava Deus querendo me lembrar?”¹⁷⁵

Esse sentimento que mescla adoração (amor) e ódio por Deus poderia nos remeter ainda a uma leitura, também de viés psicanalítico, baseada nas formulações da pós-freudiana Melanie Klein. Tema central da teoria kleiniana, o objeto “bom” e o “mau”¹⁷⁶ designam os primeiros objetos pulsionais, parciais ou totais, que aparecem na vida fantasmática da criança. O que determina se o objeto é “bom” ou “mau” é seu caráter gratificante ou frustrante. O objeto parcial e o total poderão ser clivados (clivagem ou *splitting* do objeto) em um “bom” e um “mau” objetos e essa cisão constitui o primeiro modo de defesa contra a ansiedade. Segundo Melanie Klein (1957), o objeto, alvo das pulsões eróticas e destrutivas da criança, cinde-se em dois, os quais terão destinos independentes no jogo das introjeções e das projeções. Numa primeira fase, a criança não reconhece que o mesmo objeto que supre pode privar, ou ainda, que o seio agredido por ela pertence à mãe boa, aquela que também nutre. Essa fase, denominada por Klein como “esquizo-paranóide” é seguida pela “fase depressiva”,

¹⁷⁵ Clarice Lispector, “Perdoando Deus”, já citado, p. 42.

¹⁷⁶ Empregados entre aspas para reforçar o caráter fantasmático das qualidades desse objeto.

quando a criança percebe o objeto inteiro e se culpa pela agressão à parte má da mãe. Em “Perdoando Deus”, esse processo se dá na relação entre a narradora e o Deus-Pai. A personagem sente por Deus um amor “livre”, sem “compromissos”, um “carinho maternal” (“seio bom”) e “em menos de um segundo”, esse amor transforma-se em ira, revolta e “decepção” contra “um Deus Todo-poderoso” que grosseiramente atira “Seu” rato (“seio mau”) conta a narradora. A psicanalista inglesa defende que esse conflito entre o amor e o ódio é inato e constitutivo:

Concomitantemente a experiências felizes, ressentimentos inevitáveis reforçam o conflito inato entre o amor e o ódio, isto é, basicamente entre as pulsões de vida e de morte, o que resulta no sentimento de que existem um seio bom e um seio mau. Conseqüentemente, a vida emocional arcaica caracteriza-se por uma sensação de perda e recuperação do objeto bom. Ao falar de um conflito inato entre amor e ódio, deixo implícito que a capacidade tanto para amor quanto para impulsos destrutivos é, até certo ponto, constitucional, embora varie individualmente em intensidade e interaja desde o início, com as condições externas.¹⁷⁷

Era incompreensível para a narradora o fato de Deus supor que ela precisava “ser lembrada de que dentro de tudo [havia] o sangue”. Sangue que ela admitia e até o queria. Aqui mais um dos procedimentos de criação de Clarice presentifica-se. Muitos dos temas explorados nos contos claricianos publicados em suas coletâneas parecem ter ressonância de outros textos produzidos pela autora, os quais poderiam ser verdadeiras “chaves de compreensão” de suas obras por vezes herméticas. Parece ser o caso de “Truculência”, crônica em que Clarice, tal qual a narradora de “Perdoando Deus”, reconhece o desejo do sangue como elemento evidenciador de nossa violência e agressividade latentes:

¹⁷⁷ Melanie Klein, *Inveja e Gratidão e outros trabalhos* (1946-1963). Volume III. *Obras completas*. Trad. da 4ª . edição inglesa por Elias Mallet da Rocha Barros e Eliana Pinto Chaves, Coordenadores e Colaboradores. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p. 211.

[...] Nós somos canibais, é preciso não esquecer. E respeitar a violência que temos. E, quem sabe, não comêssemos a galinha ao molho pardo, comeríamos gente com seu sangue. [...] A nossa vida é truculenta: nasce-se com sangue e com sangue corta-se a união que é o cordão umbilical. E quantos morrem com sangue. É preciso acreditar no sangue como parte de nossa vida. A truculência. É amor também.¹⁷⁸

A gradação que se construiu no início do conto, paralelisticamente, repete-se nesse momento de revolta da narradora. Sua ira cresce aos poucos e ela condena Deus por não levar em conta o pavor dos ratos que “desde pequena” a “alucina” e a “persegue”. Seu passado, hiperbolicamente, passa a ser o “passado do mundo” – outra metonímia –, tempo em que os ratos devoravam com pressa e raiva a narradora (a humanidade?). Insultada e ferida, ela se revolta e se decepçiona com a grosseria e brutalidade de Deus. O ápice desses sentimentos traduz-se num desejo de vingança que cresce na narradora, embora soubesse da dificuldade de vingar-se de um “Deus Todo-Poderoso” “que até com um rato esmagado” poderia esmagá-la (como o fez). O Deus que outrora se situava nos “edifícios, nesga de mar, pessoas” agora nem mesmo poderia ser encarado,

[...] pois eu não sabia onde é que Ele mais estava, qual seria a coisa onde Ele mais estava e que eu, olhando com raiva essa coisa, eu O visse? no rato? naquela janela? nas pedras do chão? em mim é que Ele não estava mais. Em mim é que eu não o via mais.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Clarice Lispector, “Truculência” Em *A descoberta do mundo*, já citado, p. 252.

¹⁷⁹ Clarice Lispector, “Perdoando Deus”, já citado, p. 43.

Terceiro e quarto movimentos – Da vingança pela blasfêmia ao Reencontro com o divino

O *terceiro movimento* do texto está centrado nesse desejo de vingança da personagem. Inutilmente, a narradora procura esquecer o que se passara com ela, todavia dois sentimentos novos tomam-lhe o “corpo”: o desejo de vingança já referido e um sentimento de inferioridade/impotência. Ela anseia pela vingança ao Deus que lhe proporcionara tão antagonicamente duas sensações, a de liberdade e a prisão a um passado que retorna estranhado por meio da figura de um rato que expõe a “vulnerabilidade de criatura só” da personagem. Contando ao mundo o que Deus era capaz de fazer contra uma criatura que experimentou nutrir por ele um amor maternal, ela se vingaria e estragaria a reputação Dele.

É a adversativa “mas”, precedida de sugestivas reticências, que inaugura o *quarto e último movimento* do texto (Perdoando Deus). Como se respondesse às questões que ela mesma se fizera no segundo movimento da narrativa, a narradora encontra respostas para os fatos que lhe aconteceram: ela não estava pronta para o rato e o cálculo que fazia do amor era errado: “Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, é que se ama verdadeiramente”.¹⁸⁰

Ao contrário do Édipo que se auto-mutila cegando-se ao final da tragédia de Sófocles, a personagem de “Perdoando Deus” ganha olhos no desfecho do conto. Ela percebe que, recusando um amor solene ao Deus, ela não permite que suas incompreensões sejam transformadas em oferenda. Utilizando-se insistentemente de uma estrutura sintática lacunar (um tipo de polissíndeto em que a conjunção aditiva

¹⁸⁰ Idem, p. 43.

apresenta-se implícita), a narradora – como se necessitasse informar ao mundo o *insight* que tivera – traduz pelo simbólico das palavras suas “descobertas”. Reconhecendo sua agressividade, sua intransigência, seu amor idealizado, sua teimosia, sua possessividade, a protagonista admite que somente poderá, de fato, ser “mãe das coisas quando puder pegar um rato na mão”. Instaure-se nela uma alteridade que admite o horror proporcionado por um rato que existe tanto quanto a narradora; admite que talvez ela deseje a morte desse Outro absoluto: “Talvez eu me ache delicada demais apenas porque não cometi os meus crimes”. Novamente, outros textos de Clarice podem nos auxiliar na compreensão desse mal latente que habita os personagens da autora. No texto “Se eu fosse eu”¹⁸¹, a narradora afirma: “Metade das coisas que eu faria se eu fosse eu, não posso contar. Acho, por exemplo, que por um certo motivo eu terminaria presa na cadeia. E se eu fosse eu daria tudo o que é meu, e confiaria no futuro de viver”¹⁸² e também na crônica “Mineirinho”, a narradora admite sua capacidade de matar que é, de certo modo, exorcizada por alguém como o criminoso Mineirinho que, em sua ambivalência, mata e ainda assim é devoto de Nossa Senhora.

A narradora descobre que temer/amar um Deus que se apresenta como seu oposto, seu contrário, é um modo de se acusar. Antes, só era possível amar a um Deus que fosse o contrário da narradora, um Deus que pudesse conter o desejo de matar outrem. Um Deus de quem ela pudesse ser mãe e que pudesse ser acarinhado, um Deus inventado para apaziguar a dor de existir, um Deus a quem a narradora ama porque ela verdadeiramente não se ama. Essa estratégia de amor é, para ela, um jogo, um dado marcado. Percebendo e aceitando o rato, a narradora reconhece sua prepotência até então camuflada por uma postura de quem nada pede e de quem vive em inocência.

¹⁸¹ Esse fragmento reaparece na obra *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*.

¹⁸² Clarice Lispector, “Se eu fosse eu” Em *A descoberta do mundo*, já citado, p. 156.

Essa prepotência a fez, até agora, “amar o que amaria” e “não o que se é”. A narradora enxerga no rato atirado violentamente contra ela que amara até agora um mundo falso que exclui o grotesco. O rato agora encaixa-se numa lógica: sendo ela uma possessiva, cabia a ironia de Deus de obrigá-la a tornar posse também do rato.

Ritualizando esse *insight*, essa passagem da cegueira edipiana à luz, a narradora usa o *magnificat* “que entoa às cegas sobre o que não se sabe nem vê” para aceitar que o rato existe tanto quando ela. A forma verbal utilizada por Clarice para nomear o conto/crônica – o gerúndio “perdoando” – alude a uma ação em processo. O que a protagonista vive está em curso como se o enunciador tivesse a possibilidade de criar o discurso no momento em que este é lido. Relatando seu êxtase e sua *queda*, a narradora de “Perdoando Deus” já cumpre sua ameaça de vingança ao Criador porque organiza “seu caos” – parafraseando Antonio Candido¹⁸³ – por meio de palavras que servem para elaborar sua experiência. Ela ameaça Deus de vingar-se, difamando-o para o mundo (leitor), todavia cumpre sua promessa porque narra o acontecido.

A narrativa “Perdoando Deus” cumpre o que o título promete: o relato completo de um processo em que uma narradora percorre um caminho de dura aprendizagem no qual parte de um estado egótico, auto-centrado – marcado por uma possibilidade restrita de amor a um Deus que se permite acarinhar maternalmente e que proporciona uma sensação plena de liberdade “rara”, de proteção a uma mulher possessiva que caminha por Copacabana – para atingir um estágio de maturidade em que se permite “ceder” e experienciar com “brutalidade” e “ironia” um amor que *não se contém* e que, por isso, admite também uma “natureza que quer a morte de um rato” e reconhece um amor divino que contém em si todos os elementos mais vis e vulgares do humano que se é. E

¹⁸³ Antonio Candido, “O direito à literatura”. *Vários escritos* (3ª. edição revista e ampliada). São Paulo: Duas Cidades, 1995.

tão “demasiadamente humano” é esse novo amor que ele contempla até a possibilidade de vingança ao Criador por meio do “relato-denúncia” que a narradora produz e que permite a ela compreender o processo pelo qual passou, elaborar sua experiência, perdoar a Deus (e a si) e, de fato, alcançar uma liberdade que amplia o sentido de amar.

Hannah Arendt compara o ato de perdoar a um feitiço que se desfaz:

Se não fôssemos perdoados, eximidos das conseqüências daquilo que fizemos, nossa capacidade de agir ficaria, por assim dizer, limitada a um único ato do qual jamais nos recuperaríamos; seríamos para sempre vítimas de suas conseqüências, à semelhança do aprendiz de feitiçeiro que não dispunha da fórmula mágica para desfazer o feitiço.

[...]

Somente através dessa mútua e constante desobrigação do que fazem, os homens podem ser agentes livres; somente com a constante disposição de mudar de idéia e recomeçar, pode-se-lhes confiar tão grande poder quanto o de consistir em algo novo.¹⁸⁴

Passeio (des)encantado pela zona sul (análise do conto “A bela e a fera ou A ferida grande demais”)

“[...] Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... (...) A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. (...) as duas [almas] completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência [...]”¹⁸⁵

Inicialmente criado em primeira pessoa e depois convertido para terceira, o conto “A bela e a fera ou A ferida grande demais” foi sendo escrito paralelamente ao

¹⁸⁴ Hannah Arendt, *A condição humana*. Rio/São Paulo. Editora Forense Universitária, 1998. 9ª edição, p. 249-252.

¹⁸⁵ Machado de Assis, “O espelho – Esboço de uma nova teoria da alma humana” Em *Obra completa de Machado de Assis*, vol. II, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 320.

último romance de Clarice Lispector, *A hora da estrela*, narrativa em que a autora incorpora mais explicitamente alguns elementos de crítica social à sua obra. Tal qual o romance sobre a nordestina Macabéa, a leitura do conto nos possibilita perceber de maneira mais direta as preocupações sociais da autora, além dos temas mais frequentes em Clarice como o confronto com o outro, aspecto destacado em nossa análise.

De maneira semelhante a outros textos de Clarice, é o acaso que romperá em “A bela e a fera” o frágil equilíbrio da personagem protagonista Carla. Novamente, aqui se instaura um tema muito caro a Clarice: o confronto desestabilizador com uma alteridade radical. Também em comum com outros textos da autora há o tema do aprendizado que se faz pelo sofrimento (*pathei mathos*), por uma espécie de *via-crúcis* existencial.

No conto “A bela e a fera”, Carla, mulher rica moradora do Rio de Janeiro, caminha pela rua quando se depara com o grotesco figurado num mendigo que lhe pede dinheiro, com uma enorme ferida na perna em plena luz do dia na Avenida Copacabana. O horror toma conta dela e o confronto com o outro deflagra na personagem sentimentos vários: pavor, identificação, medo, nojo, “justiça social”, perversidade, estranhamento e familiaridade. Aos poucos, a máscara de Carla de Sousa e Santos (nome herdado do marido rico, de quem fora secretária no passado) vai cedendo espaço a um rosto decadente e triste, a alteridade se impõe a ela e a personagem se vê incomodamente semelhante a um homem de ferida na perna, pois ambos, de alguma forma, mendigam. A falha física do mendigo encontra um homólogo psíquico na vida vazia de Carla.

São muitos os diálogos possíveis entre os textos a “A bela e a fera” e “Perdoando Deus”. Em ambos, uma mulher caminha “desprotegida” pelo espaço público (a mesma Avenida Copacabana) quando se defronta com um elemento perturbador que desencadeia nela uma inquietante estranheza. Nos dois textos também o

elemento paródico está presente. Se em “Perdoando Deus” há indícios para uma possível leitura intertextual com *Édipo Rei*, a clássica tragédia de Sófocles, em “A bela e fera” esse diálogo fica mais explícito, pois o próprio título já nos remete ao tradicional conto de fadas homônimo.

Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*, Bakhtin considera decisivo para a caracterização do grotesco o elemento do rebaixamento (*bathos*) comum nesse tipo de manifestação. Em “A bela e a Fera”, Clarice se utiliza de uma narrativa clássica e promove seu rebaixamento, “dessacralizando” a obra original.

No conto original,¹⁸⁶ uma assustadora fera vive solitária em seu castelo numa floresta distante quando um homem perdido bate à sua porta no meio da noite. O homem é recebido com uma mesa posta e um quarto aquecido para seu descanso, embora a Fera não se apresente a ele. Quando deixa a propriedade, o homem resolve arrancar uma bela rosa do jardim para presentear sua filha mais humilde, dedicada e amorosa, Bela. Furioso, Fera aparece e acusa o visitante de ingratidão. O homem explica sua trágica história de riqueza e decadência e Fera, então, decide poupar-lhe a vida se ele enviar a seu palácio a filha Bela, a qual deveria provar o amor ao pai tomando seu lugar. Bela rumo ao palácio e, lá chegando, tem a informação de que poderia ter todas as riquezas se não deixasse o local. Num passe de mágica, todas as necessidades materiais de Bela são satisfeitas. Seu contato com a Fera se dá ao longo dos jantares, quando ele conta a Bela suas fascinantes aventuras. Ao final dos encontros, sempre a pede em casamento e é preterido. Bela tem estranhos sonhos repetidos durante

¹⁸⁶ Baseamo-nos aqui na narrativa de Marianne Mayer, cuja versão para o inglês, datada de 1978, baseia-se na escrita por Madame Leprince de Beaumont, de 1757, que, por sua vez, remete-se à versão francesa “original” elaborada por Madame de Villeneuve em 1740. Trata-se do relato mais popular do conto, segundo o pesquisador e psicanalista Bruno Bettelheim (1980).

sua estada no castelo. Neles, um jovem fútil e orgulhoso recusa-se a dar comida a uma mendiga que, na verdade, era uma feiticeira. A bruxa transforma o belo príncipe num monstro, condenando-o a vagar sozinho, e informa-lhe que esse terrível encanto só seria quebrado se alguém nele visse alguma beleza.

Bela, por meio de um espelho encantado do palácio, descobre que seu pai encontra-se doente. Com o consentimento de Fera, parte para sua casa e cuida do pai que melhora ao vê-la. As invejosas irmãs de Bela, vendo sua boa aparência, convencem-na a ficar na casa utilizando como argumento que Fera compreenderia seu desejo. Por intermédio de outro espelho, Bela descobre que Fera está morrendo. Regressa ao palácio e lá o encontra muito debilitado. Confessa-lhe seu amor e o encanto se desata: a monstruosa fera transforma-se num lindo príncipe (o mesmo do sonho). Vivem então felizes para sempre.¹⁸⁷

O resumo um tanto extenso do conto de fadas (texto-fonte) se faz necessário para que possamos investigar os procedimentos de intertextualidade e rebaixamento presentes na narrativa de Lispector. Novamente, os mecanismos apontados por Cleuza Rios P. Passos podem nos auxiliar nessa tarefa. A estrutura textual escolhida por Clarice para contar a sua versão de “A bela e a fera” merece atenção. A autora teatraliza sua narrativa iniciando-a com o marcador “começa” – uma espécie de rubrica teatral –, a seguir divide o conto em quatro partes (“cenas”) bem marcadas por espaçamentos gráficos.

¹⁸⁷ Numa carta remetida a Fernando Sabino em 8 de fevereiro de 1947, quando Clarice vivia em Berna com o marido diplomata, a autora menciona ter assistido ao filme *La Belle et la Bête*, releitura de Jean Cocteau para o conto de fadas, portanto era bem conhecido dela o enredo dessa história: “9 de fevereiro – várias coisas aconteceram de ontem para hoje: mudei a fita da máquina, mas parece que dá no mesmo; fui ver a Sinfonia Pastoral, que é muito bonita. (Recomendo *La Belle et la Bête*, de Cocteau, com Jean Marais) [...]” (SABINO, Fernando, 1923. *Cartas perto do coração/Fernando Sabino, Clarice Lispector*. – 5ª. edição – Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 82.)

Na “cena 1”, deparamo-nos com Carla saindo de um salão de beleza na zona sul do Rio de Janeiro. Desde o início do conto, o narrador em terceira pessoa já mostra suas marcas: a ironia e o sarcasmo. Apropriando-se de um marcador conversacional bastante típico do universo da oralidade (“Bem), o narrador inicia seu relato informando ao leitor sobre a saída de Carla do Copacabana Palace Hotel – uma espécie de paródia do palácio (“Palace”) para onde se muda Bela, protagonista do conto de fadas original. Carla percebe que está adiantada demais e que o motorista somente a buscaria uma hora depois. A óbvia idéia de tomar um táxi logo é refutada por ela porque portava uma nota de quinhentos cruzeiros e supôs que não haveria troco. Nesse ponto da narrativa, o narrador, por meio de duas informações sutis, já vai delineando aspectos da personalidade de Carla: o pronome possessivo “seu” (entre aspas) enfatiza a relação que a protagonista estabelece com seu chofer e com o mundo – José (“seu” José) era propriedade dela; Carla somente havia levado dinheiro porque seu marido lhe dissera que deveria ser assim, o que já denota um grau bastante grande de heteronomia da personagem. Um clichê bem ao gosto dos contos de fadas torna-se razão para justificar um inusitado passeio a pé pela Avenida Copacabana – a mesma da narradora de “Perdoando Deus”: “[...] era uma tarde de maio e o ar fresco era uma flor aberta com seu perfume. Assim achou que era maravilhoso e inusitado ficar de pé na rua – o vento que mexia com os seus cabelos”.¹⁸⁸

Novamente, Clarice dialoga parodicamente com o universo – e por que não dizer com o tom – típico dos contos de fadas tradicionais, ironizando a cena pela utilização de clichês: “era uma tarde de maio” (Era uma vez?), havia “ar fresco”, “flor aberta com perfume” e um “vento que mexia nos cabelos” de Carla.

¹⁸⁸ Clarice Lispector, “A bela e a fera ou A ferida grande demais”, já citado, p. 95.

O narrador fornece outra informação que servirá para configurar o perfil de Carla. Ele afirma que ela não se lembrava da última vez que estivera sozinha “consigo mesma”. Toda sua vida fora marcada pela presença dos “outros” nos quais ela se “refletia”, todavia esses “outros” eram parecidos demais com Carla para serem “outros” de fato. Intuitivamente, Carla percebe que “nada [nela] era – era puro”, que nada tinha genuinidade, como se, de fato, vivesse num conto de fadas-clichê. Por oposição a essa falta de autenticidade levemente sentida por Carla, o espelho da “princesa” reflete uma “pele trigueira”, “cabelos negros” e “cinquenta milhões de unidades de gente linda”, sugerindo a ela sua singularidade: “Eu sou uma chama acesa! E rebrilho e rebrilho toda essa escuridão!”. Toda sua vida fora constituída de “momentos únicos”, ela “avidamente” tomava o que tanto lhe havia sido dado. O sentimento de segurança proporcionado pelo casamento, pela estabilidade financeira e pelos três filhos presentifica-se em Carla em plena liberdade da Avenida Copacabana.

Era necessário também a Carla de Sousa e Santos preservar sobrenome, tradição de “quatrocentos anos de carioca” e uma estirpe (“apesar de linhagem plebéia”) que lhe garantiam “uma certa pose de dignidade”. Abordando o estranhamento que a linguagem – sobretudo dentro do universo da literatura grotesca – pode proporcionar, Morgenstern afirma que “Por vezes te sentes assaltado por um veemente estranhamento em face de uma palavra: de repente se patenteia a completa arbitrariedade da língua... e, assim, a arbitrariedade da nossa concepção do mundo”.¹⁸⁹

É o que ocorre no conto “A bela e a fera”, em que um narrador de terceira pessoa onisciente, além de focalizar os sentimentos, deter informações sobre o passado e o presente da personagem, ainda emite seus juízos de valor, adotando um

¹⁸⁹ Apud Anatol Rosenfeld Em *Texto e Contexto I*, já citado, p. 73.

procedimento por vezes agressivo em relação à protagonista Carla. Em meio a adjetivos que qualificariam Carla como uma mulher rica de tradição, o narrador “destila” palavras que assumem sentido pejorativo e outras deslocadas de seu sentido original. O substantivo “manada”, por exemplo, é utilizado pelo narrador para se referir aos homens e mulheres (e não a um rebanho de gado) que “podiam” tudo como Carla; o grupo social ao qual Carla pertence, para o narrador, era composto de homens “viscosos”, uma viscosidade provinda das máquinas “que corriam sem barulho de metal ferrugento”; as tradições (ferrugentas?) da protagonista são qualificadas pelo narrador como “podres” e sem valor efetivo (“Tradição de quê? De nada, se se quisesse apurar”) e sua linhagem é plebéia. Adotando um procedimento irônico, o narrador, ao mesmo tempo em que chama a atenção do leitor para a tradição de Carla e dos seus, destaca a decadência, o ridículo e o artificialismo desse grupo social. Tudo isso de maneira indireta (todavia não exatamente sutil), de modo que o leitor seja tirado de seu torpor diante de uma narrativa que “promete” um conto de fadas com final feliz e oferece algo bem diferente disso.

É novamente pela inserção de uma palavra que causa estranhamento no leitor, pois encontra-se deslocada de seu sentido usual mais ordinário, que Carla será caracterizada. O narrador, para enfatizar o egocentrismo dela, afirma a certa altura da narrativa que Carla estava “enovelada” em seus pensamentos. Revelar ao leitor, “sem pudores”, a maneira difusa com que Carla pensa o mundo também constitui-se numa forma de escancarar a estupidez da personagem:

Ela que, sendo mulher, o que lhe parecia engraçado ser ou não ser, sabia que, se fosse homem, naturalmente seria banqueiro, coisa normal que acontece entre os ‘dela’, isto é, de sua classe social, à qual o marido, porém, alcançara por muito trabalho e que o classificava de ‘self-made man’ enquanto ela não era uma ‘self-made woman’.¹⁹⁰

¹⁹⁰ Clarice Lispector, “A bela e a fera ou A ferida grande demais”, já citado, p. 96.

A menção ao aforismo “ser ou não ser” shakespereano presente no pensamento da protagonista repete um procedimento de “miniaturização” textual,¹⁹¹ de forma semelhante ao que Clarice já faz “macro textualmente” em relação ao conto de fadas “A bela e a fera”. Essa citação indireta reitera nossa tese sobre as marcas de teatralização presentes no texto. Novamente, a autora leva-nos a recuperar “nossa memória literária”¹⁹², colocando na improvável boca de Carla o famoso aforismo da peça *Hamlet*. Sabemos que o questionamento de Hamlet, de conteúdo filosófico profundo (ato III, cena I), representa um dos momentos altos de reflexão do príncipe da Dinamarca, o que somente intensifica a ironia e a paródia que marcam o texto clariciano, já que seria inverossímil que tal pensamento saísse da cabeça de Carla se não pelo clichê proporcionado pelo rebaixamento.

Outro elemento que chama atenção na “reflexão” da personagem é a “classificação” que ela faz do marido. Para ela, ele seria um “self-made man” em oposição a ela que não poderia ser classificada como “self-made woman”. Alfredo Bosi¹⁹³ defende que, na análise textual, é necessário termos em conta as forças que “sobredeterminam” um texto dando-lhe “perspectiva” e “tom”. Para o estudioso, “Mediante a perspectiva, a trama da cultura entra na escrita” (p. 469), o que talvez explique a utilização do estrangeirismo “self-made man” por Clarice Lispector para designar um homem bem sucedido. A expressão “importada” da cultura norte-americana alude a um homem que “se faz sozinho” e que, com esforço próprio, alcança felicidade, riqueza e bem-estar individuais. É importante destacar que Clarice escreve

¹⁹¹ Recurso abordado por Cleusa Rios Passos a partir de estudos de Gilberto Passos Em *Confluências – Crítica literária e Psicanálise*, já citado.

¹⁹² Cleusa Rios Passos Em *Confluências – Crítica literária e Psicanálise*, já citado.

¹⁹³ Alfredo Bosi, *Céu, Inferno – Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Livraria Duas Cidades. Editora 34, p. 461-483.

esse texto nos anos 1970, portanto contexto (perspectiva) em que esse ideal ainda era muito desejado pela classe média dos países capitalistas. Por outro lado, o tom satírico¹⁹⁴ adotado já denuncia a posição da autora em relação a esse ideal do “self-made man”. Carla não se considera uma “self-made woman” porque “se fez” à custa de seus dois casamentos e não por conta própria como foi o caso do marido banqueiro.

A estabilidade e segurança da bela mulher bem casada que caminha pela Avenida Copacabana numa tarde de maio é quebrada, tal qual ocorre com a narradora de “Perdoando Deus”, pela figura de um “homem sem perna” agarrado a uma muleta que lhe pede um dinheiro para comer. Em silêncio, Carla grita e pede ajuda a Deus. Já era tarde demais, “estava exposta àquele homem”, exposta à ferida aparente dele. A primeira reação de Carla à aparição do mendigo é de repulsa.

Por meio de uma frase lacunar (“Ela – os outros”), o narrador sintetiza o que ocorrerá até o desfecho do conto: o estabelecimento de diferenças e identificações entre personagens tão aparentemente díspares. A onisciência desse narrador permitirá que se dê continuidade à focalização da perturbação de Carla bem como a exploração dos pensamentos do mendigo em relação à “dona de cara pintada com estrelinhas douradas na testa”.

Imediatamente, logo depois do choque pelo qual passa, Carla percebe que, de fato, o mendigo é o “outro”, todavia ela já tem consciência de que a morte os une. Espantada pela falta de costume de andar na rua, pois seu contato com o mundo só se dava através dos vidros do carro, Carla passa a fazer perguntas absurdas ao mendigo: “Quanto é que se costuma dar?”, “Quinhentos cruzeiros basta?”. Não sabia como lidar com aquela situação (bastante prosaica para as pessoas que residem em uma grande

¹⁹⁴ Novamente aqui adoto o termo “tom” no sentido em que o designou Bosi em seu artigo, ou seja, como “modalidade afetiva da expressão”. Segundo ele, “Pelo tom é o sujeito que se revela e faz a letra falar” (p. 469).

metrópole) porque nem tampouco a conta do salão de beleza era paga por ela. Como a Bela, do conto infantil, tudo o que desejava lhe era dado como que por encanto¹⁹⁵ Diante das respostas do mendigo de que poderia dar o que pudesse ou o que quisesse a ele, Carla cogita dar ao homem sem perna o banco do marido, seu apartamento, sua casa de campo, suas jóias, todavia, motivada por “alguma coisa que era uma avareza de todo o mundo”, resolve dar os quinhentos cruzeiros. A situação se inverte e “humildemente” – advérbio que caberia melhor ao mendigo –, quase pedindo desculpas, Carla estende a nota ao homem que fica perplexo com a quantia. Por meio da transcrição da resposta dada pelo pedinte diante do recebimento de tão alta quantia, o narrador explicita, em oposição à confusão mental de Carla, a inesperada coerência do homem: “– Olhe – disse ele –, ou a senhora é muito boa ou não está bem da cabeça... Mas, aceito, não vá dizer depois que a roubei, ninguém vai acreditar. Era melhor me dar trocado”.¹⁹⁶

Novamente a oposição “Ela – os outros” se presentifica por meio da revelação dos pensamentos de Carla e do mendigo: para ele, o dinheiro significava “comida, comida, comida boa”; para ela, o dinheiro era sinônimo de “festas, festas, festas”. Passam pela cabeça de Carla pensamentos turvos, ora desconexos, ora bastante consistentes diante da visão da ferida aberta do mendigo. Suspeitava que, na verdade, festejava a ferida alheia, percebia-se unida ao mendigo pelo desejo do dinheiro, tinha um marido que “coleccionava dinheiro” à custa da inflação e do juro, enquanto o mendigo “gastava tudo o que tinha” e utilizava como “ganha-pão” uma “redonda ferida aberta”, Carla percebia, enfim, que “a vida não era bonita” como nos contos de fadas.

¹⁹⁵ “Fazia todos os dias a lista do que precisava ou queria fazer no dia seguinte[...]”, “Simplesmente ela não tinha o que fazer. Faziam tudo por ela [...]” (“A bela e a fera ou A ferida grande demais”, já citado, p. 99).

¹⁹⁶ Clarice Lispector, “A bela e a fera ou A ferida grande demais”, já citado, p. 98.

Concomitantemente a esses pensamentos, outros da ordem do absurdo aparecem a Carla: o mendigo, se fosse mais moço, poderia ganhar a vida pintando paredes, “como não era, investia na ferida grande em carne viva e purulenta”; clichês como “quem não tem bom emprego depois de certa idade [não o consegue]” são lançados no caos reflexivo da protagonista cada vez mais perplexa.

Entramos agora na “cena 2” do conto em que a ruptura de Carla com seu mundo organizado se dará com maior radicalidade. Tal qual no conto “Perdoando Deus”, em que a narradora perturba-se com a imagem do rato de pés esmagados, o *Unheimlich* será instaurado também por uma alteridade radical: a figura disforme e mutilada do mendigo. O grotesco do pedinte é ampliado pela seleção vocabular realizada pelo narrador para descrever o mendigo: “um homem sem uma perna”, boca com “gengivas quase vazias”, má dicção ocasionada por “poucos dentes”, “redonda ferida aberta” na perna, “ferida grande em carne viva e purulenta”. Todas essas expressões que, gradualmente, caracterizam o mendigo fazem dele uma figura monstruosa (Fera) em oposição à máscara de beleza de Carla (Bela). Clarice segue a tradição maniqueísta e dicotômica dos contos de fadas para criar essas figuras antitéticas, todavia transgride o gênero quando estabelece, ao longo do texto, uma série de inversões desestabilizadoras.

A sensação de inquietante estranheza é motivada no conto pela figura do mendigo, dessa alteridade que se apresenta a Carla em plena desproteção da via pública. Segundo Patrícia Saceanu, no artigo “A mais íntima estranheza”, “[...] a estranheza não tem necessariamente uma conotação patológica, mas constitui, no núcleo de uma unidade presumida pelo sujeito, uma alteridade”¹⁹⁷; o *Unheimlich* freudiano mostra que o estranho e o familiar se apresentam em continuidade e não em oposição. Dessa forma,

¹⁹⁷ Patrícia Saceanu, *Beleza, Feiúra e Psicanálise*, já citado, p. 38.

Carla, aos poucos, perceberá que o mendigo (elemento que desencadeia o estranhamento) suscita nela sentimentos incomodamente familiares.

Carla, na tentativa vã de reorganizar-se, resolve “deliberadamente” pensar, todavia não estava acostumada e, por isso, tem dificuldade de fazê-lo. Olhando para “dentro de si”, pensamentos tolos e questões começam a se suceder: o mendigo falava inglês? Ele já havia comido caviar, bebido champanhe? Nota-se que ela tinha respostas para tudo isso e sabia o quão absurdos eram seus pensamentos, mesmo assim ainda agrega ao conjunto de idéias rasas e inconsistentes uma última pergunta: o mendigo já havia praticado esportes de inverno na Suíça? É então que lhe aparece um “esboço de pensamento” que – pela conexão com a futilidade das questões levantadas por Carla – soa como *nonsense*: “justiça social”. A solução encontrada por Carla para a (in)justiça social proclamada por ela é a morte de todos os ricos, mas logo desiste da idéia quando conclui que sem os ricos não haveria quem desse dinheiros aos pobres – como ela fizera há pouco. Num procedimento sádico, o narrador gradualmente parece ampliar a dimensão da estupidez da personagem explorando-a com exaustão. Esse recurso do exagero, chegando ao ridículo de algumas imagens, parece absolutamente planejado pela autora. Clarice, utilizando-se de um procedimento bastante artificial, dramatiza o drama de Carla, encena a encenação.¹⁹⁸

O *Unheimlich* desencadeia em Carla uma crise. Metonimicamente, tudo à sua volta pára: os ônibus, os carros, os relógios, as pessoas, menos seu coração que, descompassado, bate. O narcisismo da personagem se vê abalado e figurativizado por

¹⁹⁸ A adoção desse tipo de recurso faz de Clarice Lispector uma *autora de vanguarda*. Umberto Eco, citando Clement Greenberg, afirma que, na vanguarda (“entendendo-a, em geral, como arte em sua função de descoberta e invenção”), imita-se o ato de imitar. Segundo o semiótico italiano, “[...] ao fazer arte, a vanguarda evidencia os procedimentos que levam à obra e os elege como objetos de seu próprio discurso [...]” (Umberto Eco, *História da feiúra*, Rio de Janeiro: Editora Record, Trad. Eliane Aguiar, 2007, p. 397). Discutiremos mais esse aspecto no capítulo 3.

uma imagem: “Era uma incapaz, com os cabelos negros e unhas compridas e vermelhas. Ela era isso: como numa fotografia colorida fora de foco”. Para Patrícia Saceanu,

[...] podemos considerar uma articulação entre o estranho e o narcisismo. O aspecto de íntima familiaridade da estranheza em questão nos remete ao tema da constituição do sujeito, do narcisismo como condição dessa familiaridade que vemos muitas vezes mostrar-se tão estranha ao eu. A partir daí, podemos afirmar que o estranho é tributário do narcisismo, já que só há estranheza, no sentido do *Unheimlich* freudiano, onde há familiaridade.¹⁹⁹

A protagonista vacila porque sua auto-imagem, antes tão seguramente sustentada por uma *persona* de mulher bem-sucedida, rica e linda, aparece-lhe estranhada e o grotesco passa a ter outro foco, a própria “Bela” do conto clariciano.²⁰⁰ Nesse momento disruptivo, há uma metamorfose e Carla torna-se patética e grotesca, seu rosto transforma-se em “cara lambuzada de maquiagem e lantejoulas douradas” e a protagonista sente sua “boca inteiramente seca e a garganta em fogo – exatamente como quando tinha que se submeter a exames escolares” quando criança. A percepção de que “não sabia gerir o mundo” e de que era uma “incapaz” geram em Carla angústia, afeto que, para Freud, relaciona-se diretamente ao fenômeno do *Unheimlich*. Para Lacan, na experiência da inquietante estranheza,

[...] o que temos diante de nós é nossa estátua, nosso rosto, nosso par de olhos, que deixa surgir a dimensão de nosso próprio olhar; e o valor da imagem começa então a mudar, sobretudo se acontece que esse olhar que aparece no espelho começa a não mais olhar a nós mesmos, initium, aurora de um sentimento de estranheza que é porta aberta para a angústia [...].²⁰¹

¹⁹⁹ Patrícia Saceanu, *Beleza, Feiúra e Psicanálise*, já citado, p. 39.

²⁰⁰ Aqui faz-se uma alusão invertida ao conto de fadas. Enquanto na história infantil a Fera transforma-se num belo rapaz por efeito da declaração de amor de Bela, no conto Carla/Bela metamorfoseia-se em fera.

²⁰¹ Jacques Lacan, *O seminário*, livro 10: *A angústia* (1962-3). Mimeo. Seminário inédito, p. 38.

Na experiência vivida por Carla diante do familiar/estranho representado por um mendigo que traz em si o signo da falta no próprio corpo (“um homem sem uma perna”), seu espaço²⁰² imaginário dissolve-se e abre-se para um outro – o Real (“exterioridade estranha ao significante”) , que se presentifica quando o mundo da protagonista começa a ruir, ou seja, a angústia vivida por Carla é resultado da suspensão da sua imagem do eu, ocasiada pelo fenômeno do *Unheimlich*, na medida em que dá abertura à presença de algo que não é possível de representação no universo simbólico-imaginário do sujeito.

Imagens do passado de Carla aparecem em meio ao fluxo de consciência da protagonista: a terrível sensação de sede durante os exames escolares na infância, a máxima-clichê do avô morto (“Tem-se que fazer força para vencer na vida”) e uma frase aparentemente deslocada do conto “O suave milagre”, de Eça de Queirós, que ela sabia de cor porque, quando adolescente, “era muito sensível a palavras e porque desejava para si mesma o destino de resplendor do lago de Tiberíade”, compõem seu pensamento. A referência ao conto póstumo de Eça de Queirós novamente representa um diálogo de Clarice com a tradição literária. Na narrativa do autor realista português, os milagres de Jesus começam a ser conhecidos para além das margens do Lago de Tiberíade, na Galiléia, e homens ricos e poderosos interessam-se pelo poderes do messias. É um mendigo muito generoso, o qual divide sua comida com uma família humilde, que relata a ela as proezas do Rabi da Galiléia trazendo esperança para mãe e filho doentes e miseráveis (os únicos para quem Jesus aparecerá no desfecho do conto). O mendigo de Eça de Queirós também tem feridas nas pernas:

²⁰² Lacan, 1962 – aula do dia 19 de dezembro de 1962.

Um dia um mendigo entrou no casebre, repartiu o seu farnel com a mãe amargurada, e um momento sentado na pedra da lareira, coçando as feridas das pernas, contou dessa grande esperança dos tristes [...].²⁰³

A “cena 3” inicia-se com uma forte reação de Carla: frente à desorganização e angústia vividas por ela, tem desejo de “matar todos os mendigos do mundo! Somente para que [...] pudesse usufruir em paz seu extraordinário bem-estar”. Essa reação se deve à percepção de Carla de que o mundo em que ela vivia (fora dos domínios de seu “castelo”) estava estruturado a partir de uma lógica excludente e injusta marcada pela distribuição desigual de renda e “os dela” somente existiam como classe privilegiada porque havia o mendigo e sua “ferida grande demais”, portanto suprimir o outro passa a ser a solução mais plausível. As festas e as colunas sociais do Ibrahim e do Zózimo, antes tão familiares (*heimlich*), agora também se apresentavam a Carla como estranhadas, “o mundo gri-ta-va!!! pela boca desdentada” do mendigo e a protagonista percebe-se fazendo parte de um “esquema de gente rica”, o que causa extremo desconforto nela. Dessa forma, o grotesco do mendigo instaura uma situação de estranhamento que gera o despertar de “Bela” para o mundo da realidade e não para o mundo das fadas. Trata-se, portanto, de um *ritual de iniciação* sem magia, ou mesmo pelo desencantamento e não pelo encanto, típico do universo do maravilhoso.

Tomava plena consciência de que até agora fingira que não havia os que passam fome, não falam nenhuma língua e que havia multidões anônimas mendigando para sobreviver. Ela soubera sim, mas desviara a cabeça e tampara os olhos. Todos, mas todos – sabem e fingem que não sabem.²⁰⁴

²⁰³ www.bibvirt.futuro.usp.br

²⁰⁴ Clarice Lispector, “A bela e a fera ou A ferida grande demais”, já citado, p. 102.

O passado de Carla vem à tona e nos é revelado que ela fora secretária do banqueiro com quem se casara e que recusava desde sempre as “coisas belas demais ou horríveis demais: é que não sabia em si como responder-lhes”. Seu primeiro marido “era rico e era um pouco acima dela em nível social”, entretanto o banqueiro poderia oferecer-lhe muito mais, por isso separou-se e se casou novamente com esse outro. Carla sente-se como um objeto em leilão: “Agora entendia por que se casara da primeira vez e estava em leilão: quem dá mais? Quem dá mais? Então está vendida”.²⁰⁵

Seu segundo casamento, embora lhe garantisse estabilidade financeira, já ruía também (o marido “com duas amantes”), por isso cogita a possibilidade de um terceiro matrimônio “pois [ainda] era bonita e rica”, entretanto dessa vez seria com o mendigo, já que ele, assim como ela, estava à venda e Carla o comprara por quinhentos cruzeiros. Outra inversão: Carla passaria de “comprada” a “compradora”, reafirmando a lógica que rege as relações entre “os dela”.

A riqueza agora trazia à protagonista mal-estar e a idéia de que a “mola do mundo” era dinheiro tornava-se terrível para ela. Em meio a esses pensamentos, o narrador dá fala ao mendigo: “Essa mulher é doida ou roubou o dinheiro porque milionária ela não pode ser. [...] ela é daquelas vagabundas que cobram caro de cada freguês [...]”.²⁰⁶ Ironicamente, os pensamentos do pedinte vão ao encontro dos de Carla que sente-se agora como peça em leilão, como alguém que mendiga o amor do marido, alguém que suplica reconhecimento de um mundo que deveria achá-la “bonita, alegre a aceitável”, enquanto sua “roupa de alma está maltrapilha”. O percurso da estranheza à familiaridade atinge seu ápice quando Carla percebe-se também uma mendiga, ligada fraternalmente ao homem sem perna pelo nascimento e pela inexorabilidade da morte,

²⁰⁵ Clarice Lispector, “A bela e a fera ou A ferida grande demais”, já citado, p. 101.

²⁰⁶ Clarice Lispector, “A bela e a fera ou A ferida grande demais”, já citado, p. 103.

ela era enfim uma “pobre coitada”. O que traduz concretamente o ápice da identificação com o outro é o ato de sentar-se no chão junto ao mendigo, atitude que finaliza a “cena 3”. Sentando-se no chão, Carla completa sua metamorfose – tal qual inversamente a Fera do conto infantil – promovida pelo contato com o mendigo.

Na cena 4”, há um breve salto no tempo e a supressão de alguns acontecimentos. Deparamo-nos nesse “epílogo” com uma protagonista bastante diferente da do início do conto. Já na segurança da companhia de seu José, o chofer, Carla sabia agora que o mendigo “[...] era feito da mesma matéria que ela. Simplesmente isso. O ‘porquê’ é que era diferente. No plano físico eles eram iguais [...]”.²⁰⁷

O elemento faltante, a lacuna figurativizada na imagem do mendigo sem perna (castração), abre em Carla uma “ferida grande demais”, muito maior que a de seu “companheiro de hora e meia”. Carla não poderia mais fingir que não “tinha uma capacidade aguda de compreender”, sabia, apesar de sua “cultura mediana”, que, tal qual o mendigo que “carrega a si mesmo”, sendo obrigado a suportar a carga de um corpo doente, ela teria de lidar com anos de automatização diante dos muitos outros que havia para além dos vidros seguros do carro do marido e da proteção de seu “palácio”. Presentificava-se nela como nunca uma fissura impossível de ser preenchida pelas festas, pelas colunas sociais, pelo carro de ar refrigerado, pelas viagens à Suíça, pelos filhos, pelo marido, pelos “seus”.

O futuro do pretérito, utilizado pelo narrador para indicar que “tudo **voltaria** ao normal” tão logo Carla “reverdesse” “seus elementos de atração” no próximo baile, denuncia, ao contrário, que talvez algo, de fato, possa ter mudado na protagonista. “Tudo voltaria ao normal” se Carla não tivesse sua ferida grande demais aberta. Uma

²⁰⁷ Clarice Lispector, “A bela e a fera ou A ferida grande demais”, já citado, p. 104.

Carla “sonhadora, distraída, de lábios entreabertos como se houvesse à beira deles uma palavra” toma o carro e assume, pela voz do narrador onisciente, sua dificuldade de se despedir daquele que agora constituía seu “‘eu’ alterego”; por alguma razão que não sabia explicar, Carla percebia que “ele era verdadeiramente ela mesma”. Para Joel Birman,

É justamente porque o sujeito se constitui no e pelo outro que o seu ser é a marca indelével que o outro traça no seu corpo nas experiências de satisfação. [...] o eu seria um conjunto de identificações, a resultante e o precipitado das relações do corpo e do outro. Podemos dizer que a identificação indica não apenas a presença, mas também a efetividade do outro no sujeito e no corpo, de maneira que podemos dizer que ‘eu sou o outro’.²⁰⁸

Como ocorre com algumas das personagens de Clarice que buscam na arte possibilidades de representação que ultrapassem a palavra²⁰⁹, Carla, em seu passado, também havia procurado a arte com intuito de “entender”. Tentando tornar-se uma cantora de ópera (seu pai era “amante de óperas”), frustra-se – e ao pai que lhe “arranjara um bom professor” – com sua evidente falta de talento para a música, entretanto com a ferida aberta aos trinta e cinco anos, Carla retoma esse desejo de “cantar muito mal ou cantar muito bem”²¹⁰, pois precisava buscar um “destino para si” que estava “desnorteada” e “brincava de viver”. Mesmo a viagem a Nova Iorque programada para o mês seguinte soava a Carla como uma nova “mentira”, uma “perplexidade”, contrastando com a “realidade” da ferida na perna.

²⁰⁸ Joel Birman, *Estilo e modernidade em Psicanálise*, São Paulo: Editora 34, 1997, p. 32-3.

²⁰⁹ A protagonista de *Água viva* é uma pintora; Ana, personagem do conto “Amor”, também tinha um “desejo artístico” em seu passado, GH é uma escultora, os instrumentos musicais “flauta e viola” constituem para Margarida Flores, protagonista do conto “Um dia a menos”, “seu secreto, ambicionado e inalcançável modo de ser” (p. 88), entre outros exemplos.

²¹⁰ “Há quanto tempo não ouvia a chamada música clássica porque esta poderia tirá-la do sono automático em que vivia”. (Clarice Lispector, “A bela e a fera ou A ferida grande demais”, já citado, p. 105.

Em “A bela e a fera ou a A ferida grande demais” a fatura do texto está calcada, sobretudo, no mecanismo intertextual da inversão. No conto popular, o narrador destaca que uma das características mais marcantes da personagem Bela é sua humildade, por isso quando seu pai viaja tentando recuperar parte da riqueza que perdera, ela, ao contrário das irmãs ambiciosas, lhe pede que traga como presente apenas uma rosa. Carla, paródia irônica de Bela, ao contrário, tem sua vida estruturada na ascensão social. Por outro lado, de maneira semelhante à protagonista do conto de fadas, Carla sabe que perderá suas “riquezas” se deixar o “palácio” em que vive, afinal ela não era uma “self-made-woman” como o marido. Subvertendo o enredo da história infantil, Clarice também associa Carla à Fera quando atribui a ela características do jovem com quem Bela sonhava todas as noites no palácio. Tratava-se, segundo o conto de fadas, de um jovem “fútil e orgulhoso” que se recusou a dar comida a uma mendiga e, por isso, foi transformado num monstro condenado a “vagar sozinho”. Tal qual o texto-fonte que serve de base ao contemporâneo, a narrativa de Clarice também trabalha com a transformação dos personagens. No conto original, Fera retorna à sua condição de jovem príncipe pelo amor que desperta numa jovem; Bela consegue enxergar beleza no rosto desfigurado de um monstro, transformando-o; Carla, por sua vez, inicia sua “trajetória” certa de sua beleza e superioridade, entretanto, em confronto com uma alteridade radical (Fera) é acometida, em plena rua, por uma inquietante estranheza que solapa sua segurança e tradição, reduzindo-as a máscaras.

O narrador criado por Clarice encerra o conto com uma marca que talvez evidencie ainda mais a teatralização do texto, uma quase “rubrica” teatral (“No carro andando”) e é quando sabemos que Carla se lembra de que sequer perguntara o nome do mendigo. Não saber o nome do mendigo talvez simbolize a própria impossibilidade

dela de nomear a experiência pela qual passou, além de evidenciar o auto-centramento da personagem até o momento desse inquietante encontro.

Capítulo 3 – Caos grande demais: desproporção e hipérbole

Análise do par de contos “Um dia a menos” e “A solução”

A escritura de Clarice Lispector não pode ser enquadrada estritamente como pertencente à categoria artística do grotesco, isto é, não há na autora um projeto direcionado na construção de uma obra que esteja centrada na defesa desse (ou de qualquer outro) gênero. Diferentemente de um autor como Rubem Fonseca, por exemplo, que, deliberadamente, cria obras que exploram esse gênero como “projeto literário”, em Clarice o grotesco aparece em “camadas” mais profundas ou superficiais, de acordo com a estrutura do texto e do objetivo da autora. Não há, por exemplo, em qualquer das obras publicadas por Lispector, um parágrafo que sequer se assemelhe ao fragmento a seguir, retirado da obra do autor mineiro:

Ela tinha tirado a roupa: peitos murchos e chatos, os bicos passas gigantes que alguém tinha pisado; coxas flácidas com nódulos de celulite, gelatina estragada com pedaços de fruta podre.
Estou toda arrepiada, ela disse.
Deitei sobre ela. Me agarrou pelo pescoço, sua boca e língua na minha boca, uma vagina viscosa, quente e olorosa.
Fodemos.
Ela agora está dormindo.
Sou justo.²¹¹

Não que Clarice desvalorizasse, por princípio, a utilização “estética” de palavras de baixo calão ou daquelas que remetam ao “baixo corporal”. Na crônica “Dos palavrões no teatro”, a autora questiona:

Eu própria não uso palavrões porque na minha casa, na infância, não usavam e habituei-me a me exprimir através de outro linguajar.

²¹¹ Rubem Fonseca, “O cobrador” Em *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, p. 165.

Mas o palavrão – aquele que expressa o que uma palavra não faria – esse não me choca. [...]

Qual é então o problema que o uso do palavrão adequado a um texto poderia suscitar? E sem falar que, agrade ou não, o palavrão faz parte da língua portuguesa.²¹²

Rubem Fonseca, em obras como *O cobrador* ou *Secreções, excreções e desatinos*, explora os palavrões, a escatologia, o “baixo corporal”, temas repulsivos, personagens de hábitos asquerosos, com narradores frios e distantes que contrastam com a força e inconveniência dos assuntos abordados nessas coletâneas de contos. Clarice, por sua vez, adotando um procedimento distinto, quando explora o grotesco em seus textos, o faz em escalas menores, mais sutis que Fonseca, contudo produz um efeito tão ou mais desconcertante em seu leitor do que aquele provocado por algumas obras que se enquadrariam predominantemente no gênero grotesco.

É relevante destacar também que Rubem Fonseca consegue a exploração plena do grotesco como gênero, sobretudo, em seus relatos curtos, o que não ocorre necessariamente nos romances escritos por ele, como *Agosto* ou *A grande arte*, por exemplo, em cujas narrativas somente estão presentes imagens grotescas de maneira periférica e esporádica. Kayser chama atenção para essa diferenciação entre conto e romance quando se pretende explorar o grotesco na literatura:

[...] no romance, o grotesco se apresenta de preferência como episódio ou cena individual. Por si, o grotesco não é capaz de realizar o romance como forma maior (...). Mas é bem diferente o que sucede com a forma mais breve da narração. Aqui o grotesco pode realmente atingir plenitude de forma [...]. (Kayser, já citado, p. 68)

Não importa se nos contos ou nos romances, o grotesco em Clarice apresenta-se ora como mola propulsora dos temas, ora como pano de fundo. Pode-se encontrá-lo

²¹² Clarice Lispector, “Dos palavrões no teatro” Em *A descoberta do mundo*, já citado, p. 36.

de maneira explícita num conto como “O jantar” ou em alguns dos textos que compõem a coletânea *Onde estivestes de noite*. De maneira menos direta, o grotesco pode explicitar-se na descrição que a narradora-personagem do conto “Felicidade clandestina” faz da colega cujo pai é dono de uma livraria em Recife. O grotesco também pode aparecer na obra da autora em cenas bem circunscritas: na descrição da “decomposição” da mesa de aniversário de D. Anita em “Feliz aniversário”, na visão horrorizada/fascinada da protagonista Joana diante de “um homem guloso comendo” em *Perto do coração selvagem*, na narração do “parto” de uma menina-adulta em “A legião estrangeira”, em vários fragmentos que descrevem os hábitos e caracterizam Macabéa em *A hora da estrela*, na devoração ritualística da barata em *A paixão segundo GH*, na placenta viscosa descrita no breve conto-crônica-sonho “A geléia viva como placenta”.

Do conjunto de textos que selecionamos para nossa análise, os contos “Um dia a menos” e “A solução” são os que exploram o grotesco de maneira mais sutil e indireta. Neles, narra-se a trajetória de duas personagens femininas marcadas pela obesidade e pela compulsão por comida. O tema do grotesco instaurado pela “acentuada distorção das proporções” se figurativiza claramente nesses contos.²¹³

Victor Hugo afirma que fazem parte do “conjunto grotesco” as explorações do “ridículo”, das “enfermidades” e das “feiúras”, temas que tangenciam os dois contos de Clarice. No prefácio “Do grotesco e do sublime”, o autor francês defende ainda que ao grotesco estão associados os “vícios”, as “paixões”, os “crimes”, a “luxúria”, o “guloso”, o “pérfido”, o “enredador” e o “hipócrita”. Para o romântico, retratar somente o belo na arte representa uma restrição porque essa “representação harmônica de nossa organização” constitui somente “um tipo” a ser explorado, ao passo que o grotesco

²¹³ Kayser, *O grotesco*, já citado, p. 24.

possui mil variações, daí sua força²¹⁴. Clarice, nos contos “Um dia a menos” e “A solução” prefere a investigação da instauração do feio pela “desproporção”, explorando o “ridículo”, a “enfermidade” e o “guloso” que tem como vício o apetite sem limites, temas citados por Victor Hugo como típicos do grotesco.

Nem um dia a mais ou O caráter irrisório de um hábito

(análise do conto “Um dia a menos”)

“Há muitas causas para um suicídio e, de um modo geral, as mais aparentes não têm sido as mais eficazes. Raramente alguém se suicida por reflexão [...]. O que desencadeia a crise é quase sempre incontrollável. [...] Matar-se é, de certo modo, como no melodrama, confessar.

Confessar que se foi ultrapassado pela vida ou que não se tem como compreendê-la. [...] Naturalmente, nunca é fácil viver. Continua-se a fazer os gestos que a existência determina por uma série de razões entre as quais a primeira é o hábito. Morrer voluntariamente pressupõe que se reconheceu, ainda que instintivamente, o caráter irrisório deste hábito, a ausência de qualquer razão profunda de viver, o caráter insensato dessa agitação cotidiana e a inutilidade do sofrimento. Qual é, portanto, esse sentimento incalculável que priva o espírito do sono necessário à vida? [...] Como já passou pela cabeça de todos os homens sãos o seu próprio suicídio, se poderá reconhecer, sem outras explicações, que há uma ligação direta entre esse sentimento e a atração pelo nada.”²¹⁵

O conto “Um dia a menos” é narrado em terceira pessoa e protagonizado por Margarida Flores, mulher solitária de trinta anos, virgem e obsessiva, que vive em companhia de Augusta, empregada da casa, ausente temporariamente do local para visitar um filho em outra cidade. A rotina repetitiva e tediosa da personagem, que consiste em comer, fumar cigarros e ler jornais, somente é interrompida pelo toque – raro – do aparelho telefônico da casa. O conto é marcado pela constante repetição de palavras, o que dá ao texto um tom monótono e enfadonho (como a vida da

²¹⁴ Victor Hugo, *Do sublime e do grotesco*, já citado, p. 36-41.

²¹⁵ Albert Camus, *O mito de Sísifo*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989, p. 10-11.

protagonista). O “contato mais direto com o mundo”²¹⁶, estabelecido por Margarida, se dá pela devoração do alimento: uma comida requentada e gordurosa devorada quotidianamente pela personagem. A *solução* encontrada por ela para dormir e acordar “toda rosada” é tomar “três vidros cheios de bolinhas” (herdadas de sua mãe falecida) ao final de “um dia a menos”. A descrição do suicídio da protagonista é atenuada pelo último pensamento dela: o secreto desejo de que Augusta tivesse deixado pronta uma torta de framboesa, um dos poucos prazeres de Margarida.

O conto “Um dia a menos” foi escrito por Clarice Lispector em 1977 e incluído por seu filho Paulo Gurgel Valente na coletânea intitulada *A Bela e a Fera*, obra que compila textos que antecederam a estréia da autora, em 1944, com a publicação do romance *Perto do coração selvagem*. Tem-se, portanto, atadas num mesmo volume, “as duas pontas da vida” literária de Clarice: convivem em *A bela e a fera* seis textos inéditos escritos por ela em 1940 e em 1941 e outros dois produzidos mais de trinta anos depois e publicados postumamente pela editora Nova Fronteira, em 1979, no referido volume. Essas informações são relevantes para nossa análise porque situam o contexto de produção do conto “Um dia a menos”.

Certamente, o estilo que caracterizou Clarice e a colocou entre os melhores autores de nossas letras já se esboçava fortemente em seus primeiros contos, contudo textos como “Gertrudes pede um conselho” ou “A fuga” denunciam uma autora de estilo singular, mas ainda com certo grau de imaturidade e presa a determinados “barroquismos” que viriam a ser “melhor resolvidos” em obras mais maduras como *Laços de família*, *Felicidade clandestina* e *Legião estrangeira*.²¹⁷

²¹⁶ Comentário que a narradora do conto “A solução” faz acerca de Almira, outra obesa. Essa personagem será analisada no próximo conto.

²¹⁷ Em 1949, o crítico Sérgio Milliet, referindo-se à obra *A Cidade sitiada*, recém-publicada por Clarice Lispector, escreve sobre o “barroquismo” inicial da autora: “A preocupação da jóia rara que ameaçava

Coincidentemente, o conto “Um dia a menos” – ainda que tenha sido escrito depois de narrativas curtas que constituem pontos altos da obra clariciana como “Restos de carnaval”, “A descoberta do mundo”, “Amor” e “O primeiro beijo” – padece de alguns “vícios” muito ligados aos primeiros textos da autora, ao mesmo tempo em que traz à tona dois elementos novos de sua produção: a referência constante a um universo *kitsch* e a quase obsessão dela pelo tema da morte (tendência bastante forte na fase final de Clarice)²¹⁸. Sobre essa “falha como informação estética”, presente em alguns textos de Clarice, Olga de Sá escreve:

Na sua luta pela expressão, Clarice pode capitular no banal, na repetição diluída, ao nível da mera redundância. À custa de repetir-se, ela pode desepifanizar o achado primeiro e a metáfora pode tornar-se lexical e banal. É nas alternâncias entre um estilo brilhante e um estilo pobre, ou na confluência de ambos, que se pode encontrar o seu limite como romancista.²¹⁹

A narrativa “Um dia a menos” é introduzida por uma digressão aparentemente desconectada do todo do enredo, todavia o desfecho do conto dá sentido à sua enigmática introdução e o torna bastante simétrico:

Eu desconfio que a morte vem. Morte?
Será que uma vez os tão longos dias terminem?
Assim devaneio calma, quieta. Será que a morte é um blefe? Um truque da vida? É perseguição?
E assim é.²²⁰

Essa abertura marcada por questões metafísicas relacionadas à morte já estabelece uma conexão direta entre o leitor e a narradora. Assim como faz em *A paixão*

adelgaçar a visão da romancista acabou por subverter por completo a escrita, o rococó mascarou com sua interminável série de ornatos a estrutura da obra, impedindo-nos de perceber e penetrar-lhe o espírito”. (p. 33) (MILLIET, Sérgio. *Diário Crítico* (1949-1950). São Paulo: Livraria Martins Editora, 1953, volume 7).

²¹⁸ Clarice Lispector morreu em 1977.

²¹⁹ Olga de Sá, *A escritura de Clarice Lispector*, já citada, p. 204.

²²⁰ Clarice Lispector, “Um dia a menos”, já citada, p. 85.

segundo GH, Clarice parece esperar de seu leitor uma atitude que seja ativa em relação ao que lê. Fornecendo imediatamente ao seu interlocutor a informação acerca do tema de que tratará ao longo do texto, a autora parece exortá-lo a participar da “discussão”, habilitando-o como um leitor de “alma já formada”.²²¹

Depois de fornecer esse simulacro de “mote” ao texto, a autora dá voz a uma narradora que “glosará” em prosa o tema proposto num tom bastante distinto da epígrafe escrita pela própria Clarice Lispector, o que desestabilizará o leitor que, como sempre, espera outro encaminhamento para o que será narrado. Por meio desse recurso simples e “despretencioso”, instaura-se já uma espécie de *rebaixamento* a um procedimento clássico bastante usual na poesia lírica dos séculos XV e XVI: a proposição de um mote posteriormente glosado pelos poetas das cantigas e vilancetes.²²²

Inesperadamente, o leitor, influenciado pela “seriedade” do mote inicial, depara-se, em seguida, com uma prosaica narrativa acerca de uma mulher sobre a qual não há o que contar.

Após esse “prólogo” sobre a morte, a narradora introduz o leitor na rotineira vida da protagonista. Às quatro da manhã ela acorda (desde sempre) e toma seu café preparado pela “velha Augusta”. Tão automatizada pela rotina está a protagonista que se esquece de que a empregada viajaria para ver o filho. A presença de Augusta assegurava a Margarida o conforto de que tudo permaneceria como sempre fora, além de a empregada representar uma garantia de companhia, uma espécie de substituta para a mãe falecida da protagonista. Tendo se ausentado Augusta, a percepção de que não

²²¹ Referência à introdução da obra *A paixão segundo GH*.

²²² Camões, por exemplo, glosou o mote “Como quer que tendes vida/a minha alma tão de vosso/não digais, mana: ‘Não posso’”, no poema “Como quer que tendes vida”. O mote “Saudade minha/quando vos veria?” foi glosado por Sá de Miranda, Andrade de Caminha e Frei Agostinho da Cruz.

havia na vida da personagem “nenhum compromisso, nenhum dever, nem alegrias nem tristezas” se potencializa perigosamente.

**“Elas não sabem gritar”²²³ ou
Possível diálogo entre o grotesco de duas Macabéas**

Em 1977, Clarice Lispector, já acometida por uma doença que a levaria à morte, produziu, paralelamente aos contos “A bela e a fera” e “Um dia a menos”, o romance *A hora da estrela*, dando voz a uma personagem antológica que vive numa espécie de “limbo impessoal”²²⁴: a alagoana Macabéa. Há, talvez pela proximidade cronológica entre os textos e pela emergência da criação deles, uma série de similaridades entre as personagens Macabéa e Margarida, ainda que ambas guardem distinções significativas em suas trajetórias.

Embora tenhamos no conto “Um dia a menos” uma narração bastante exígua, centrada em somente um dia da personagem Margarida, a caracterização que a narradora faz dela é precisa e marcada por um tom monocórdio e perverso, semelhante, em certa medida, ao tom adotado pelo narrador de “A bela e a fera”. Por meio dessa narração é que conhecemos uma personagem que “não era muitas coisas” e “por mero acaso havia nascido”. Falta à Margarida uma “inteireza” e uma reflexão que a tornem minimamente *pessoa*. Tudo nela é pela metade, estereotipado e previsível: “Lembrou-se do jornal de assinatura à sua porta de entrada. Lá foi meio animada, nunca se sabe o que se vai ler, se o ministro da Indochina vai se matar ou o amante ameaçado pelo pai da noiva termina se casando”.²²⁵

²²³ Subtítulo adaptado de um dos títulos da obra *A hora da estrela*.

²²⁴ Margarida também vive num “limbo impessoal”: “Ela não era muito pessoal” (p. 87) explica a narradora de “Um dia a menos”.

²²⁵ Clarice Lispector, “Um dia a menos”, já citada, p. 86.

Nada ocorre verdadeiramente na vida da personagem. A mínima hipótese de ter o jornal furtado pelo “diabrete do vizinho inimigo” (o que ocorria com alguma frequência) constituía motivo de excitação e possibilidade de algum movimento, de “luta constante” para Margarida. O jornal entregue em casa não porta para ela simplesmente informações e notícias acerca do mundo – como seria esperado de um periódico composto de textos referenciais –, traz antes consigo a potencialidade de aventura, de risco e de romance. O ministro da Indochina desloca-se de seu lugar de figura política do caderno “Mundo” para transformar-se em personagem de filme de ação e o “amante ameaçado pelo pai da noiva”, tão comum nas linhas das colunas que versam sobre o cotidiano das metrópoles, casa-se em desfecho feliz.

Até mesmo o nome da protagonista é um problema para ela. Seu nome, Margarida Flores, lembrado todas as vezes que o vê impresso no jornal, remete-a à época da escola primária quando maldosamente era apelidada pelos colegas de “Margarida Flores de Enterro”, alcunha bastante pertinente à caracterização da vida adulta da personagem: “Por que alguém não se lembrava de apelidá-la de Margarida Flores do Jardim? É que as coisas simplesmente não eram do seu lado”.²²⁶

Tanto quanto a vida da personagem, o nome dela era uma redundância de mau gosto e seu desejo de ser apelidada de “Margarida Flores do Jardim” somente a despersonaliza ainda mais na medida em que a distancia de qualquer índice humano. A própria escolha do tipo de flor que nomeia a personagem denuncia sua categoria ordinária e sem originalidade. Curiosamente, Clarice Lispector, em um dos muitos textos que escreveu para o *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973, e que, posteriormente, compuseram a coletânea *A descoberta do mundo*, dá uma definição bastante reveladora

²²⁶ Idem.

para a “margarida”, flor que nomeia a personagem do conto: “Margarida – É uma flor alegrezinha. É simples: só tem uma camada de pétalas. Seu centro amarelo é uma brincadeira infantil”.²²⁷

Clarice – adoradora confessa de flores – escreveu essa definição para o “verbete” margarida num “dicionário” de flores que compõe o texto “De natura florum”. A personagem Margarida não poderia ser associada a outras flores do dicionário de Clarice sem que soasse como ironia por parte da autora. Rosa, por exemplo, para Clarice, “é a flor feminina”, seu “perfume é de um mistério”, “o modo de ela se abrir em mulher é belíssimo”; violeta é “introvertida” e sua “introspecção é profunda”, é enigmática e “se esconde para poder entender o seu próprio segredo”; angélica “traz êxtase místico” e “muitos têm vontade de comê-la e encher a boca com seu perfume intenso e sagrado”²²⁸. A personagem Margarida apresenta forte identificação com a definição criada por Clarice na brincadeira textual com as flores: ela é simples, superficial (“tem uma camada de pétalas”) e está presa a um universo infantil que não a deixa amadurecer e tornar-se mulher.

Macabéa, a personagem central de *A hora da estrela*, é mais jovem que Margarida – tem dezenove anos (contra os trinta da personagem de “Um dia a menos”) –, entretanto, como já defendemos anteriormente, ambas possuem muitos pontos em comum. De forma semelhante à narradora do conto “Um dia a menos”, o pseudo-autor Rodrigo SM também se vê na difícil tarefa de narrar “as fracas aventuras de uma moça” em *A hora da estrela* porque não há o que contar sobre Macabéa. Não há para ela nem mesmo a ilusória perspectiva das aventuras e romances descritos no jornal dominical, já que somente estudou “até o terceiro ano primário”, portanto é quase analfabeta.

²²⁷ Clarice Lispector, “De natura florum” Em *A descoberta do mundo*, já citado, p. 338.

²²⁸ Esse “dicionário de flores” reaparece com algumas adaptações em *Água viva*, publicação de 1973.

Macabéa também não tem a mínima possibilidade de exploração de sua subjetividade porque

[...] essa moça não se conhece senão através de ir vivendo à toa. Se tivesse de se perguntar ‘quem sou eu?’ cairia estatelada e em cheio no chão. É que ‘quem sou eu?’ provoca necessidade. E como satisfazer a necessidade? Quem se indaga é incompleto.²²⁹

Macabéa é “tola”, sua história é pobre, o que a força a viver “exclusivamente no presente”²³⁰ tal qual Margarida que vive cada momento como se este fosse um dia “a menos” e não um dia “a mais”. Margarida e Macabéa estão aprisionadas à mediocridade de seus quotidianos “sem alcançar o pior nem o melhor”, ambas vivem “inspirando e expirando” apenas, submetidas a um viver “ralo” e solitário. A cor amarela de Margarida está também presente em Macabéa que tem graves problemas de saúde ocasionados pela subnutrição. As personagens centrais desses textos são “incompetentes para a vida” e falta a elas “o jeito de se ajeitar”.

A solidão de Margarida somente é aplacada em seus devaneios quando alguém telefona para ela e a convida para tomar chá da tarde na Confeitaria Colombo.

E se alguém lhe telefonasse? Iria ter que conter o trêmulo da voz alegre por alguém enfim chamá-la. Supôs o seguinte:

– Trim-trim-trim.

– Alô? Sim?

– É Margarida Flores do Jardim?

Diante da voz masculina tão macia, responderia;

– Margarida Flores de Bosques Floridos!²³¹

Esses devaneios estão sempre ligados a desejos sexuais reprimidos, pois Margarida ainda era virgem aos trinta anos, como enfatiza a narradora. O diálogo transcrito reforça a idéia de que a simples possibilidade da presença de uma “voz

²²⁹ Clarice Lispector, *A hora da estrela* – Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 15.

²³⁰ Idem, p. 18.

²³¹ Clarice Lispector, “Um dia a menos”, já citada, p. 86.

masculina macia” ao telefone obrigaria Margarida a “conter o trêmulo da voz alegre”, sinal de sua excitação e nervosismo. Muitas são as passagens presentes na narrativa que estão relacionadas a essa sexualidade contida da personagem. O desejo mais secreto de Margarida Flores, por exemplo, era ser “violentamente” deflorada.²³² Em outra passagem, sugere-se que a hipótese de ser convidada por um homem para um “drinque” obrigaria Margarida a vestir-se “de modo mais audacioso, mais misterioso, mais pessoal, mais...”²³³, o que ela não estava habituada a fazer. A idéia-fixa da personagem em sexo fica evidente quando Margarida Flores evita telefonar para as pessoas porque teme que esteja “interrompendo um abraço sexual”, projeção de seus desejos recalçados. Outros índices comprovam essa obsessão sexual da personagem: ela tem o hábito de arrumar constantemente sua gaveta de calcinhas e sutiãs; seus prazerosos banhos a fazem pensar “como seriam outros prazeres corpóreos”; há nela um reprimido desejo de ser “violentada por um marginal” e chama-lhe a atenção nas revistas velhas que lê os “bigodes dos homens” e as “cintas para afinar cintura” – metonímias do sexo masculino e do feminino. Todo esse desejo sexual não concretizado em atos efetivos é compensado pela compulsão dela por comida, por organização e por limpeza pessoal.

E ela comia muito.

[...]

[...] se fosse casada, o marido teria em perfeita ordem a fileira das gravatas, segundo a gradação de cor, ou segundo... Segundo qualquer coisa. Pois sempre há alguma coisa pela qual se guiar e arrumar.

[...] ela costumava contar as coisas, por uma espécie de mania de ordem, afinal inócua e até divertida [...].

²³² Ocorre no texto de Clarice uma paranomásia implícita bastante engenhosa entre os termos “flor” (que nomeia a personagem) e “deflorar” (desejo reprimido de Margarida), por meio da qual se estabelece uma analogia entre os sentidos desses vocábulos (metáfora) e entre os sons desses signos. Décio Pignatari define a paranomásia como um “verdadeiro ícone por similaridade”, em detrimento da metáfora que constituiria um “hipoícone por contigüidade” – (Em PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*, já citada, p. 16-7.

²³³ As reticências evidenciam a supressão de um elemento sexual censurado pelo rigoroso superego da personagem.

[...]

Acabados o banho e os pensamentos, talco, talco, muito talco. E quantos e quantos desodorantes [...].²³⁴

Da mesma forma que Margarida, “ninguém olhava [Macabéa] na rua, [porque] ela era café frio”, e, embora fosse excessivamente desprovida de atrativos sexuais, como a protagonista do conto “Um dia a menos”, a nordestina tinha desejos, porque afinal “até no capim vagabundo há desejo de sol”. À noite, Macabéa sonhava com sexo, “ela que de aparência era assexuada” e, culpada, rezava “mecanicamente três avemarias”, procedimento semelhante ao de Margarida quando se julga ingrata com Deus por constatar sua solidão: “Evitou depressa ‘o que mais’ pois a essa pergunta cairia num sentimento muito egoísta e ingrato: sentir-se-ia só, o que era pecado porque quem tem Deus nunca está só. Tinha Deus, pois não era única coisa que tinha? [...]”.

Rodrigo SM afirma que o sexo de Macabéa, “miúdo mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pêlos negros”, “era a única marca veemente de sua existência” e ela “sabia o que era o desejo”, ainda que não tivesse consciência disso. O narrador-escritor compara esse desejo dela a uma constante fome *não* por comida, “era um gosto meio doloroso que subia do baixo-ventre e arrepiava o bico dos seios e os braços vazios sem abraço” e “ela nada pedia mas seu sexo exigia, como um nascido girassol num túmulo”.

Margarida, por sua vez, também apresenta essa mesma “fome” de Macabéa, todavia a aplaca ingerindo compulsivamente “galinha esbranquiçada e pelenta do jantar”, café da manhã requentado, chá, muitas “torradas secas”, “coxa ressequida com

²³⁴ Clarice Lispector, “Um dia a menos”, já citada, p. 87-9.

torradinhas” – todos esses alimentos já vencidos, marcados por *símbolos*²³⁵ que nos remetem ao apodrecimento, ao rançoso, ao velho, à adiposidade e à morte. O texto é entremeado pela menção à comida e à gordura “pálida e gelatinosa” que se acumula há anos no corpo grosso de Margarida. Inutilmente, a personagem insiste em “temperar” seus alimentos com sacarina “para jamais engordar”, uma sacarina “amarga”, como destaca a narradora, associando o gosto do adoçante artificial à vida da personagem. Seria motivo de extremo orgulho para Margarida se fosse uma mulher “quase mirradinha”, o que estava muito distante de sua realidade, talvez por isso sua recusa sistemática em olhar-se no espelho.

O professor Albertino Gonçalves afirma que a comida é um dos ingredientes prediletos do repertório grotesco. Para ele, o corpo grotesco “não pára de comer, de beber, de digerir [...]”²³⁶ como faz Margarida ao longo de todo o conto.

No universo grotesco, os principais protagonistas tendem a ser sujeitos coletivos, hiperbólicos e exorbitantes, que se afirmam como autênticas alegorias do mundo, da vida e da morte. Agigantados, disformes, excedem-se, num contágio sem cerimônia, a todos os níveis, por todos canais e em todos os sentidos [...].

[...]

Um corpo que não pára de comer, de beber, de digerir, de arrotar, de tocar, de cheirar, de falar, de rir, de dar e de receber, logo de se renovar [...]. O horror e o humor abraçam-se num delírio catártico e libertador.²³⁷

Bakhtin, ao estudar as imagens mais freqüentes associadas ao grotesco na obra de Rabelais, destaca aquelas relacionadas à alimentação e ao banquete:

²³⁵ No sentido em que o semiótico Charles Peirce empregou esse termo: símbolos são signos por *contigüidade* e não por similaridade.

²³⁶ Albertino Gonçalves, “O delírio da disformidade – o corpo no imaginário grotesco”, já citado, p. 6.

²³⁷ Idem, p. 2-6.

No grupo de imagens de banquete [...] pudemos observar exageros, hipérboles nitidamente fundamentadas. Esses mesmos exageros se encontram nas imagens do corpo e da vida corporal, assim como em outras imagens. Mas é nas do corpo e da alimentação que eles se exprimem mais nitidamente.

[...]

O exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*.²³⁸

Para Bakhtin, depois do falo e do ventre, é a boca que tem papel mais importante na construção do corpo grotesco, “pois ela devora o mundo”²³⁹. Margarida Flores devora os alimentos, pois eles são sua única mediação com o mundo. Não há na vida dela amores, uma profissão (“Se ao menos tivesse colegas de trabalho, mas não tinha trabalho”), filhos, amigos ou idiossincrasias, de modo que somente lhe resta comer, engordar e direcionar-se para um destino trágico. Na *História da feiúra*, organizada por Umberto Eco, o autor afirma que “a pesquisa do *interessante* e do *individual*, ou do grotesco, levam também à imaginação de uma deformidade que arrasta a um destino trágico quem, mesmo nutrindo uma alma delicada, é condenado pelo próprio corpo”.²⁴⁰

O narrador detalha determinados hábitos de Margarida que ampliam o grotesco das cenas da narrativa. No conto, a personagem, sem qualquer pudor ou formalidade, “asoa o nariz” e “cospe na toalha da mesa de jantar” restos de uma comida rançosa. Bakhtin defende que

[O grotesco] interessa-se por tudo que *sai, procura sair, ultrapassa o corpo*, tudo o que procura escapar-lhe. Assim todas as excrescências e ramificações têm nele um valor especial, tudo o

²³⁸ Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, já citado, p. 265 – grifo do autor.

²³⁹ Idem, p. 277.

²⁴⁰ Umberto Eco, *História da feiúra*, já citada, p. 293.

que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal.²⁴¹

Da mesma maneira que a protagonista do conto, a caracterização de Macabéa é marcada pelo elemento grotesco. A alagoana, assim com Margarida, “assoava o nariz na barra da combinação” e também roía as unhas “quase até o sabugo”, pintava-as de “vermelho grosseiramente escarlate” e podia-se ver “o sujo preto por baixo” do esmalte barato utilizado por ela. Rodrigo SM informa ao leitor que Macabéa nunca tinha crises de vômito porque “não era doida de desperdiçar comida”. Além disso, o ambiente decadente do escritório em que trabalha, o quarto de pensão em que vive a personagem, próximo ao cais do porto, suas roupas puídas e a falta de higiene dela compõem um quadro dos mais grotescos da obra clariciana.

Bakhtin afirma que no “novo cânon” artístico europeu, surgido no século XVI, houve a supressão, na literatura, da descrição de determinadas partes do corpo humano (“baixo corporal”) bem como das necessidades naturais:

No novo cânon corporal, o papel predominante pertence às partes individuais do corpo que assumem funções caracterológicas e expressivas: cabeça, rosto, olhos, lábios, sistema muscular, situação individual que ocupa o corpo no mundo exterior. [...] [...] a hiperbolização é totalmente excluída do novo cânon. [...] Tais são, em geral, as linhas essenciais do cânon dos tempos modernos, como elas se manifestam de preferência na literatura e nas regras de linguagem.²⁴²

²⁴¹ Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*, já citado, p. 227 – grifo do autor.

²⁴² Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, já citado, p. 281-2 – grifo do autor.

Apesar desse quadro grotesco que as emoldura, Margarida, mulher que traz no nome a imagem frágil das flores, e Macabéa, moça “cariada” que “de vez em quando ao receber o salário comprava uma rosa” e que “tinha em si mesma uma certa flor fresca”, são delicadas, mas encontram-se com a dureza da inevitável condenação a que estão submetidas; condenação reforçada pelo físico em decadência de ambas.

Ainda que, para enganar-se, Margarida imaginava com frequência que comia “fora da dieta” e “nem engordava”, sabia que possuía uma “gordura flácida”, fonte de seu desgosto. Recorria, por isso, à sacarina, ambicionando, como já afirmamos, um corpo magro, semelhante àqueles contemplados por ela nas revistas de moda. Macabéa, magra e desnutrida, ao contrário de Margarida, invejava Glória, sua colega de escritório, justamente pela gordura que esta tinha.

É que lhe faltava gordura e seu organismo estava seco que nem saco meio vazio de torrada esfarelada. Tornara-se com o tempo apenas matéria vivente em sua forma primária.²⁴³

Glória era um estardalhaço de existir. E tudo devia ser porque Glória era gorda. A gordura sempre fora o ideal secreto de Macabéa, pois em Maceió ouvira um rapaz dizer para uma gorda que passava na rua: ‘a tua gordura é formosura!’ A partir de então ambicionara ter carnes [...].²⁴⁴

A auto-imagem que Margarida traz de si é que “sua cara era de lado”, um rosto “em esquina”, como se um “anjo torto” a houvesse condenado a uma vida marcada pela ausência de “alegrias” e “tristezas”. Essa mesma sensação de *gauche*, ainda que muito distante de uma auto-percepção clara disso nas personagens, também acompanha a “torta” Macabéa que “nunca se queixava de nada” e “sabia que as coisas [eram] assim

²⁴³ Clarice Lispector, *A hora da estrela*, já citada, p. 38.

²⁴⁴ Idem, p. 61.

mesmo”: “Na certa mereceria um dia o céu dos oblíquos onde só entra quem é torto. Aliás não é entrar no céu, é oblíquo na terra mesmo”.²⁴⁵

A viva presença materna

A imagem da mãe de Margarida Flores é recorrente em todo o conto “Um dia a menos”. Essa “presença fantasmática” é inaugurada no terceiro parágrafo do conto quando Margarida veste um “robe de chambre mais velho”, herança da falecida mãe. A sisudez do traje materno é contraposta pela descontração do “pijama de sedinha de bolas azuis e brancas”, recebido de presente de aniversário de Augusta, a empregada da casa. Vislumbrando a possibilidade de “melhorar” seu dia marcado por nenhuma novidade, Margarida troca o robe velho da mãe pelo pijama presenteado por Augusta, mulher que acaba por ocupar simbolicamente o papel da mãe de Margarida. Augusta não é simplesmente uma funcionária, ela é uma “empregada de criação”, como afirma Margarida a certa altura da narrativa. Com a morte da mãe da protagonista, “a velha Augusta” é que assume o papel-gestor da casa, estabelecendo uma rotina (“sem Augusta ela esquecia-se de tudo”), dando conselhos sobre o futuro (“Augusta lhe contara que havia melhoria depois”) e constituindo a única interlocutora real de Margarida.

Tudo na casa da personagem central do conto é velho, decadente e ultrapassado. A presença da mãe de Margarida se impõe nos mínimos detalhes que cercam a rotina dela. Margarida não descarta, por exemplo, as “revistas velhas” da casa porque, metonimicamente, elas revivem a mãe:

Depois resolveu ler revistas velhas, há muito tempo que não o fazia. Estavam amontoadas no quarto da mãe, desde a sua morte.

²⁴⁵ Idem, p. 35.

Mas eram um pouco antigas demais, algumas do tempo de solteira da mãe [...]. Fchou-se, de novo sem coragem de jogá-las fora já que haviam pertencido à sua mãe.²⁴⁶

Anacronicamente, Margarida está presa a hábitos e valores morais de sua mãe, por isso vive sua “solteirice” segundo ditames ultrapassados, lembrados pelas revistas de moda “amontoadas” no quarto ainda intacto da falecida Leontina. Revistas que justificam o uso de um “robe de chambre” em pleno dia. Margarida também não tem uma profissão, sente-se incapaz de buscar um trabalho e usa como subterfúgio o fato de não ter uma letra bonita, pois “achava que sem ter letra bonita não aceitavam candidatos” para as vagas de emprego disponíveis. Margarida mantém uma estranha relação de dependência com a mãe e até mesmo “suas poucas necessidades” são supridas por uma pensão deixada pelos pais dela.

Os clichês que marcam o modo de pensar de Margarida também são heranças da mãe. Ela sabe que “pessoas insistentes são mal-educadas” porque a mãe lhe ensinou, “aprendera” também com a mãe a não desperdiçar comida, pois “havia milhões de pessoas com fome, na sua terra e nas outras terras” e não falava palavrões porque era uma mulher de “bons costumes”.

Os signos do comando e da liderança que marcam a imagem da mãe de Margarida já se iniciam no irônico nome escolhido por Clarice para a personagem: Leontina, referência jocosa a um animal que sabidamente mantém uma relação bastante protetora com seus filhotes. Leontina é a mãe poderosa, a matriarca e Margarida é a filha frágil e dependente dessa autoridade. A força de Leontina sobre a filha é tão grande que será, indiretamente, por seu intermédio que Margarida cometerá o suicídio

²⁴⁶ Clarice Lispector, “Um dia a menos”, já citada, p. 89. Aqui também se evidencia o caráter “acumulativo” da personagem, que pode compor mais um aspecto do quadro grotesco. Esse aspecto “retentivo anal” se articula ao hiperbólico.

que desfecha o conto. Suicídio que ocorre durante a ausência da “substituta” de Leontina, a velha empregada da casa. Sem voz de comando que a guie, Margarida opta pelo “sono tranquilo” proporcionado pelos tranqüilizantes da mãe (o “sossega leão” materno).

Transgressão ao *Kitsch*, prefiguração do efeito e impessoalidade narrativa

Para narrar a história de uma de suas personagens mais “impessoais”²⁴⁷, Margarida Flores, mulher presa a uma rotina absolutamente desprovida de sinais efetivos de vida, Clarice optou por uma narrativa monocórdia, linear, marcada pela repetição e pela ausência de conflitos.

Utilizando-se de um procedimento semelhante àquele adotado na obra *A hora da Estrela*, Clarice já inicia o conto “Um dia a menos” fornecendo ao leitor mais atento uma “pista”, logo nas primeiras linhas, sobre que desfecho terá o conto, ou seja, o suicídio que fechará o texto já é antecipado pela autora em sua introdução. Esse procedimento parece atender a dois propósitos distintos: um mais óbvio, mencionado anteriormente, que é a opção bastante moderna da autora pelo recurso da antecipação do desfecho do texto, uma espécie de anticlímax; outro propósito, mais sutil, relaciona-se ao próprio desenvolvimento de um enredo marcado pela morte simbólica do início ao fim – morte de Leontina, morte do pai “estrito” de Margarida, ausência de Augusta (já velha e próxima da morte), velhice de Constança (mulher solitária de mais de oitenta anos com quem Margarida estabelece um diálogo vazio ao telefone), decadência do espaço físico habitado pela protagonista e, finalmente, morte gradual da própria Margarida, que inicia o conto já em “estado de morte”, tomando uma xícara “morna” de chá (metáfora da vida dela).

²⁴⁷ Em conjunto com Macabéia, como já mencionamos aqui.

Esse prólogo-mote é escrito num tom bastante pessoal (em primeira pessoa), sem possibilidade efetiva de atribuição autoral certa. Quem enuncia é Clarice Lispector? A narradora? Margarida? Há um desconfortável descompasso (para o leitor) entre o tom adotado nessa introdução e aquele utilizado pela narradora ao longo do conto, o que reforça a hipótese de que são “vozes” diferentes que introduzem e que, posteriormente, narram o conto.

A narrativa toda é marcada por resquícios da categoria estética do *Kitsch* e as personagens parecem estar aprisionadas a clichês, construídos a partir de frases feitas e com base na seleção de determinados adjetivos, locuções adjetivas, advérbios, diminutivos que compõem a narrativa. A empregada da casa, por exemplo, é referida no texto como a “**velha** Augusta”; a anteposição desse adjetivo ao nome próprio produz um efeito de sugestão de afeto e intimidade, mais do que de informação banal sobre a idade da funcionária. O fato de o robe de Margarida ser de “chambre **mais velho**” evidencia toda a carga relacionada à forte presença da mãe de Margarida e o diminutivo empregado para caracterizar o pijama dela (“**sedinha** de bolas azuis e brancas”) enfatiza o valor afetivo e “irreverente” da peça que a mulher ganhara de Augusta. A poltrona da casa é “recém-forrada de roxo”, sugestão de Augusta que nos remete a uma ambigüidade: se por um lado a empregada procura renovar a casa, afastando Margarida (e afastando-se) da pesada imagem de Leontina, por outro, faz uma escolha de cor (o roxo) que mais parece aproximá-las do clima de morte que domina o espaço do que do objetivo de renovação desse “lar”. Sentada nessa poltrona “roxa”, Margarida acende seu primeiro cigarro de “marca cara, desse fumo louro, cigarrilha estreita e comprida, qualidade social de uma pessoa que não era por acaso ela”. Mais adiante, a personagem acende outro cigarro e senta-se diante de uma televisão “que só dava filmes antigos de faroeste, entremeadíssimos com anúncios sobre cebolas, modess, groselhas” e,

contemplando a tela, Margarida sente-se transformar num “quadro numa exposição”, intitulado “Mulher Fumando Diante da Televisão”. Chama atenção de novo o acúmulo de substantivos sem qualquer relação natural entre eles, sendo a arbitrariedade do conjunto um traço também grotesco: a contigüidade entre cebolas, modess e groselhas não parece levar a lugar nenhum.

Sobre a categoria do *Kitsch*, Marcelo Coelho afirma:

O *kitsch* [...] já traz dentro de si as interpretações, as conclusões, as mensagens a serem absorvidas pelo espectador. Oferece-as prontas; de algum modo, prescreve e orienta as reações do público. [...] Para seguir de modo bastante estrito a sua definição – o *kitsch* já oferece, em si mesmo, o efeito que deve provocar [...] ²⁴⁸

Em *A História da Feiúra*, no capítulo intitulado “O feio dos outros, o *Kitsch* e o Camp”, Umberto Eco faz uma investigação do *Kitsch* a partir do conceito bastante “volátil” do “bom gosto” que, segundo ele, seria definido não por aqueles que detêm o poder político e econômico, mas “pelo mundo literário, artístico e acadêmico ou pelo mercado da arte e da moda”, ou seja, por aqueles que, ironicamente, o italiano denomina “peritos em ‘coisas belas’” ²⁴⁹. Umberto Eco defende que a “sensibilidade estética dominante” define, *a posteriori*, que elementos farão parte da categoria do *Kitsch* e quais comporão a “arte culta”, entretanto “quem aprecia o *Kitsch* considera que está usufruindo uma experiência qualitativamente alta” (*Idem*, p. 397.). Desde que surge em 1944, com *Perto do coração selvagem*, Clarice Lispector já prenuncia para a crítica vigente que as regras estabelecidas para definir as *belles lettres* teriam de ser revistas em se tratando de sua literatura porque nela a incorporação dos clichês mais banais, do

²⁴⁸ Marcelo Coelho, *Crítica Cultural – Teoria e prática*, São Paulo: Publifolha, 2006, p.163-4.

²⁴⁹ Umberto Eco, já citado, p. 394.

Kitsch, do grotesco convivem de maneira natural com citações eruditas, descrições sublimes e epifanias positivas ou negativas.

Baseando-se no ensaio “Vanguarda e Kitsch”, de Clement Greenberg, Marcelo Coelho resgata um fenômeno típico da cultura de massa e do *Kitsch*, a “prefiguração do efeito”, que consiste em orientar deliberadamente as reações do público que contempla uma determinada obra de arte, ou seja, o artista já produz o efeito desejado em seu espectador. Um artista como Pablo Picasso, por outro lado, segundo Greenberg, não trabalharia com a “prefiguração do efeito” porque sua obra estaria centrada na “causa” que produz um “efeito” sempre particular e “autônomo” no fruidor, sem que este fosse “conduzido” pelo pintor.

Clarice parte de imagens evidentemente ligadas ao universo *Kitsch*, todavia transgredir a própria “prefiguração do efeito” greenbergiana inerente a essa categoria, uma vez que somente aparentemente conduz seu leitor a um determinado efeito predeterminado. O que a autora faz é desviar seu leitor da rota, abruptamente, obrigando-o à revisão daquilo que ele pressupusera inicialmente. Dessa forma, quando Clarice trabalha com a imagem de Margarida devaneando sobre a possibilidade de compor um quadro intitulado “Mulher Fumando Diante da Televisão”, por exemplo, ela poderia intencional, por meio desse recurso *Kitsch*, a configuração de uma cena na qual uma bela mulher posa para um pintor, o que denotaria para o leitor que ele se encontra diante de um simulacro (modelo) de mulher sofisticada, arrojada, moderna, independente; contudo, a autora, por meio de uma seleção vocabular específica, de uma forma peculiar de construir as frases, de um posicionamento irônico da narradora surpreende seus leitores com outra possibilidade de visão do quadro construído: a “imagem pronta” de Margarida-modelo (imagem-*kitsch*) traduz-se, ao contrário, numa

mulher óbvia, ingênua, previsível e patética que se entrega ao *kitsch* (a personagem e não a autora) como ideal de vida.

Dentro do conceito defendido por Clement Greenberg, Clarice seria enquadrada como uma “artista de vanguarda” já que ela “imita o ato de imitar”²⁵⁰ em lugar de simplesmente imitar, como fazem os produtores “genuínos” da categoria estética do *Kitsch*. A cena-clichê da burguesa ociosa que toma chá com torradas constitui outro exemplo dessa estratégia de desarticulação do previsível relacionado ao *Kitsch*. Novamente, Clarice surpreende seu leitor transformando o evento “programado” para ser elegante e sofisticado em ato decadente, pois o chá de Margarida nunca está na temperatura adequada, como seria de se supor nesse tipo de situação: ora está “morno”, ora está “fervendo” e as torradas ingeridas por ela estão sempre “secas” e “arranham” suas gengivas. Todo o quadro, portanto, transforma-se em simulacro invertido do esperado por aquele que lê, o que desconstrói a idéia da “prefiguração do efeito”.

Outro exemplo desse tipo de procedimento narrativo é a ligação telefônica que Margarida recebe em meio a uma tarde enfadonha de domingo – introduzida por um marcador que promete ao leitor um elemento novo no enredo (“Aconteceu!”) – que poderia perfeitamente (de forma anacrônica) fazer parte de um romance realista de Eça de Queirós no qual uma moça burguesa qualquer tem seu tédio quebrado pela notícia da chegada de seu namorado de infância que se encontrava em Paris. Diante dessa situação, um leitor de “alma não formada” esperará por desdobramentos ligados a aventuras e desventuras dos personagens, Clarice, porém, surpreende-o com um telefonema (por engano) de Constança (nome irônico novamente), mulher de mais de oitenta anos de idade, tão ou mais solitária e problemática que Margarida, e o diálogo

²⁵⁰ Umberto Eco, já citado, p. 387.

que se apresenta ao leitor é frustrante e *nonsense*, dada a sua circularidade, falta de conteúdo e isenção de uma progressão romanesca típica:

- Margarida Flores do Jardim.
- Por quê? Há flores no jardim?
- Ah, ah, ah, a senhora tem bom humor! Não, não há flores no jardim mas é que meu nome é florido.
- E isso adianta alguma coisa?
- Silêncio.
- Adianta ou não adianta, enfim?
- É que não sei responder porque nunca tinha antes pensado nisso. Só sei responder coisas que já pensei.²⁵¹

Em *A hora da estrela*, Clarice também transgride o *Kitsch* num episódio de um diálogo vazio entre Macabéa e Olímpico, antecedido pela “promessa” (ao leitor) de que o inesperado encontro entre esses personagens traria um elemento novo para a vida da protagonista (e para a narrativa).

- Ele: – Pois é.
- Ela: – Pois é o quê?
- Ele: – Eu só disse pois é!
- Ela: – Mas ‘pois é’ o quê?
- Ele: – Melhor mudar de conversar porque você não me entende.
- Ela: – Entender o quê?
- Ele: – Santa Virgem, Macabéa, vamos mudar de assunto e já!
- Ela: – Falar então de quê?
- Ele: – Por exemplo, de você.
- Ela: – Eu?!²⁵²

Assim como o diálogo entre Olímpico e Macabéa, a conversa de Margarida com Constança explicita a estupidez e falta de vivência da protagonista. Presa a convenções ultrapassadas – herdadas de sua mãe –, Margarida refere-se à Constança como “madame” e sente-se acuada por ela pelo fato de parecer-lhe que havia em sua

²⁵¹ Clarice Lispector, “Um dia a menos”, já citada, p. 90.

²⁵² Clarice Lispector, *A hora da estrela*, já citada, p. 48.

voz um tom demasiadamente autoritário, o qual exaspera a protagonista. O excessivo nervosismo de Margarida a infantiliza, ao passo que sua fragilidade faz Constança tornar-se cada vez mais agressiva e imperativa com sua interlocutora. Esse “retorno à infância” faz com que a personagem se apresente ao telefone como Margarida Flores “do Jardim”, realizando com Constança seu desejo frustrado de ser assim chamada pelos colegas da escola em lugar de Margarida Flores “de Enterro”, como era conhecida. Esse “nome florido” é ridicularizado por Constança que parece sentir um prazer cruel em manter o diálogo absurdo com Margarida, chegando a convidá-la para um “joguinho de bridge”, o que também denuncia a solidão da velha. Ao desligar o telefone, Margarida, “enxugando os olhos”, tem uma idéia “demoníaca” e decide vingar-se de Constança retirando, “ousadamente”, o telefone do gancho:

[para que] se a Madame Constança fosse constante como o seu nome, não tornasse a ligar para chamar a desgraçada Flávia. Assoou o nariz. Ah, se não tivesse bons costumes, o que não diria à tal da Constança! Até já estava arrependida do que não lhe dissera por ter bons costumes.²⁵³

Novamente, é por intermédio da caracterização grotesca da comida que se evidenciará o estado psicológico de Margarida, tão logo ela finaliza a ligação telefônica com Constança. Seu “chá estava gelado” e o gosto do produto artificial utilizado para adoçá-lo encontrava-se demasiadamente acentuado, o que reforçava seu amargor, além disso uma terceira “torradinha” havia sido “cuspida na toalha” da mesa. É pela instauração do recurso da gradação, inserido num discurso indireto livre, que o narrador introduzirá o encaminhamento inesperado de Margarida para o suicídio que desfecha o

²⁵³ Clarice Lispector, “Um dia a menos”, já citada, p. 92.

conto: “A tarde estragada. Ou o dia estragado? Ou a vida estragada? Nunca se detivera para pensar se era ou não feliz”.²⁵⁴

A comida, antes utilizada por Margarida como substituta de afeto, amor, companhia, agora se transforma em estranhamento, em elemento de difícil deglutição, pois está “gelada”, “estragada” e “ácida”: “Então, em vez de chá, comeu uma banana um pouco ácida”.²⁵⁵

O alimento agora não é mais suficiente para suprir as “lacunas” emocionais de Margarida, embora continue a ocupar uma função substitutiva dos desejos insatisfeitos da personagem. Margarida sente necessidade de “comer outra coisa e não a galinha de ontem”, pois abre-se nela a possibilidade de viver o inesperado, de fugir aos clichês que sempre a perseguiram e se potencializaram com a morte da mãe, entretanto a imagem de Leontina ainda habita a casa de Margarida que se lembra de ter aprendido com ela a “não desperdiçar comida”. Acaba, por isso, comendo uma “coxa ressequida com torradinhas”, todavia esse ato não é mais suficiente para satisfazê-la como outrora se enganava que era. Margarida estava agora sem fome e o peso de sua solidão ganhava proporção mais concreta com a ausência de Augusta: “Para falar a verdade, não tinha fome. Só às vezes se animava com Augusta porque falavam, falavam e comiam, ah, comiam fora da dieta e nem engordavam! Mas Augusta ia se ausentar um mês. Um mês é uma vida.”²⁵⁶

A passagem do tempo na narrativa “Um dia a menos” é marcada pela repetição da mesma estrutura frasal, introduzida pelo advérbio “depois”:

²⁵⁴ Clarice Lispector, “Um dia a menos”, já citado, p. 92.

²⁵⁵ Idem.

²⁵⁶ Clarice Lispector, “Um dia a menos”, já citada, p. 92.

E depois?
Depois.
Depois.
Pois então.
Assim mesmo.
Não é? ²⁵⁷

Essa marcação temporal circular aparece na narrativa também como um discurso indireto livre associado à Margarida. A personagem dispõe de muito tempo para não fazer nada. Não há com o que se preocupar e a ausência da “empregada de criação” de Margarida somente potencializa a sensação de tédio e de ócio dela. Cada hora é seguida de um conjunto de ações inúteis e automáticas. As palavras que compõem essa divagação de Margarida acerca da passagem do tempo são marcadores conversacionais banais e vazios como é a rotina da protagonista: “pois então”, “assim mesmo”, “sim e depois?”, “então pois é assim mesmo”. A passagem de cada hora na vida da personagem é comemorada como uma espécie de vitória dela sobre um tempo moroso e inútil: “Que dádiva o tempo passar”. O dia de Margarida inicia-se “às quatro da manhã”, às sete da noite ela “comemora” a chegada do jantar e às oito “já podia se deitar”, portanto para ela a ausência de Augusta por um mês (“uma vida”) representava um martírio, um suplício difícil de suportar.

Deitar-se às oito horas da noite era uma rotina na vida de Margarida, todavia a personagem é acometida por uma inesperada e incômoda insônia que não estava programada para acontecer. Naquela noite, “escovou os dentes durante muito tempo” e um elemento novo foi acrescentado à sua vida esquemática e vazia, Margarida apanhou-se “pensativa”. As estruturas frasais repetidas ao longo do conto introduzidas pelo advérbio “depois” são substituídas por outra repetição:

²⁵⁷ Clarice Lispector, “Um dia a menos”, já citada, p. 86.

De olhos abertos.
De olhos abertos.
De olhos abertos.²⁵⁸

A idéia de morte é antecipada ao leitor por um elemento bastante carregado de simbologia: Margarida deita-se com uma “camisola rasgadinha de algodão meio puído, daqueles gostosos”, confeccionada pela falecida mãe (hipoícone de morte) e não com o “pijama de sedinha de bolas azuis e brancas que Augusta lhe dera no seu último aniversário” (hipoícone de vida). Pela primeira vez, a imagem do pai de Margarida ganhará contornos mais expressivos:

Lembrou-se do pai: cuidado, Leontina, com a dose, *uma dose a mais* pode ser fatal. Eu, respondia Leontina, não quero largar esta boa vida tão cedo, e só tomo duas pilulazinhas, o suficiente para ter um sono tranqüilo e acordar toda rosada para meu maridinho.²⁵⁹

A lembrança de Margarida sobre o diálogo dos pais, (re)vivida em tom amoroso e infantil, reforçado pelo uso dos diminutivos, apresenta-se como um contraponto à sua iminente morte: rememora-se um momento de afeto entre Leontina, mulher que parece, ao contrário de sua filha, valorizar a vida, e o marido, homem que dispensa à esposa delicadezas e cuidados. Por outro lado, o uso pelo pai da expressão “uma dose a mais” parece compor um jogo com o título do conto “Um dia a menos”, sugerindo o excesso, de um lado, e a diminuição e o encurtamento de outro.

No parágrafo que fecha o texto, a personagem central do conto transforma-se, pelas mãos de uma inesperada narradora “delicada”, a exemplo do cuidado que Rodrigo

²⁵⁸ Clarice Lispector, “Um dia a menos”, já citada, p. 92.

²⁵⁹ Clarice Lispector, “Um dia a menos”, já citada, p. 93. Grifo nosso.

SM dispensa à Macabéa em *A hora da estrela*, Margarida **das** Flores **no** Jardim, em lugar do ambicionado sonho infantil de ser tratada por Margarida Flores **do** Jardim. A inserção da contração “das” (de – preposição essencial de origem) sugere um pertencimento (Margarida pertence às flores) ou um referencial (Margarida está ligada ao universo das flores) e a contração “no” (em – preposição essencial de lugar) sugere que Margarida Flores encontra-se num “jardim”, o que poderia representar uma metáfora (*kitsch*) para a morte “rosada” da personagem que se encaminha para o destino de ser Margarida Flores de Enterro.

A idéia de acordar toda “rosada” depois de “dormir um bom soninho” – reforçada pelo uso de um diminutivo que nos remete ao tratamento dispensado a uma criança e não a uma mulher de trinta anos – parece sugerir que Margarida estabelece um retorno a uma simbiose mortal com a mãe (“fonte das bolinhas”), num abraço final com seu alimento primeiro e único (o seio?) do qual, parece, ela nunca conseguiu se separar. Melanie Klein defende que

Sob o predomínio dos impulsos orais, o seio é instintivamente sentido como sendo a fonte de nutrição e, portanto, num sentido mais profundo, da própria vida. Essa proximidade física e mental com o seio gratificador em certa medida restaura, se tudo corre bem, a perdida unidade pré-natal com a mãe e o sentimento de segurança que a acompanha. [...] O seio bom é tomado para dentro e torna-se parte do ego, e o bebê, que antes estava dentro da mãe, tem agora a mãe dentro de si.²⁶⁰

As pílulas ingeridas por Margarida “para amanhecer rosada” “tinham gosto de **mofo** e de **açúcar**”, palavras fortemente conotadas que nos remetem, respectivamente, à presença do elemento da velhice e da decadência que habitam a casa (“mofo”) e do

²⁶⁰ Melanie Klein, *Inveja e Gratidão e outros trabalhos*, já citado, p. 210.

alimento que faz a personagem engordar cada vez mais e serve como substituto de seus afetos (“açúcar”). Novamente, tomada pela voracidade, Margarida Flores devora os “três vidros cheios de bolinha” sem “más intenções”, motivada ou por um “desequilíbrio” ou por um “grande equilíbrio”, informa-nos a narradora. Ao ingerir o segundo vidro de pílulas, Margarida pensa “pela primeira vez na vida: **Eu**” e, ironicamente, inaugura, no momento da morte, sua subjetividade, sua “pessoalidade”, liberta da mãe, do pai e de Augusta: “E não era um simples ensaio: era na verdade uma estréia. Toda ela enfim estreava. E antes mesmo que terminassem, já sentia uma coisa nas pernas, tão boa quanto nunca antes sentira”.²⁶¹

Macabéa, tal qual Margarida, no vazio diálogo que estabelece com Olímpico, também explicita sua falta de “hábito” de pensar sobre sua existência:

Ela: – Falar então de quê?

Ele: – Por exemplo, de você.

Ela: – Eu?!

Ele: – Por que esse espanto? Você não é gente? Gente fala de gente.

Ela: – Desculpe mas não acho que sou muito gente.

Ele: – Mas todo mundo é gente, Meu Deus!

Ela: – É que não me habituei.

[...]

Ele: – Olhe, eu vou embora porque você é impossível!

Ela: – É que eu só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível?

[...]

Ele: – É você não tem solução. Quanto a mim, de tanto me chamarem, eu virei eu. [...] ²⁶²

²⁶¹ Clarice Lispector, “Um dia a menos”, já citado, p.93.

²⁶² Clarice Lispector, *A hora da estrela*, já citado, p. 48-9.

“Secreto, ambicionado e inalcançável modo de ser”²⁶³: suicídio e morte involuntária de Margarida e de Macabéa

Em “Um dia a menos”, Clarice arrisca-se no pantanoso terreno do suicídio, tema exaustivamente explorado por uma faceta da literatura romântica brasileira na primeira metade do século XIX, nas vozes de Álvares de Azevedo, Fagundes Varela, Junqueira Freire, que viam nesse ato uma possibilidade de cessar o tédio que os acometia em vida.

O tema do suicídio é tão inquietante que a Psicologia, Antropologia, Literatura, História, Filosofia se ocuparam dele desde sempre. Para discuti-lo, Camus, na obra *O mito de Sísifo*, retoma o mito grego do título, segundo o qual os deuses teriam condenado o “herói absurdo” Sísifo, por toda a eternidade, a conduzir uma pedra até o cume de uma montanha, de onde ela cairia novamente devido ao próprio peso. Trata-se de uma punição perversa contra a prepotência de Sísifo que desdenhou os deuses, enganou a morte e reafirmou sua paixão pela vida. Camus utilizou o mito para tratar do alto preço pago pelas paixões. Os deuses penitenciam Sísifo com o mais terrível dos castigos: uma lida sem “utilidade e sem esperança”. Para Camus, Sísifo representa o homem moderno, marcado por uma existência desprovida de um “sentido final” já que seu trabalho (“universo absurdo”) não conduz rigorosamente a nada. Pensando nisso, o escritor franco-argelino, na introdução à obra citada, atribui à discussão acerca do suicídio uma importância fundamental no pensamento filosófico, superior a qualquer outra questão. Segundo Camus,

Só existe um problema filosófico realmente sério: é o suicídio. Julgar se a vida vale ou não a pena ser vivida é responder à questão fundamental da filosofia. O resto, se o mundo tem três dimensões,

²⁶³ Subtítulo retirado da obra “Um dia a menos”.

se o espírito tem nove ou doze categorias, aparece em seguida. São jogos. É preciso, antes de tudo, responder. [...]

Se me pergunto por que julgar se uma questão é mais urgente do que outra, respondo que é com as ações a que ela induz. Eu nunca vi ninguém morrer pelo argumento ontológico. Galileu, que detinha uma verdade científica importante, abjurou-a com a maior facilidade desse mundo quando ela lhe pôs a vida em perigo. Em um certo sentido, ele fez bem. Essa verdade valia a fogueira. Se for a Terra ou o Sol que gira em torno um do outro é algo profundamente irrelevante.²⁶⁴

Enquanto a Psicologia e a Psiquiatria enxergam o suicídio como um complexo fenômeno individual, as Ciências Sociais designam-no como fenômeno social.

[...] se em lugar de apenas vermos os suicídios como acontecimentos particulares, isolados uns dos outros e que demandam ser examinados cada um separadamente, nós considerássemos o conjunto dos suicídios cometidos numa sociedade dada [...] constata-se que o total assim obtido não é uma simples soma de unidades independentes, um todo de coleção, mas que ele constitui por si só um fato novo e *sui generis*, que possui sua unidade e sua individualidade, conseqüentemente sua natureza própria, e que, ademais, é uma natureza eminentemente social.²⁶⁵

Um dos fundadores das Ciências Sociais, o estudioso francês Durkheim, defende, no clássico citado *O suicídio*, que “quando desligado da sociedade, o homem se mata facilmente” e, segundo ele, se há o enfraquecimento dos grupos sociais a que pertence, o indivíduo passa a não depender deles e se entrega a uma “indivíduoação descomedida”:

Quanto mais se enfraqueçam os grupos sociais a que ele (indivíduo) pertence, menos ele dependerá deles, e cada vez mais, por conseguinte, dependerá apenas de si mesmo para reconhecer como regras de conduta tão-somente as que se calquem nos seus interesses particulares. Se, pois, concordarmos em chamar de egoísmo essa situação em que o eu individual se afirma com excesso diante do eu social e em detrimento deste último, podemos

²⁶⁴ Albert Camus, *O mito de Sísifo*, já citado, p 10-1.

²⁶⁵ Émile Durkheim, *O suicídio: estudo sociológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p. 8.

designar de egoísta o tipo particular de suicídio que resulta de uma individuação descomedida.²⁶⁶

A obra *O suicídio*, de Durkheim, foi publicada em 1897, portanto está bastante impregnada do contexto histórico-social europeu da segunda metade do século XIX e do positivismo, entretanto traz contribuições importantes para o estudo do tema. Durkheim propõe a categorização de quatro tipos de suicídios: egoísta/altruísta e anômico/fatalista, baseando-se no grau de desequilíbrio de duas forças: a integração social e a regulação moral. O sociólogo dedica uma parte considerável de sua obra ao suicídio “egoísta”, cujas altas taxas estariam relacionadas aos fenômenos ligados a uma diminuição da integração social (aponta-se no estudo, por exemplo, que há maiores taxas de suicídio entre homens solteiros do que entre casados). Essa relação entre suicídio e baixa integração social ainda constitui um dos pontos altos da pesquisa de Durkheim. Segundo o sociólogo, a categoria de suicídio “egoísta” tem menor incidência entre as mulheres solteiras (que nunca se casaram e já se encontram em “idade avançada”) ou entre as viúvas, pois, pelo fato de elas viverem “mais que o homem fora da vida comunal, esta vida exerce menor influência sobre ela: a sociedade lhe é menos necessária porque ela é menos impregnada de sociabilidade”²⁶⁷. No caso da personagem Margarida, mulher solteira de trinta anos, é justamente o fato de ela ser “menor impregnada de sociabilidade” que a torna vulnerável à morte voluntária vista como solução para diminuir o peso das horas inúteis vividas por ela.

Em 17 de abril de 1971, numa crônica que Clarice escreveu para o *Jornal do Brasil*, o tema da morte voluntária e involuntária é discutido por ela com seus leitores e

²⁶⁶ Idem, p. 167.

²⁶⁷ Idem, p. 169.

há um posicionamento bastante claro da autora em relação ao suicídio. O texto intitulado “Ao correr da máquina” foi republicado posteriormente na coletânea *A descoberta do mundo*:

Não entendo a morte. Mas não tenho medo de morrer. Vai ser um descanso: um berço enfim. Não a apressarei, viverei até a última gota de fel. Não gosto quando dizem que tenho afinidade com Virgínia Woolf (só a li, aliás, depois de escrever o meu primeiro livro): é que não quero perdoar o fato de ela se ter suicidado. O horrível dever é ir até o fim. E sem contar com ninguém. Viver a própria realidade. Descobrir a verdade. E, para sofrer menos, embotar-me um pouco.²⁶⁸

Antes de escrever “Um dia a menos”, Clarice também já havia se aventurado na exploração do difícil tema do suicídio em sua ficção. No conto “Os obedientes”, publicado em 1964 na coletânea *A legião estrangeira*, a autora inicia seu texto afirmando ao leitor tratar-se o relato de “uma situação simples, um fato a contar e esquecer”²⁶⁹, fato que se transforma “em apenas a sua difusa repercussão”²⁷⁰ e que “está suspenso na poeira ensolarada [de um] domingo”²⁷¹. O texto enfoca a vida prosaica de um casal “obediente” que “não tem o que contar” porque “faltava-lhes o peso de um erro grave, que tantas vezes é o que abre por acaso uma porta”²⁷². Após morder uma maçã e sentir quebrar-se um dente da frente, a esposa se atira pela janela do apartamento onde vivia, enfim “desobedecendo”:

Com a maçã ainda na mão e olhando-se perto demais no espelho do banheiro – e deste modo perdendo de todo a perspectiva – viu uma cara pálida, de meia-idade, com um dente quebrado, e os próprios olhos... Tocando o fundo, e com a água já pelo pescoço,

²⁶⁸ Clarice Lispector, “Ao correr da máquina” Em *A descoberta do mundo*, já citado, p. 340.

²⁶⁹ Clarice Lispector, “Os obedientes” Em *A legião estrangeira*, São Paulo: Rocco, p. 80.

²⁷⁰ Idem.

²⁷¹ Idem.

²⁷² Idem, p. 84

com cinquenta e tantos anos, sem um bilhete, em vez de ir ao dentista, jogou-se pela janela do apartamento [...].

Quanto a ele [o marido], uma vez seco o leito do rio e sem nenhuma água que o afogasse, ele andava sobre o fundo sem olhar para o chão [...]. Seco inesperadamente o leito do rio, andava perplexo e sem perigo sobre o fundo com a uma lepidez de quem vai cair de bruços mais adiante.²⁷³

Para narrar o suicídio da esposa automatizada que resolve “desobedecer” e se atirar pela janela no conto “Os obedientes”, Clarice adota um tom sombrio e duro que leva o leitor a sentir mal-estar diante da situação descrita. Em “Um dia a menos”, entretanto, o narrador do conto nos conduz com sutileza ao suicídio da personagem central. Não há sofrimento em Margarida; há, antes, alegria e leveza em seu “passamento” voluntário.

A idéia de que Margarida Flores “estreava” para o mundo no momento de sua morte (e não em seu nascimento como seria comum no clichê *kitsch*) encontra semelhança com a morte (involuntária) da protagonista de *A hora da estrela*. Ao deixar a casa da cartomante Madama Carlota (outra “madame”), Macabéia, “grávida de futuro”, é violentamente atropelada por uma Mercedes amarela que a atira ao meio-fio e ela sente como se aquele fosse o “primeiro dia” de sua vida, sua estréia de “estrela de cinema”. Enrola-se em seu próprio corpo e retorna ao estado fetal, pronta para nascer:

[...] Macabéia no chão parecia se tornar cada vez mais uma Macabéia, como se chegasse a si mesma.

[...] Então – ali deitada – teve uma úmida felicidade suprema, pois ela nascera para o abraço da morte.

[...]

Nesta hora exata Macabéia sente um fundo enjôo de estômago e quase vomitou, queria vomitar o que não é corpo, vomitar algo luminoso. Estrela de mil pontas.

[...] acomodou o corpo em posição fetal. Grotesca como sempre fora. [...] Ela se abraçava a si mesma com vontade do doce nada.

[...] Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente

²⁷³ Idem, p. 85.

sem cessar: eu sou, eu sou, eu sou. [...] Fora buscar no próprio profundo e negro âmago de si mesma o sopro de vida que Deus nos dá.²⁷⁴

Além da cuidadosa composição grotesca que caracteriza Margarida e Macabéia, mulheres aprisionadas a um universo decadente e *Kitsch*, o que assemelha as duas personagens claricianas é a morte como representação de um começo de vida. Margarida “estréia” para o mundo e, pela primeira vez, reconhece-se como um Eu desejante. (Re)nasce na mesma cama em que fora gerada pelos pais (imagem do feto), deixando para trás “um dia a menos” de uma vida “por acaso” em que “não era muitas coisas”. Percebe que Augusta tinha razão quando lhe “contara que havia melhoria depois”. Antes de morrer, ainda tem tempo de pensar que sua empregada poderia ter “deixado pronta uma torta de framboesa”, depois deixa-se “cair **de través** na cama” e entra, enfim, no céu dos oblíquos de Macabéia, ao som de “flauta e viola”, “seu secreto, ambicionado e inalcançável modo de ser”.

²⁷⁴ Clarice Lispector, *A hora da estrela*, já citado, p. 82-5.

Uma lacuna impossível de ser preenchida ou Sem solução (análise do conto “A solução”)

“[...] Eis meu pobre elefante/pronto para sair/à procura de amigos/num mundo
enfasiado/que já não crê nos bichos/e duvida das coisas/Ei-lo, massa imponente/e frágil, que se
abana/e move lentamente/a pele costurada/onde há flores de pano/e nuvens, alusões/a um
mundo mais poético
onde o amor reagrupa as formas naturais//Vai o meu elefante/pela rua povoada,/mas
não o querem ver/nem mesmo para rir/da cauda que ameaça/deixá-lo ir sozinho/É todo graça,
embora/as pernas não ajudem/e seu ventre balofo/se arrisque a desabar/ao mais leve
empurrão/Mostra com elegância/sua mínima vida,/e não há na cidade/alma que se disponha/a
recolher em si/desse corpo sensível/a fugitiva imagem,/o passo desastrado/mas faminto e
tocante//Mas faminto de seres/e situações patéticas,/de encontros ao luar/no mais profundo
oceano/[...]/E já tarde da noite/volta meu elefante,/mas volta fatigado,/e as patas vacilantes/se
desmancham no pó/Ele não encontrou/o de que carecia,/o de que carecemos,/eu e meu
elefante,/em que amo disfarçar-me/Exausto de pesquisa [...]”²⁷⁵

Em “A solução”, um narrador onisciente de terceira pessoa inicia seu relato informando ao leitor que a protagonista da história a ser contada, Almira, “engordara demais” e acreditava ser amiga da magra Alice, sua colega de escritório. Essa unilateralidade de afeto da relação entre ambas desencadeará o desfecho trágico da narrativa. O conto todo se apresenta como uma espécie de paródia de uma coluna policial de jornal. Os fatos são apresentados com certa agilidade, delineiam-se rapidamente as características das personagens que compõem o relato e há um desfecho criminoso bombástico.

Alice, a magra, “distante e sonhadora”, deixava-se adorar pela gorda Almira que é toda antitética: sua aparência disforme não traduz sua natureza delicada e sensível. Utilizando-se de expressões típicas de um texto jornalístico policial, a narradora prepara o leitor – e o mantém em suspense – por meio de expressões-clichês como “Na manhã

²⁷⁵ Carlos Drummond de Andrade, “O elefante” Em *A rosa do povo* – Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 78.

do dia em que **aconteceu**” e “Foi exatamente durante o almoço que se deu o **fato**”. Na hora do almoço, Alice, não suportando a insistência de Almira para que revelasse a razão de sua tristeza e silêncio, agride a colega de trabalho chamando-a de “gorda”. Estava aberta a ferida. Almira perde o controle e ataca a outra “enfiando-lhe” um garfo no pescoço – signo ligado à voracidade da comida. O que poderia parecer uma atitude inesperada para todos que estavam no restaurante não é certamente para o leitor. Desde o início do conto, a narradora cria um efeito de gradação em que apresenta a gordura de Almira por meio de adjetivos cada vez mais exagerados dando ao leitor uma sensação de que a protagonista estava “prestes a explodir”.

O conto é finalizado de maneira abrupta com a informação de que Almira fora presa em decorrência do crime que cometera e, pela doçura, graça e alegria apresentadas por ela no presídio feminino em que permanece encarcerada, “dava-se muito bem com as guardiãs”. Nos dois últimos parágrafos, quase despretensiosamente, a narradora associa Almira a elefantes de circo de “grossas patas”, os quais também seriam criaturas “extremamente sensíveis” como a protagonista do conto.

O conto “A solução” integra a coletânea *A legião estrangeira*, publicada pela primeira vez em 1964, pela Editora do Autor, quando a autora ainda estava viva. Em grande parte dos contos que compõem essa obra, o *leitmotiv* do confronto com o Outro, muito freqüente na produção clariciana, está presente. Em “Os desastres de Sofia”, apresenta-se a relação conflituosa entre uma aluna (a narradora do conto) e seu professor primário, um homem “gordo, grande e silencioso, de ombros contraídos”; em “Tentação”, narra-se a identificação imediata entre uma “menina ruiva com soluço” e um cachorro “*basset* lindo e miserável”, também ruivo como ela. No conto “A quinta história”, uma receita caseira para matar baratas transforma donas de casa inocentes em “feiticeiras assassinas”, defrontando-as com sua alteridade radical: os insetos que

“escalavam os canos do edifício”; narrado em primeira pessoa, o conto “A legião estrangeira” apresenta o clássico encontro entre uma mulher casada, mãe de dois meninos, e Ofélia, uma menina-adulta de “oito anos ativos e bem vividos” que passa a controlá-la.

Gordura e outros excessos

Novamente, o grotesco instaurado pela desproporção motivada pela gordura excessiva da personagem é tema de mais uma narrativa de Clarice Lispector. Tal qual Margarida de “Um dia a menos”, Almira é obesa e solitária, todavia sublima sua solidão preenchendo-a com comida e com a pseudo-amizade de Alice, seu violento contraponto.

Paralelamente ao trabalho de ficcionista, Clarice Lispector dedicou-se à produção de textos específicos para o público feminino, “para quem dava conselhos utilitários e ensinava a refletir sobre cenas domésticas e do universo da mulher”²⁷⁶. Em 1952, escreveu para o periódico *Comício*, sob o pseudônimo Tereza Quadros; entre 1960 e 1961, Clarice trabalhou como *ghost-writer* da atriz Ilka Soares, numa página feminina diária do jornal *Diário da Noite*; de 1959 a 1961, a autora assumiu a identidade de Helen Palmer escrevendo no segundo caderno do *Correio da Manhã* e, na década de 1970, contribuiu com seus textos para a revista feminina *Mais*, na qual escreveu alguns de seus contos e crônicas publicados posteriormente em coletâneas específicas. Em muitos desses textos, Clarice explicita sua preocupação com a temática da obesidade feminina, censurando enfaticamente a gordura excessiva.

(Não é comendo um pouquinho mais a cada dia que a gente termina engordando muito? Pois pense nisso, em matéria de beleza)²⁷⁷

²⁷⁶ Clarice Lispector, *Correio feminino*. Organização de Aparecida Maria Nunes – Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 7.

²⁷⁷ Clarice Lispector, “Tratamento de emergência” Em *Correio feminino*, já citado, p. 20.

Os ossos sob a pele são um espetáculo grotesco, mas não o é menos a gordura transbordante. [...] Se quer um conselho, economize em outras coisas, mas se dê a luxo de adquirir uma balança que lhe permitirá pesar-se todos os dias, sem roupas e à mesma hora (duas coisas importantes), e que atuará como uma espécie de ‘voz da consciência’ para dizer-lhe exatamente a quantas você anda.²⁷⁸

Ainda há pouco ouvi o desabafo revoltado de um senhor de bom gosto [...]. Ia ele pela Rua Gonçalves Dias e na sua frente uma senhora já na casa respeitável dos sessenta, com o número de anos dobrado em banhas estranguladas num cinto flexível [...]. A gordura ia pulando em toda a circunferência [...].²⁷⁹

Em todos esses excertos retirados das colunas femininas produzidas por Lispector nota-se a descrição da gordura e da gulodice em seus detalhes mais grotescos e desagradáveis, o que os assemelha à abordagem adotada pela autora em seus contos e crônicas. Para a professora Aparecida Maria Nunes, devido à “temática de futilidades” e pela adoção de uma “linguagem simples”, os quase 450 textos femininos que a autora produziu, “em face da grandiosidade de sua obra literária”, são considerados “menores” pela crítica, entretanto:

Através do discurso de Tereza Quadros, de Helen Palmer e de Ilka Soares [...], identificamos o recurso pelo qual Clarice Lispector se pautou para compor tais páginas e que, de certa forma, caracterizam ainda sua ficção: o gosto pelo interdito, pelas entrelinhas e pelos pequenos detalhes que remetem a significações outras.

[...]

[...] a mulher que se forma nas páginas femininas de Clarice Lispector praticamente é a mesma de sua ficção. É a mulher que está às voltas com seu entorno – o ambiente doméstico. É a que possui inquietações.²⁸⁰

²⁷⁸ “A gordura e a formosura”. Idem, p. 22.

²⁷⁹ “Chega de cinto”. Idem, p. 131.

²⁸⁰ Maria Aparecida Nunes Em “Clarice Lispector jornalista feminina”. LISPECTOR, Clarice. *Correio feminino*, já citado, p. 8-10.

“Chamava-se Almira e engordara **demais**”, assim começa o conto “A solução”, introduzido abruptamente por um período composto por duas orações coordenadas curtas unidas por uma conjunção aditiva (“e”), opção que parece dar um tom bastante “objetivo” ao relato que se seguirá. É por intermédio dessas orações sintéticas que o leitor saberá que o nome da personagem central do conto é Almira e que ela “engordara demais”. Embora a narradora aparentemente busque essa imparcialidade, típica das notícias jornalísticas, utiliza um vocábulo demasiadamente subjetivo na segunda oração para referir-se ao “engorde” de Almira: o advérbio de intensidade “demais” – que cumpre sua função modificadora, nesse caso, do verbo “engordar” e denota um tom pejorativo da narradora que enxerga na gordura de Almira um sinal de excesso. Ao longo de todo o conto, a narradora mesclará um discurso que se pretende imparcial, objetivo, “jornalístico” a outro explicitamente irônico e, por vezes, perverso²⁸¹.

Sabemos que a “ação principal” que será narrada em “A solução” é a agressão seguida de prisão de Almira à sua colega Alice. Segundo a definição do linguista José Fiorin,²⁸² o uso do mais-que-perfeito (“engordara”) estaria ligado à necessidade do conhecimento por parte do receptor de determinados “antecedentes da história que se narra”, ou seja, no caso da história de Almira, um antecedente relevante, segundo a narradora, seria a própria gordura desmedida da personagem que terá papel fundamental no desencadeamento do “crime” dela. Logo após ser chamada de gorda é que Almira “desperta” e “enfia” no pescoço de Alice um garfo.

²⁸¹ De modo semelhante às narradoras dos contos “A menor mulher do mundo”, “A bela e a fera” e “Um dia a menos”, analisados nesta dissertação.

²⁸² Segundo Fiorin, habitualmente esse tempo verbal “[...] serve para fazer saber os antecedentes da história que se narra, ou seja, os elementos que se precisa conhecer para compreender a ação principal [...]” (FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática. Coleção Ensaio 144.1996, p. 159).

Todo o conto é construído a partir da oposição física e psicológica entre Almira e Alice. Almira considera Alice sua “maior amiga” e, para compensar “a falta de amizade que a outra lhe dedicava”, fazia questão de dizer a todos com “veemência” essa verdade frágil e sem possibilidade efetiva de sustentação diante da realidade da indiferença de Alice: “Alice era pensativa e sorria sem ouvi-la, continuando a bater a máquina. À medida que a amizade de Alice não existia, a amizade de Almira mais crescia”.

A maneira introspectiva e discreta de Alice – focalizada com delicadeza pela narradora que pouco nos revela sobre a personagem – é contraposta ao modo exagerado de ser de Almira que trazia no rosto “uma avidez que nunca ocorrera disfarçar” e, tanto quanto Margarida de “Um dia a menos”, isso se traduzia em sua compulsão por comida, “seu contato mais direto com o mundo”. Essas diferenças psicológicas são reforçadas pelas descrições físicas de ambas, meticulosamente feitas pela narradora: o rosto de Alice era “oval e aveludado”, sua estatura, “pequena e delicada” e seus lábios eram “macios”; já Almira, portava um nariz que “brilhava sempre”, tinha um “rosto muito largo, amarelado e brilhante”, o batom “não durava” em seus lábios porque ela o comia “sem querer” e possuía um “corpanzil”. A descrição do suor que faz brilhar o rosto (e o nariz) da personagem e o detalhe da avidez dos lábios que devoram tudo, inclusive o batom, potencializa o efeito grotesco do que é descrito.

Embora Alice não tivesse afeto e amizade por Almira, “deixava-se adorar” pela colega. Comodamente, aceitava seus mimos e seus cuidados exagerados, estabelecendo uma suspeita relação de interdependência com Almira. Alice desejava ser adorada e “pajeada” sem que houvesse necessidade de devolutiva desse afeto; Almira, por sua vez, tinha uma necessidade voraz de ser aceita e de cuidar do outro. Entre elas estabelecia-se uma relação de complementaridade. Sutilmente, a narradora pontua seu relato sugerindo

ao leitor que a estranha relação entre Almira e Alice despertava a curiosidade das pessoas que conviviam com elas:

Por que Alice tolerava Almira, ninguém entendia. Ambas eram datilógrafas e colegas, o que não explicava. Ambas lanchavam juntas, o que não explicava. Saíam do escritório à mesma hora e esperavam condução na mesma fila. Almira sempre pajeando Alice. Esta, distante e sonhadora, deixando-se adorar.²⁸³

A narradora do conto “A solução” constrói um *jogo de máscaras* que surpreende e “ludibria” seu leitor. Esse jogo estrutura-se em dois níveis distintos e superpostos: o primeiro encontra-se no próprio mecanismo de construção discursiva do conto – a narrativa é estruturada a partir de elementos que a caracterizam como um simulacro de notícia jornalística. Sendo assim, o leitor é enredado pelo narrador porque não pode problematizar ou refutar nada do que é “contado”, uma vez que haveria no relato o compromisso do “jornalista” com o real, testemunhado por ele e por suas “fontes” (os colegas do escritório e as “pessoas observadoras” do restaurante em que ocorreu a agressão); o segundo nível dessa estratégia, que intitulamos *jogo de máscaras*, diz respeito à construção das personagens, ou seja, todos os adjetivos e advérbios utilizados pela narradora são cuidadosamente selecionados para criar imagens estereotipadas e maniqueístas de Almira e de Alice – aquela é gorda, ávida, feia, excessiva e inconveniente, esta é magra, bonita, delicada e passiva.

Esses dois níveis constitutivos desse *jogo de máscaras* são transgredidos pelo próprio narrador quando Almira e Alice comportam-se de maneira inesperada e oposta às suas descrições iniciais, fugindo assim à configuração plana que se fizera delas ao longo da narrativa. Também há transgressão quando o narrador abala a confiança do

²⁸³ Clarice Lispector, “A solução”, já citado, p. 65.

leitor na condução de seu “relato jornalístico”, inserindo no desfecho do conto, inesperadamente, uma associação bastante subjetiva entre Almira e os elefantes de forma disruptiva e desestabilizadora, procedimento comum nas narrativas de Clarice.

Reportagem policial ou conto?

Quando Clarice opta por elaborar um simulacro de notícia jornalística, ela insere no ato discursivo um *enunciador*²⁸⁴ que relata o acontecimento a partir de uma determinada “perspectiva” a um leitor que, em tese, confia naquilo que lê. Segundo o professor Nelson Traquina,

[...] lemos as notícias acreditando que elas são um índice do real; [...] acreditando que os profissionais do campo jornalístico não irão transgredir a fronteira que separa o real da ficção. E é a existência de um ‘acordo de cavalheiros’ entre jornalistas e leitores pelo respeito dessa fronteira que torna possível a leitura das notícias enquanto índice do real e, igualmente, condena qualquer transgressão como ‘crime’.²⁸⁵

A familiaridade de Clarice Lispector com a estrutura do texto jornalístico não é casual. A entrada dela no jornalismo se deu por volta de 1940 como redatora da Agência Nacional e se estendeu por toda a sua vida, com algumas interrupções. Transferida para o jornal *A Noite*, logo no início de sua carreira jornalística, a autora passou a exercer a função de repórter. Depois, trabalhou em outros veículos como cronista, tradutora e até como entrevistadora, portanto a autora conhecia muito bem os conceitos de

²⁸⁴ Utilizamos aqui o conceito de *enunciador* defendido por Oswald Ducrot, segundo o qual o enunciador é “a pessoa de cujo ponto de vista são apresentados os acontecimentos”. Em DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987, p. 68.

²⁸⁵ Nelson Traquina, “As notícias” Em TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Revista Comunicação e Linguagens. Lisboa, Vega, 1993, p. 168.

objetividade, neutralidade, imparcialidade e atualidade, ligados ao universo da notícia, talvez por isso Clarice tenha conseguido construir um simulacro bastante consistente desse gênero textual em “A solução”.

Ao mesmo tempo em que utiliza em seu texto os principais aspectos inerentes à construção de uma notícia jornalística, a autora, em “A solução”, insere na narrativa elementos desestabilizadores que desconstroem esse gênero textual, elaborando um conto dos mais inovadores. A aparentemente “deslocada” menção aos elefantes no desenlace do relato, por exemplo, em lugar de representar uma falha na estrutura do texto jornalístico, passa a contribuir para a garantia daquilo que Edgar Allan Poe denominou “unidade de efeito ou impressão”, pressuposto obrigatório, segundo o ficcionista norte-americano (em conjunto com a necessária extensão reduzida do texto), na construção de um conto com qualidade estética. Dessa forma, Clarice, em “A solução”, não escreve um mau texto jornalístico, ela produz um conto dos mais inventivos, pois arrisca-se na fusão de gêneros e tons, evidenciando sua precisa “capacidade de *corte* no fluxo da vida”²⁸⁶, característica fundamental do conto.

É justamente por esta capacidade de *corte* no fluxo da vida que o conto ganha eficácia, segundo alguns teóricos, na medida em que, breve, flagra o momento presente, captando-o na sua momentaneidade, sem antes nem depois. [...]

Assim concebido, o conto seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário.²⁸⁷

²⁸⁶ Nádía Battella Gotlib, *Teoria do conto*, 8ª. edição. São Paulo: Ática. Série Princípios, 1998, p. 55.

²⁸⁷ Idem, p. 55.

Contraposições

Contrastando com a descrição grotesca e hiperbólica que a narradora faz de Almira, o leitor é informado que sua “natureza era delicada” e que ela perdia facilmente uma noite de sono “por ter dito uma palavra menos bem dita” a alguém. Essa sensibilidade, segundo a narradora, não estaria relacionada à “bondade” de Almira, mas talvez a seus “nervos frouxos num corpo frouxo”.

Assim como em “Um dia a menos”, em que o amargor da sacarina, o morno do chá e os alimentos vencidos, secos e gordurosos constituem metonímias para a prosaica e decadente vida de Margarida Flores, em “A solução”, a narradora adota um procedimento semelhante quando relaciona por contigüidade o repentino amargor de um pedaço de chocolate ao constante temor de Almira de ter sido injusta com alguém: “E um pedaço de chocolate podia de repente ficar-lhe amargo na boca ao pensamento de que fora injusta. O que nunca lhe faltava era chocolate na bolsa, e sustos pelo que pudesse ter feito”.²⁸⁸

O nome “Almira” é de origem celta e significa “delicada” ou “meiga”, características que vão ao encontro da natureza “secreta” da personagem, embora contrastem com sua aparência exagerada – outra antítese. Alice, por sua vez, é descrita como uma mulher “pequena e delicada” e seu nome – de origem grega – pode significar “verdadeira”, “sincera”, “defensora” e “protetora”. Ironicamente, nenhum desses adjetivos parecem traduzir Alice em princípio. A personagem, ao longo do conto, embora não goste da amizade de Almira, “deixa-se adorar” por ela passivamente, aceita seus agrados “como se lhe fosse devido”, permite que seus almoços sejam pagos pela outra, quase como uma obrigação, o que a distancia muito dos predicados ligados a seu

²⁸⁸ Clarice Lispector, “A solução”, já citado, p. 66.

nome: “verdadeira” e “sincera”. Todo o tempo, Alice é protegida incondicionalmente pela gorda colega de escritório, a qual finge não enxergar a “distância”, o “ar sonhador” e a indiferença da magra, portanto os adjetivos “defensora” e “protetora” parecem qualificar muito mais Almira do que Alice: “Gostei tanto do programa da Rádio Ministério da Educação, dizia Almira procurando de algum modo agradar. Mas Alice recebia tudo como se lhe fosse devido, inclusive a ópera do Ministério da Educação”.²⁸⁹

A “verdadeira” e “sincera” Alice só se revelará no clímax do conto quando, pressionada por Almira a revelar as razões de seu sofrimento, explode em agressão desmedida e direciona seu ódio à colega pelo fato de Zequinha tê-la abandonado e ido “embora para Porto Alegre” – essa reação suscita seus outros predicados ocultos: (“auto”)proteção e (“auto”)defesa.

Rebentações

O texto “A solução” é todo construído de modo a potencializar o clímax que se dá com o crime cometido pela protagonista num restaurante em pleno almoço. A gordura de Almira em oposição à magreza frágil de Alice, o afeto desmedido de uma pela outra, a delicadeza de alma de Almira contraposta ao seu excessivo peso servem para criar um clima de tensão que culminará com a inesperada violência da protetora de Alice.

Como se o texto pertencesse a uma coluna policial de jornal, em que as cenas de violência são destacadas a fim de que o leitor tenha uma percepção bem realista dos

²⁸⁹ Clarice Lispector, “A solução”, já citado, p. 65.

fatos, informa-se com detalhes os antecedentes imediatos do crime a partir de um marcador temporal bem definido: “Na manhã do dia em que aconteceu”.

Embora ainda não saiba o que ocorrerá (a que se refere o verbo “aconteceu”), o leitor disporá de algumas informações importantes: no dia da agressão, Alice chegou ao escritório “de olhos vermelhos”, sem querer explicar os motivos de seu atraso de uma hora à angustiada e nervosa Almira que saía de casa correndo e “mastigando um pedaço de pão” (índice da ansiedade desmedida dela); na hora do almoço, seduzida pelas súplicas e pela promessa de que pagaria a comida de ambas, Alice aceita ir ao restaurante com Almira, repetindo seu padrão de passividade frente à adoração da outra. Para ampliar a tensão e a expectativa do leitor, a narradora introduz outro elemento de suspense no relato: “Foi exatamente durante o almoço que se deu o fato”.

Gradativamente, a ansiedade de Almira aumenta, atingindo um limite máximo, concretizado pela grotesca imagem que a narradora tece dela, destacando a comida que é vorazmente deglutida pela boca da personagem (índice da devoração e da absorção) e as lágrimas que são exageradamente vertidas de seus olhos (índice da perda de controle e da excreção): “Almira continuava a querer saber por que Alice viera atrasada e de olhos vermelhos. Abatida, Alice mal respondia. Almira comia com avidez e insistia com os olhos cheios de lágrima”.²⁹⁰

Essa descrição antecede as duas explosões das personagens e as inversões de seus estereótipos: a pequena e delicada Alice explode, “rebentando” em fúria e fazendo Almira *engolir* palavras duras:

– Sua gorda! Disse Alice de repente, branca de raiva. Você não pode me deixar em paz?!
(...)

²⁹⁰ Clarice Lispector, “A solução”, já citado, p. 66.

– Você é um chata e uma intrometida, rebentou de novo Alice. Quer saber o que houve, não é? Pois vou lhe contar, sua chata: é que Zequinha foi embora para Porto Alegre e não vai mais voltar! Agora está contente, sua gorda?²⁹¹

Almira, por sua vez, parecendo “ter engordado mais nos últimos momentos, e com comida ainda parada na boca”, um alimento que, tanto quanto os pedaços de chocolate que amargavam em determinadas situações, torna-se agora difícil de engolir (metaforizando o indigesto das palavras “chata”, “intrometida” e, sobretudo, “gorda”, proferidas por Alice), “começa a despertar” de sua passividade, subserviência e de seu papel protetor e defensor. A *comida-palavra* não desce pela garganta de Almira G. (ironia com a gordura? Com seu tamanho “G”?) de Almeida e Alice agora é “estranhada” por ela: “Almira engasgou-se com a comida, quis falar, começou a gaguejar. Dos lábios macios de Alice haviam saído palavras que não conseguiam descer com a comida pela garganta de Almira G. de Almeida”.²⁹²

O clímax da narrativa finalmente se dá quando Almira, “como se fosse uma magra”, apanha o garfo da mesa e, violentamente, “enfia-o no pescoço de Alice”. O garfo, símbolo metonímico da comida, o “contato mais direto [de Almira] com o mundo”, é utilizado como arma para sua vingança contra a indiferença, os insultos e talvez a magreza de Alice. E o ataque se dá na garganta, parte do corpo que sintetiza tanto a voz quanto o caminho do alimento.

Após ter sido comparada pela narradora a “uma magra” pela atitude que teve em relação às agressões que sofreu de Alice, Almira passa a ser designada cruelmente com a perífrase “a gorda”, o que denota uma fusão total entre ela e sua característica física mais marcante e destacada ao longo da narrativa. A personagem não é mais a

²⁹¹ Idem.

²⁹² Clarice Lispector, “A solução”, já citado, p. 66.

datilógrafa, a colega do escritório, a amiga sem retorno de afeto, nem tampouco a Almira, ela agora é “a gorda”.

Após a agressão, Alice é socorrida e levada a um pronto-socorro de onde sai “com curativos” e estranhamente “espantada” com o ato de Almira. Alice não consegue estabelecer uma conexão entre a violência sofrida por ela e a maneira como tratava Almira, especialmente no fatídico almoço, afinal todo o cuidado dispensado a ela era recebido “como se lhe fosse devido”. “A gorda” é presa em flagrante.

Novamente, a narradora evoca suas “fontes” para informar que “algumas pessoas observadoras” disseram que “naquela amizade bem que havia dente-de-coelho”, insinuando que a relação entre “a gorda” e Alice apresentava um certo grau de anormalidade, o que justificaria o violento desfecho dela. Outras informantes, “amigas da família” (e não da agressora), “contaram que a avó de Almira, dona Altamiranda, fora mulher muito esquisita”, sugerindo que as características “anormais” da protagonista pudessem ter sido herdadas geneticamente de uma avó que traz contido em seu nome o nome da neta. Não há qualquer menção a uma tentativa de investigação sobre a vida de Alice e de seu comportamento excessivamente passivo em relação aos cuidados exagerados de Almira.

O texto é fechado com uma “deslocada” comparação de Almira aos elefantes: “Ninguém se lembrou de que os elefantes, de acordo com os estudiosos do assunto, são criaturas extremamente sensíveis, mesmo nas grossas patas”.²⁹³

A inesperada comparação metafórica *indireta* criada pela narradora se sustenta em dois planos: no físico, pela semelhança entre o corpo exageradamente grande de Almira e o “corpanzil” dos paquidermes de “grossas patas” e no plano psicológico,

²⁹³ Clarice Lispector, “A solução”, já citado, p. 67.

centrado na similitude entre a suposta “sensibilidade” dos elefantes e a (já mencionada) “natureza delicada” da protagonista do conto.

No último parágrafo da narrativa, Almira já se encontra na prisão, onde se comporta “com docilidade e alegria”, apesar de estar um tanto “melancólica”. É no cárcere que ela “finalmente” encontra “companheiras” para quem faz “graças” e lava a “roupa suja”. Sua boa relação social também se estende às “guardiãs” do presídio feminino, as quais “vez por outra lhe arranjavam uma barra de chocolate”. Esse comportamento de Almira, embora constitua uma reprodução exata da forma como ela se portava quando em liberdade, apresenta um elemento novo e fundamental: a existência na vida dela de companheiras, mulheres excluídas como ela com as quais podia enfim se identificar. Entretanto, a *nova* situação de Almira, descrita pela narradora com um certo otimismo, traz consigo uma possibilidade bastante perversa: repetindo sua conduta exagerada de cuidado, defesa e proteção incondicionais do outro, talvez Almira, acostumada a relações unilaterais de afeto, enxergue nas prisioneiras um companheirismo que somente existe em sua ilusória fantasia (como ocorria em relação à pseudo-amizade de Alice por ela), obedecendo a uma lógica calcada numa cruel relação de (des)proporcionalidade já mencionada em outro contexto – “à medida que a amizade de Alice/*companheiras do presídio* não existia, a amizade de Almira mais crescia”. A frase que encerra o conto parece corroborar com essa hipótese, pois Almira é comparada a um “elefante de circo” ao ser compensada com comida (novamente o elemento que medeia sua relação com o mundo) em lugar de afeto e reconhecimento, portanto para ela não há solução.

Segundo Yudith Rosenbaum,

Ao mesmo tempo em que o narrador humaniza [Almira] através do companheirismo das demais detentas, ele a bestializa como um

elefante de circo. Talvez a natureza humana exposta à tensa convivência em sociedade resulte nesse híbrido de selvageria [...] e civilidade, podendo libertar-se no cárcere ou aprisionar-se na ambivalência de amor e ódio entre os homens livres.²⁹⁴

Para Regina Pontieri, “Clarice tematiza em sua obra muitas das formas que o outro – como inferior e excluído – tem tomado em nossa cultura. A mulher, o animal, o pobre, o louco, o primitivo, o intuitivo”.²⁹⁵

Almira G. de Almeida e Margarida Flores são personagens marcadas pela grotesca dimensão exagerada de seus corpos em detrimento do parco afeto que lhes é direcionado pelo outro. Não tendo condições de se relacionar com um mundo que sistematicamente as despreza e as exclui, elas sublimam sua solidão, seu ódio, sua dor por meio da devoração desmedida da comida (elemento de prazer), de uma infantilização que as protege ou de uma posição de subserviência como garantia de atenção.

²⁹⁴ Yudith Rosenbaum, *Metamorfoses do mal*, já citado, p. 84.

²⁹⁵ Regina Pontieri, *Uma poética do olhar*, já citado, p. 28.

Considerações finais

“– Na experiência da criação o homem se encontra com o paradoxo de si mesmo. Na obra criada ele sente toda a grandeza e toda indigência de sua criação. Este fato pode fazer entender as vivências de angústia tão freqüentes nos criadores. Todo o sentimento catastrófico desta angústia é evocado por outro criador: ‘é preciso a angústia de ser um caos para dali gerar uma estrela’ (Nietzsche)”²⁹⁶

Antes de iniciarmos nossas considerações finais, consideramos relevante traçar um panorama dos recortes teóricos que nos orientaram neste trabalho, de modo a fornecer ao leitor um esboço mais amplo dos estudos acerca do grotesco, desde suas origens, focando-nos, sobretudo, nos teóricos Kayser, Bakhtin e Victor Hugo.

Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral *caverna* que é o útero do mundo e dele vou nascer.

E se muitas vezes pinto *grutas* é que elas são o meu mergulho na terra, *escuras* mais nimbadas de claridade, e eu, *sangue* da natureza – *grutas extravagantes* e *perigosas*, talismã da Terra, onde se unem estalactites, *fósseis* e pedras, e onde os *bichos* que são doidos pela sua própria *natureza maléfica* procuram refúgio. As *grutas* são o meu *inferno*. *Gruta* sempre sonhadora com suas névoas (...): *espantosa*, esotérica, esverdeada pelo limo do tempo. Dentro da *caverna obscura* tremeluzem pendurados os *ratos com asas em forma de cruz dos morcegos*. Vejo *aranhas penugentas e negras*. *Ratos* e *ratazanas* correm espantados pelo chão e pelas paredes. Entre as pedras o escorpião. Caranguejos, iguais a eles mesmos desde a pré-história, através de *mortes e renascimentos*, pareceriam *bestas ameaçadoras* se fossem do *tamanho de um homem*. *Baratas velhas* se arrastam na penumbra. *E tudo isso sou eu*.

[...] Quero pôr em palavras mas sem descrição a existência da *gruta* que faz tempo pinte – e não sei como. Só repetindo o seu *doce horror*, *caverna de terror* e das maravilhas, lugar de almas aflitas, inverno e inferno, *substrato imprevisível do mal* que está dentro de uma terra que não é fértil. [...] Tenho medo então de mim

²⁹⁶ Clarice Lispector, *De corpo inteiro* – Rio de Janeiro: Rocco. 1999. Entrevista concedida a Clarice pelo psicanalista “DR. J. D. Azulay”, p. 198.

que sei pintar o horror, eu, *bicho de cavernas ecoantes* que sou, e sufoco porque sou palavra e também o seu eco.²⁹⁷

“Ratos como asas em forma de cruz dos morcegos”, “aranhas penugentas e negras”, caranguejos da mesma dimensão que homens, “mortes e renascimentos”, “baratas velhas que se arrastam”, apodrecimento, “substrato imprevisível do mal”... No fragmento citado, Clarice Lispector elenca uma série de elementos que certamente constituem o universo do grotesco. É curioso que essa *composição grotesca*, criada pela autora, esteja inserida numa *gruta* “extravagante e perigosa”. Provavelmente não de maneira intencional, Clarice, no excerto retirado de *Água viva*, publicação de 1973, dialoga com a etimologia da palavra “grotesco”. O termo foi cunhado no Renascimento a partir do substantivo *grotta* (“gruta” em italiano), seguido do sufixo adjetivo *-esco*, formando *grottesco*. Também aparece em francês o termo *crotesque* (derivado do latim *crypta* – que vem do grego *kryptós*).

O surgimento desse vocábulo está associado ao final do século XV (1480), quando escavações realizadas, primeiramente no porão das ruínas de *Domus Aurea* (palácio do imperador romano Nero, 58-64 aC), posteriormente no subterrâneo das Termas de Tito, revelaram uma espécie desconhecida de pintura ornamental da Antigüidade romana, caracterizada por vegetais, abismos, caracóis, folhas, figuras com cabeças humanas e animais fantásticos. Os desenhos encontrados nessas “grutas”, em princípio, foram considerados *disgusto* pelos estetas italianos da época, contudo acabaram tão apreciados que, em 1502, o Cardeal Todeschini encomendou a Pinturicchi, um dos artistas “exploradores” das grutas – em conjunto com Rafael, Gionani da Udine, entre outros –, a pintura das abóbadas da biblioteca anexa à Catedral

²⁹⁷ Clarice Lispector, *Água viva* – Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 14-5. Grifo nosso.

de Siena com “essas formas fantásticas, essas cores e essas composições que hoje se chamou de grotescas”.²⁹⁸

O trabalho mais completo acerca do grotesco foi escrito por Wolfgang Kayser. Trata-se de *O grotesco*. Além de explorar a etimologia do vocábulo “grotesco”, ele analisa as primeiras obras que foram relacionadas ao gênero, fornecendo ao leitor exemplos dessa categoria nas artes plásticas, na arquitetura e na literatura.

No histórico que realiza sobre o grotesco, Kayser mostra as dificuldades que o gênero teve (e continua a ter) para afirmar-se. No tratado estético *De Architectura*, que data de 27 aC, o arquiteto romano Vitrúvio, ao abordar essa arte “peculiar”, condenou-a por se tratar de “coisas que não existem, não podem existir e não existirão jamais”.²⁹⁹

[...] todos esses motivos, que se originam na realidade são hoje repudiados por uma voga iníqua. Pois aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes. Em vez das colunas, pintam-se talos canelados, com folhas crespas, e volutas em vez de ornamentação dos tímpanos, brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais assentam figurinhas sem o menor sentido. Finalmente os pedúnculos sustentam meias figuras, umas com a cabeça de homem, outras com a cabeça de animal [...].

[...] como pode, na realidade, um talo suportar um telhado ou um candelabro, o adorno de um tímpano, e uma frágil e delicada trepadeira carregar sobre si uma figura sentada, e como podem nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana?³⁰⁰

²⁹⁸ Kayser, *O grotesco*, já citado, p. 31.

²⁹⁹ Kayser, *O grotesco*, já citado, p. 18.

³⁰⁰ Idem.

O arquiteto destaca ainda que esse “estilo” foge aos critérios clássicos da “verdade natural” e da “verossimilhança”, tão discutidos por Platão, Aristóteles, Horácio, entre outros.

Em 1550, o pintor e arquiteto italiano Giorgio Vasari divulgou a condenação que Vitrúvio fez em relação àquela arte em seu tratado estético acerca da “arte grotesca”, transformando-a oficialmente em “aberração”.

No final do século XVI, surge uma nova maneira de enxergar a arte recém-descoberta: atribuiu-se a esse “estilo artístico” um caráter onírico interessante que fugia ao compromisso com a retratação da realidade e o grotesco passou a ser considerado por artistas do porte de Albrecht Dürer como *sogni dei pittori*, havendo, em vários países da Europa, a aceitação da definição do substantivo “grotesco” como “estilo ornamental”; paralelamente, surge o adjetivo “grotesco”, designando o “monstruoso, constituído justamente da mistura dos domínios, assim como, concomitantemente, o desordenado e o desproporcional [...]”³⁰¹

Grotesco como estética e breve recorte diacrônico das manifestações do gênero

Em seu estudo, Kayser defende que a discussão do grotesco como categoria estética data do século XVIII e confunde-se com a discussão sobre a caricatura³⁰² e,

³⁰¹ Kayser, *O grotesco*, já citado, p. 24.

³⁰² Segundo Kayser, em *Arlequim ou a Defesa do grotesco-cômico*, Justus Möser (1761) faz uma defesa do grotesco, opondo-o de forma crítica ao gosto classicista. Por meio de um arlequim bem peculiar, o autor defende um mundo que teria “suas próprias perfeições”, questionando assim as noções clássicas de “belo” e do “sublime”. Embora o autor promova uma fusão um tanto equivocada do grotesco com o cômico, Möser tem o mérito de destacar o “mundo quimérico” da *Commedia Dell’Arte* como grotesco. Segundo ele, as máscaras que marcaram esse tipo de teatro sugerem algo de animalesco ao humano e os movimentos excêntricos dos atores completam o quadro grotesco, convivendo com o caricatural.

mais profundamente, com a reflexão acerca do próprio conceito da arte como reprodução da *Bela natureza*. Foi no contexto do Romantismo, no século XIX, que o grotesco ganhou estatuto de categoria estética, chegando o escritor Victor Hugo a afirmar, no prefácio da peça *Cromwell* (1827), que a forma grotesca “existe na natureza e no mundo”, reconhecendo a amplitude desse fenômeno estético.

Abordando os românticos, Kayser mostra que o escritor alemão Friedrich Schlegel, em 1800, por meio de sua *Conversação sobre a poesia*, expõe, em meio aos ideários de um movimento que se formava, um conceito para a arte grotesca. Além disso, em 1789, Goethe publica, na prestigiosa revista *Mercúrio alemão*, do poeta Christoph Martin Wieland, um texto intitulado “Dos arabescos”, em que reconhece e legitima os grotescos antigos. Stern e Jean Paul também apresentaram em seus poemas o grotesco por meio de “contrastes agudos”, “jogos macabros com figuras de cera”, um mundo alheado e “narradores sinistros”.³⁰³ Outros exemplos da literatura de viés grotesco, apresentados por Kayser, estão em: Wilhelm Busch, com *Max e Moritz*³⁰⁴, no dramaturgo Georg Büchner, com os seus personagens autômatos Leonce e Lena e com o quase inumano Woyzeck,³⁰⁵ e os dramaturgos do Sturm und Drang,³⁰⁶ que claramente se

³⁰³ Kayser, *O grotesco*, já citado, p. 55.

³⁰⁴ *Max und Moritz* são dois meninos muito rebeldes que infernizam a vida dos moradores de uma aldeia. Acabam tendo um final trágico, entretanto bastante engraçado e moralista. As figuras exploradas por Busch são hilárias e travessas. Publicada originalmente em 1865, a obra é considerada uma precursora das histórias em quadrinhos. Com o título *Juca e Chico – História de dois meninos em sete travessuras*, foi traduzido pelo poeta Olavo Bilac para o português.

³⁰⁵ Embora tenha escrito apenas três peças, Büchner é considerado um dos maiores dramaturgos alemães e um dos precursores do teatro moderno. Escreveu a comédia teatral *Leonce e Lena* (1836) para satirizar cruelmente os ideais românticos. *Woyzeck* (1836), sua última e melhor peça, não foi finalizada e estrutura-se a partir de quadros soltos, fugindo ao esquema teatral shakespereano das seqüências lógicas.

inspiraram no forte elemento grotesco de Shakespeare e na *Commedia Dell'Arte* para produzir sua arte. Os artistas do Maneirismo – transição entre a arte renascentista e a barroca – também tinham predileção pelo grotesco, pelos *sogni dei pittori*, levando ao último grau os motivos de ornamentos da Antigüidade encontrados nas grutas e caracterizados pela mescla dos mundos humano, animal e vegetal, como mostra Kayser. Em outra perspectiva, Anatol Rosenfeld defende que “As afinidades entre o Maneirismo, o Surrealismo e muitas tendências da arte atual se manifestam particularmente quando se aplica a categoria do grotesco”.³⁰⁷

Para abordar o tema no século XIX, Kayser cita o escritor norte-americano Edgard Allan Poe como exemplo de um autor que recorreu ao grotesco em suas histórias de horror, sobretudo em sua primeira coletânea de narrativas curtas, publicada em 1840, intitulada *Contos do grotesco e do arabesco*, nos quais estão contidos

A deformação nos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento, o estranhamento no fantástico-onírico [...], tudo aqui entrava no conceito do grotesco.³⁰⁸

Trata da vida trágica de um soldado pobre, submetido por um médico a uma experiência cruel e desumana: comer apenas ervilhas. Büchner foi um precursor do drama social que veio com os naturalistas e expressionistas.

³⁰⁶ A expressão alemã significa “tempestade e impulso (ou ímpeto)” e se refere a um movimento literário que se desenvolveu na Alemanha – sobretudo na dramaturgia (com Schlegel, por exemplo) – na segunda metade do século XVIII. Trata-se de um precursor do Romantismo, com forte conotação nacionalista, tendo Schiller e Goethe aderido inicialmente a esse movimento.

³⁰⁷ Anatol Rosenfeld, *Texto e contexto I*, já citado, p. 65.

³⁰⁸ Kayser, *O grotesco*, já citado, p. 75.

Ainda no contexto do panorama apresentado sobre o século XIX, Kayser cita Schopenhauer como exemplo de autor ligado ao grotesco. Segundo o filósofo alemão, o homem já não difere dos animais e das plantas e aquilo a que denominamos “ordem” não passa de caos. Anatol Rosenfeld, por sua vez, explica que, para Schopenhauer, vivemos num mundo de *representação* em que, tal qual autômatos, “estrebuchamos, com trejeitos grotescos, nas cordas manipuladas pela vontade cega e inconsciente”³⁰⁹

O Realismo deu continuidade à validação estética do grotesco com autores como Jean Paul, Hoffmann, Vischer, entre outros, segundo Kayser. Em obra dedicada ao estudo da Estética, Jean Paul destaca os espanhóis e os ingleses como povos bastante “propensos” ao grotesco. As obras de Lewis Carroll e do poeta Edward Lear parecem confirmar essa tendência, uma vez que esses escritores fugiram ao estilo cunhado pelos românticos e situaram o grotesco dentro de um universo mais familiar, portanto menos distanciado.

Finalizando o recorte sincrônico a que se propõe, Kayser informa que ao longo do século XX o grotesco apresentou-se como terreno fértil para os mais variados gêneros literários. Talvez influenciado por Nietzsche e por Freud, surge o teatro do grotesco do italiano Luigi Chiarelli, que utilizou o tema para tratar das máscaras sociais e das cisões do eu, anulando a noção da unidade da personalidade. Em *Seis personagens à procura de um autor*, Luigi Pirandello também se utiliza do grotesco, dessa vez para tratar da alienação do eu.³¹⁰ Thomas Mann, além de dar a sua contribuição ao grotesco

³⁰⁹ Anatol Rosenfeld, *Texto e contexto I*, já citado, p. 66. Rosenfeld defende a idéia de que Schopenhauer acredita na “falência” de todos os sentidos e valores humanos só restando “o Nada”.

³¹⁰ Escrita em 1921, *Seis personagens à procura de autor* trata de um ensaio de teatro invadido por seis personagens que, rejeitadas por seu criador, tentam convencer o diretor de uma companhia a encenar suas vidas. As discussões entre as personagens constituem um grande ensaio filosófico e a peça constrói-se como um estudo metalingüístico sobre o teatro e a arte.

em obras como *Dr. Fausto* e *Montanha mágica*, define a estética em *Reflexões de um apocalíptico* (1918), afirmando que “o grotesco é o superverdadeiro, o excessivamente real, não o arbitrário, falso, anti-real e absurdo”³¹¹. Para Kayser, o grande representante mundial do grotesco no século XX foi, sem dúvida, Franz Kafka, que se diferenciou de seus contemporâneos por aquilo que Kayser denomina “grotesco latente e frio”. Nele, não há torpor ou espanto do sujeito porque o mundo que se apresenta aos personagens é estranho e decadente desde o início da narrativa. É o que podemos notar em *A metamorfose*, clássico de Kafka em que um homem, Gregor Samsa, amanhece metamorfoseado num repugnante inseto sem maiores explicações, o que causa muitos problemas para a família que dependia do rapaz para seu sustento. Na obra, não se discute a metamorfose em si, nem tampouco os personagens se mostram espantados com a transformação do caixeiro-viajante Gregor, já que suas preocupações são de ordem mais pragmática.

Ainda que Kayser investigue em sua obra a presença do grotesco na Renascença,³¹² ele elabora um panorama mais completo do fenômeno, sobretudo, em três outros momentos: no Romantismo, no Realismo e durante o Modernismo.

Para comprovar que o grotesco se configura como categoria estética, uma vez que “aponta para os três domínios [inerentes a toda de arte], o processo criativo, a obra e a sua recepção”³¹³ Kayser parte da especificidade dos planos constitutivos desse sistema: **criação** – “o grotesco pode surgir na concepção de quem sonha, de quem

³¹¹ Kayser, *O grotesco*, já citado, p. 133.

³¹² Segundo Kayser, no Renascimento, o grotesco designa uma determinada arte ornamental, que sugeria concomitantemente “algo lúdico ou alegre”, “leve e fantasioso”, mas também angustiante e sinistro diante de um mundo em que as regras de ordenação da realidade apresentam-se rompidas.

³¹³ Kayser, *O grotesco*, já citado, p. 156.

devaneia, de quem exprime uma visão desencantada da existência, assimilando-a como um jogo de máscaras ou uma representação caricatural”³¹⁴ afirma o teórico; **composição** – segundo o estudioso, nas mais variadas expressões do grotesco, a monstruosidade e as aberrações têm constância; **recepção** – Kayser acredita que o “grotesco só é experimentado na recepção”³¹⁵, despertando medo, riso nervoso, repulsa, horror, espanto, causando estranhamento (*Unheimlich*) no receptor.³¹⁶

O ensaio de Kayser é uma grande e minuciosa compilação de tudo o que poderia configurar-se como manifestação estética do grotesco. O estudioso também mostra que o conceito de grotesco sofreu alterações que o ampliaram ao longo do tempo. Em alemão, o termo surgiu como estrangeirismo, designando uma “nova arte ornamental”. Em francês, a palavra assumiu valor substantivo para referir-se a um tipo específico de arte (também ornamental). Houve, porém, ao longo do tempo, um desdobramento, transitando o termo de sua classe substantiva para a adjetiva, o que lhe conferiu uma amplitude maior.³¹⁷

³¹⁴ Idem, p. 155.

³¹⁵ Idem, p. 156.

³¹⁶ Essa idéia de Kayser parece ir ao encontro das concepções da Estética da recepção, propostas, sobretudo, por Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss. Em seu ensaio-base de 1970, *A literatura como provocação – História da literatura como provocação literária* (tradução de Teresa Cruz, Vega, Lisboa, 1993), os teóricos procuraram ultrapassar os dogmas marxistas e formalistas, que relegam o leitor a plano secundário no ato interpretativo do texto literário. Para eles, a literatura só se efetiva se for (re)criada ou “concretizada” pelo ato de leitura. A literatura como “provocação” constitui uma reação contra a limitação do papel do leitor no marxismo crítico e contra os formalistas que enxergam no leitor apenas como um “sujeito da percepção” (p. 55).

³¹⁷ A exemplo do que ocorre com adjetivos que se originaram de substantivos como *quixotesco*, *cavaleiresco*, *picaresco* etc., em que os termos com valor adjetivo perpetuaram o sentido original de suas fontes, desprendendo-se, muita vez, inteiramente do “vínculo material com seu objeto concreto” (Kayser, *O grotesco*, já citado, p. 26) – o que parece ser o caso do vocábulo “grotesco”.

Reiteramos que, para Kayser, o grotesco, que tem como característica principal o monstruoso que “adquire uma relação subterrânea com a nossa realidade”³¹⁸ só pode ser “experimentado” na recepção. O estudioso defende ainda que o fenômeno apresentasse como um contraste indissolúvel, sinistro, aquilo “que-não-devia-existir”, constituindo uma “estrutura” com uma natureza ligada a um “mundo alheado” que, de alguma maneira, tornou-se estranho e incômodo. Tudo aquilo que nos era familiar transformou-se em sinistro e desordenado, o que sustenta nossa hipótese de que a conceituação do grotesco proposta por Kayser está bastante próxima do que Freud denominou *Unheimlich*.

Em *Das Unheimliche (O estranho)*, em tradução para a língua portuguesa, texto de 1919, Freud parte do estudo das muitas acepções que o vocábulo *heimlich* tem em algumas línguas para analisar um fenômeno que consiste no *recalcamento* de alguns complexos infantis “reanimados” por um “motivador exterior” (retorno do recalcado). Freud denomina *Unheimlich* a incômoda sensação que se tem diante de determinadas coisas familiares que se tornaram “estranhadas”. Segundo Neusa Santos Souza, o “estranho é aquela categoria do terrorífico que remete ao conhecido e familiar – um familiar e conhecido que se tornou alheio (...)”³¹⁹ Esse *Unheimlich* manifesta-se em vários temas angustiantes como a figura do duplo, o movimento inesperado de um

³¹⁸ Kayser, *O grotesco*, já citado, p. 30.

³¹⁹ Neusa Santos Souza, “O estrangeiro: nossa condição” Em KOLTAL, Catarina (org.) *O estrangeiro*. São Paulo, 1998, p. 47.

autômato (comentado por Freud quando analisa no artigo o conto “O homem de areia”, de Hoffman), o medo da castração.³²⁰

Outras contribuições importantes

A maior parte dos textos sobre o grotesco, pesquisados por nós, fazem referência direta ou indireta ao importante ensaio de Kayser e aos estudos realizados pelo lingüista e filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin. Diferentemente daquele, que privilegiou, como já mencionamos, um recorte diacrônico do tema, este direcionou seus estudos sincronicamente a partir do enfoque de uma obra do francês François Rabelais para investigar o grotesco. Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*, Bakhtin defende que Kayser ignora um dos elementos primordiais do grotesco: a dimensão carnavalesca do mundo, responsável pela liberação de tudo o que há de espantoso e terrível para converter-se em “luminoso”. Para o lingüista russo, as figurações do grotesco não estariam a serviço unicamente do terror e do sinistro, elas possibilitariam o espaço para a “alegria”, para o “inofensivo” e para o prazer.

Kayser é acusado por Bakhtin de estabelecer uma teoria geral para o grotesco centrada, sobretudo, no Romantismo e no Modernismo; entretanto Bakhtin pensa que o modelo observado nessas duas estéticas é insuficiente para a abordagem do assunto em

³²⁰ Freud estrutura seu texto *Das Unheimliche* tendo como base o conto de Hoffman. Esse conto também é citado por Kayser como exemplo de figuração do grotesco. Para Kayser, Hoffman apresenta em suas obras todas as formas do grotesco. O ensaísta usa como exemplo, sobretudo, os *Contos da Noite* (1817), obra em o contista alemão se mostra “mestre na elaboração de cenas grotescas” (p. 70), contudo há uma atenuação do efeito de *Unheimlich* quando o escritor encarrega-se de justificar os fenômenos apresentados aos personagens pelo viés do sobrenatural.

movimentos anteriores, situados em outros contextos históricos – como é o caso da Idade Média e do Renascimento.

Bakhtin deu uma contribuição importante para o estudo do fenômeno: enquanto Kayser aborda o grotesco somente no âmbito da cultura oficial, o filósofo da linguagem o traz para a esfera mais popular, uma vez que considera decisivos elementos como o carnaval e o rebaixamento (*bathos*) como manifestações do grotesco, presentes na cultura popular medieval e renascentista.

Em sua obra sobre a manifestação do fenômeno em Rabelais, Bakhtin parte do princípio segundo o qual o grotesco não se liga necessariamente a uma obra de arte; ele concebe a existência cultural de um “realismo grotesco” inacabado, em transformação, “em gestação”.

O estudioso encontrou nas descrições feitas por Rabelais em *Pantagruel* – orelhas descomunais, narizes desproporcionais, órgãos sexuais imensos – a exemplificação perfeita daquilo que ele denominou “corpo grotesco”, bastante distante da concepção clássica de corpo (denominada por ele “novo cânon”). O grotesco, dessa forma, passou a ser visto como uma ruptura com a cultura oficial e com a tradição, uma vez que valorizava a ligação corporal com o universo material, terreno (rebaixamento): partes baixas, orifícios, dejeção, cópula, gravidez passam a compor as imagens grotescas.

Ainda que a maior preocupação de Bakhtin (tanto quanto de Kayser) tenha sido a tentativa de categorizar o grotesco do ponto de vista estético, o estudioso, ao situar o fenômeno quase como um “outro estado de consciência”, “uma outra experiência de

lucidez, que penetra a realidade das coisas, exibindo a sua convulsão, tirando-lhes os véus do encobrimento”³²¹, abre campo para outras possibilidades de leitura.

Partindo do ponto de vista de Bakhtin sobre o tema, o grotesco poderia pôr em funcionamento aquilo que Freud denominou “pulsão de morte”, porque, naquele fenômeno, há a ruptura com um cânon clássico de representação e a carnavalização desmedida. De maneira semelhante, a pulsão de morte, segundo Birman, “desordenaria as formas estabelecidas de representação e de subjetivação [...]”.³²²

O solapamento da coerência e da racionalidade pela dissociação e pelo caos é um elemento essencial do grotesco, em outra perspectiva, isso também poderia ser visto como uma função complementar da pulsão de morte. Garcia-Roza afirma que a pulsão de morte é um “princípio disjuntivo” e destrutivo que tem como consequência “a emergência de novas formas” na natureza e na cultura.³²³

Muniz Sodré e Raquel Paiva defendem que há uma associação bastante grande entre a concepção bakhtiniana de grotesco e a pulsão de morte, descrita por Freud,

O grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes risonha, do real. Daí sua freqüente desconstrução das obras criadas pelo idealismo cultural, tanto pelo apelo ao que é libidinalmente baixo quanto pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem. Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade.

[...] É quase sempre também uma certa visibilidade disto que Freud chamou de ‘pulsão de morte’, em especial quando sugere a abolição da diferença (fundacional) entre humano e não-humano.

³²¹ Muniz Sodré e Raquel Paiva, *O Império do Grotesco*, já citado, p. 60.

³²² Joel Birman, *Estilo e modernidade em Psicanálise*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 37.

³²³ Luiz Alfredo Garcia-Roza, *O mal radical em Freud*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1993, p.135. Para Garcia-Roza a pulsão está “situada além da ordem e da lei, além do inconsciente e da rede de significantes, além do princípio do prazer e do princípio da realidade, além da linguagem”. (p. 127).

[...] Mostra-se aí algo correspondente ao trabalho psíquico de dessubjetivação, desinvestimento dos valores simbólicos e caos.³²⁴

Inicialmente, Freud associou o conceito de “pulsão da morte” à desorganização de formas constituídas, à transgressão e à desordem. Em 1930, com a publicação de *O mal-estar na civilização*, o psicanalista discute as restrições que a civilização moderna impõe ao livre funcionamento das pulsões, limitando o desejo para manutenção da *cultura*, o que resultaria no mal-estar do título. A pulsão de morte funcionaria, dessa forma, como uma recusa à ordem imposta pela cultura civilizatória, tal qual ocorre com o grotesco defendido por Bakhtin.

Outro teórico que se tornou emblemático na análise do fenômeno grotesco foi o escritor Victor Hugo. No prefácio “Do grotesco e do sublime”, o escritor defende a idéia de que o grotesco apresenta-se como uma nova forma de arte: “é da fecunda união do tipo grotesco com o tipo sublime que nasce o gênio moderno, tão complexo, tão variado nas suas formas, tão inesgotável nas suas criações, e nisto bem oposto à uniforme simplicidade do gênio antigo (...)”³²⁵

Segundo o escritor francês, as figuras “disformes” presentes nas epopéias, como os sátiros, os tritões, as sereias, constituem um “traço tímido” do grotesco da Antigüidade. Victor Hugo defende a idéia de que o grotesco tem papel efetivo de destaque no Romantismo quando as figuras do disforme, do horrível, do cômico e do bufo e as “paródias humanas” passam a ocupar primeiro plano nas artes.

³²⁴ Muniz Sodré e Raquel Paiva, *O Império do Grotesco*, já citado, p. 60.

³²⁵ Victor Hugo, *Do grotesco e do sublime*, já citado, p. 28.

Nesse prefácio, que abre a obra *Cromwel*, o francês acusa a “beleza universal”, proposta pela Antigüidade, de ser “monótona” para as demandas do homem moderno. Para ele, o “sublime sobre o sublime” não produz contraste, daí o grotesco constituir um “tempo de parada”, um “termo de comparação”, um “ponto de partida” de onde nos elevaríamos para o belo “com uma percepção mais fresca e mais excitada”.³²⁶ Victor Hugo acredita que o contato com o disforme proporciona ao sublime moderno algo de “mais puro” (se comparado à Antigüidade).³²⁷ O romântico defende que existe uma dinâmica de contraste e complementaridade entre o sublime e o grotesco, já que a visão grotesca, segundo Victor Hugo, prepararia a elevação ao sublime.

Embora o escritor de *Os miseráveis* não limite, em seu prefácio, o grotesco ao cômico ou ao monstruoso, ele é acusado por Kayser de reduzir o fenômeno a um mero *recurso literário*, como são, por exemplo, as redondilhas, os versos alexandrinos ou o foco narrativo de 1ª. pessoa. Kayser afirma que o melhor aspecto levantado por Hugo em seu célebre texto é o estabelecimento de um ponto de tensão entre o grotesco, em um pólo, e o sublime, em pólo diametralmente oposto.

É somente na qualidade de pólo oposto do sublime que o grotesco desvela toda sua profundidade. Pois, assim como o sublime – à diferença do belo – dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abissal.³²⁸

³²⁶ Idem, p. 33.

³²⁷ Victor Hugo define o sublime como a representação da alma humana purificada pela moral cristã e o grotesco como a representação do papel da besta humana. (p. 35).

³²⁸ Kayser, *O grotesco*, já citado, p. 60.

Baseando-se, sobretudo, nas concepções do grotesco defendidas por Bakhtin e em algumas reflexões propostas por Gilbert Durand, Michel Maffesolli, Umberto Eco e Michel Foucault, Albertino Gonçalves³²⁹, estudioso da Universidade do Minho, no artigo “O delírio da disformidade – O corpo do imaginário”³³⁰, realiza um consistente estudo sobre o grotesco. Segundo o português, o grotesco constitui o reverso da ordem, uma força que quebra a rotina oficial por meio de figuras hiperbólicas (“agigantadas”), disformes e exorbitantes. No universo grotesco, todos os elementos apresentam-se em perpétuo movimento, em desequilíbrio, o que revela um mundo falsamente estável, em que a perfeição e o absoluto são “ilusões estéreis”.

A vida e a morte, o sagrado e o profano, os céus e os infernos, o alto e o baixo, o princípio e o fim, o interior e o exterior, o belo e o feio, os mundos físico, vegetal e animal, humano e divino, tudo se enlaça e se mistura num abraço aglutinante.³³¹

Gonçalves afirma em seu ensaio que o *leitmotiv* da metamorfose é um dos alicerces do universo grotesco porque indica que o mundo não é imóvel; a metamorfose sugere que o mundo encontra-se em constante transformação. O estudioso reforça a idéia de que, para Bakhtin, a transferência ao plano material e corporal de tudo o que é elevado (*bathos*) é primordial no universo grotesco. O corpo grotesco “comunga com o mundo”

[...] através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação das necessidades

³²⁹ O autor baseia-se mais especificamente nas obras: NURAND, Gilbert (1969) *Lês structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas; ECO, Umberto (2002). *O nome da rosa*, Bibliotex, S. L.; FOUCAULT, Michel (1969), *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard; MAFFESOLI, Michel (2002), *La part du Diable. Précis de subversion postmoderne*, Paris, Flammarion.

³³⁰ Albertino Gonçalves, “O delírio da disformidade – o corpo no imaginário grotesco”, já citado, p.3.

³³¹ Idem, p. 2.

naturais, que o corpo revela a sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites.³³²

Em *O império do grotesco*, Muniz Sodré e Raquel Paiva analisam, em recorte diacrônico, o “grotesco” como categoria estética e sua trajetória na cultura brasileira nos dias de hoje com a exploração das diferenças humanas e de suas deformidades na arte e, sobretudo, na mídia. Os professores utilizam como referência os estudos realizados por Kayser e Bakhtin e, na esteira bakhtiniana, associam o grotesco moderno à cultura das feiras e das praças públicas, além de explorar a faceta da presença do fenômeno em determinados comportamentos das ditas classes A e B. Dessa forma, investigam a facilidade com que emergem as paródias e outras formas de rebaixamento na cultura brasileira, definidas como

[...] uma combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência freqüente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos – por isso, tida como fenômeno de desarmonia do gosto – [a figura do rebaixamento/*bathos*] atravessa as épocas e as diversas conformações culturais, suscitando um mesmo padrão de reações: riso, horror, espanto, repulsa.³³³

Os teóricos passam pelo conceito kantiano do “gosto” e investigam ainda a penetração do grotesco na literatura de Lima Barreto, Nelson Rodrigues, Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e em Machado de Assis.

Ainda que reconheçam a precariedade da tentativa de estabelecer uma taxonomia das manifestações dessa categoria estética, Sodré e Paiva sugerem que o grotesco, “genericamente”, pode manifestar-se como “representado” e “atuado” (vivido) em

³³² Bakhtin, p. 23.

³³³ Muniz Sodré e Raquel Paiva, *O Império do Grotesco*, já citado, p. 17.

modalidades expressivas como a **escatológica** (dejetos humanos, excreções, baixo corporal), a **teratológica** (referências risíveis relativas a monstruosidades, desproporções, deformações), a **chocante** (de intenção sensacionalista) e a **crítica** (caricaturas, charges, sátiras, paródias).

Grotesco representado: cenas ou situações relacionadas aos tipos de comunicação indireta: suporte escrito (literatura e imprensa); suporte imagístico (pintura, escultura, arquitetura, desenho, fotografia, cinema e televisão);

Grotesco atuado: ocorrência em situações espontâneas, comunicadas de forma direta, vividas na existência ordinária ou em quaisquer jogos cênicos, que buscam cumplicidade do receptor (público), ou carnavalescos (ritos e festas carnavalescas e circenses).

Nossas considerações

O projeto inicial deste trabalho era estruturado da seguinte maneira: apresentávamos um panorama da obra de Clarice Lispector, enfocando sua recepção crítica em 1943, com a publicação do romance inaugural *Perto do coração selvagem*, passando pelo “amadurecimento” dos críticos em relação à obra da autora ao longo dos anos com as publicações de *Laços de família*, em 1960, *A paixão segundo GH*, em 1964, *A hora da estrela*, em 1977, entre outras obras relevantes. Depois, investigávamos o conceito de epifania até chegar à Clarice que nos interessava, ou seja, aquela da temática do grotesco.

Na segunda parte do referido trabalho, apresentávamos um texto contendo uma síntese do recorte teórico sobre o grotesco, o qual utilizaríamos para “analisar” a obra ficcional de Clarice a que nos propúnhamos. Os contos – inicialmente oito (divididos em quatro pares) – eram apresentados na terceira parte do texto de qualificação,

juntamente com uma síntese sobre os “caminhos” que almejávamos percorrer para a análise interpretativa de cada um deles. Ao final, exemplificávamos nossa proposta com um esboço de análise de um par de contos.

Num segundo momento, consideramos a necessidade de rompermos com a proposta inicial, estruturada numa investigação que partia do geral para o particular, mobilizando a teoria sobre o grotesco somente quando esta pudesse nos auxiliar pontualmente nas análises dos textos de Clarice Lispector. Embora possa parecer óbvia, e certamente mais honesta em se tratando de análise literária, essa segunda possibilidade de estrutura dissertativa apresentava-se a nós, em princípio, como um risco, uma vez que, ao contrário do que ocorre quando se pretende analisar a obra da ficcionista ucraniana dentro das linhas mais correntes nos quase setenta anos de fortuna crítica dela, o grotesco é terreno pouco explorado por especialistas (em arte, em literatura e em Clarice Lispector). Daí a “segurança” da primeira opção.

Há muitas menções aos elementos grotescos presentes na escritura de Clarice, todavia sem que esse tema seja apresentado em primeiro plano pelos críticos nas análises que pesquisamos. Encontramos a já mencionada obra *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector – Ensaio sobre Literatura e Pintura*, publicada em 2005 por Joel Rosa de Almeida a partir de sua dissertação de mestrado, e também a muito conhecida *Clarice Lispector – A travessia do oposto*, de 1995, escrita por Olga de Sá. Nessa obra, há um capítulo de doze páginas intitulado “O mundo conhecido estranhado: o grotesco” por meio do qual Sá conceitua o grotesco, passando pela *Anima* de Jung, para chegar à obra *A maçã no escuro*. A autora cita superficialmente como exemplos de ocorrência do fenômeno em Clarice: *Água viva*, os contos “A menor mulher do mundo”, “O búfalo”, “Amor”, “A bela e a fera ou A ferida grande demais” e “Mistério em São

Cristóvão” e a coletânea *Onde estiveste de noite*. Encontramos, portanto, dificuldade em relação à bibliografia existente sobre o tema.

Felizmente, a opção pelo segundo formato acabou viabilizando nossa tarefa, uma vez que os textos da autora apontaram os melhores caminhos para a pesquisa teórica utilizada para sustentar nossas interpretações, além disso esse formato reafirmou nossa intenção inicial, que era a de trabalhar com uma análise absolutamente direcionada para o *objeto-texto*, em detrimento de uma outra linha – em que não acreditamos – que enxerga a produção escrita apenas como “pretexto” para exemplificar fenômenos da Sociologia, da História, da Psicanálise, da Antropologia, como se a literatura fosse dependente de outros saberes para se sustentar.

Como já foi mencionado, suprimimos um par de contos, que seria composto pelas narrativas “A legião estrangeira” e “Geléia viva como placenta”, centrado na discussão das metamorfoses no grotesco. Essa supressão se deu pela excessiva extensão que esta dissertação foi ganhando à medida que os seis contos foram sendo analisados. Todavia, na primeira parte deste trabalho, citamos esses contos como exemplos da presença do fenômeno do grotesco na obra clariciana e esperamos que outros analistas aproveitem os percursos sugeridos para futuros artigos e dissertações.

Como já dissemos, grande parte da crítica que se propôs a analisar a literatura de Clarice Lispector privilegiou os instantes epifânicos, os temas metafísicos, as leituras mais existencialistas que sua obra permite e o embate com a palavra, traduzido num reconhecido fracasso da linguagem, temática comum nos textos da autora, deixando em segundo plano um “lado obscuro” também presente na sua obra ficcional. Yudith Rosenbaum busca fazer essa investigação em *Metamorfoses do Mal*, trabalhando os momentos de sombra que compõem várias das narrativas da autora. Vimos também que

os editores das últimas publicações de Lispector têm privilegiado compilações de textos mais “palatáveis” para o grande público, o que, de certa forma, descaracteriza a literatura da fragmentação, do “choque” e da desautomatização, características tão ligadas à “proposta” da autora. Dessa forma, os temas do mal, da perversidade, do ódio, do grotesco, evidentes na literatura clariciana, acabaram por ficar ainda mais distantes de seu público leitor moderno.

O estudo dos textos claricianos em que o grotesco aparece em primeiro plano, como **mola propulsora** dos enredos, como parece ser o caso dos contos “O jantar”, “A quinta história”, a narrativa “Geléia viva como placenta”, a coletânea *Onde estivestes de noite*, o romance *A paixão segundo GH*, entre outros; ou quando surge em plano secundário, como **pano de fundo**, como está presente nas narrativas “A legião estrangeira”, “Felicidade clandestina”, “Mistério em São Cristóvão” e *A hora da estrela*; ou até mesmo quando esse grotesco se apresenta apenas como “**cena**” ou “**detalhe**”, caso de “Feliz aniversário”, sugere-nos que esse fenômeno parece servir a um propósito bem específico em Clarice Lispector: o de constituir um “disparador” de determinadas emoções e mecanismos de inversão nos personagens que se defrontam com o grotesco figurado; esse grotesco aciona, por oposição, a percepção de um “Belo faltante”, ausente, criando o espaço da desarmonia e do desequilíbrio. Por outro lado, as várias formas grotescas apresentadas por Clarice em suas narrativas parecem não se fixar rigidamente, elas são *difusas* e *voláteis*, de modo que estão sempre em metamorfose. Pequena Flor está *gestando* um filho em sua barriga em estado adiantado, Almira ameaça *explodir* e *transforma-se* simbolicamente num elefante enjaulado de circo, um macacão *vira* marinheiro, a macaca Lisette *transforma-se* em baiana de colares e brincos, a Bela *vira* Fera e um rato pode, em segundos, *virar* Deus. Com isso,

a literatura de Clarice, mais uma vez, dialoga com o espírito artístico moderno que se instalou, sobretudo, no período pós-guerra, marcado pela fragmentação e pelas “ruínas”, como afirma Eliane Robert de Moraes: “Diante de um mundo em pedaços e do amontoado de ruínas que se tornara a história, para utilizarmos os termos de Walter Benjamin, só restava ao artista capturar os *fragmentos* e as *instáveis sensações do presente*”.³³⁴

Robert Moraes defende que, pelo fato de o corpo humano constituir-se na “unidade material mais imediata do homem, formando um todo através do qual o sujeito se compõe e se reconhece como individualidade”³³⁵, num mundo caracterizado pela destruição, esse corpo será o foco da fragmentação e do despedaçamento, como uma espécie de analogia a um eu “retorcido”. A autora cita Ortega Y Gasset para explicar as razões dessa verdadeira “desrealização da forma humana” na arte moderna.

[Ortega Y Gasset afirma que] ‘estilizar é *deformar o real*, desrealizar. Estilização implica *desumanização*’.

[...]

Do corpo fragmentado ao corpo ausente – a anatomia moderna desrealizava por completo a forma humana, partindo de uma permanente *recusa em fixá-la* segundo qualquer possibilidade estável ou consistente.³³⁶

A ensaísta afirma que, na arte moderna, os objetos ganharam poder de “migração” e a figura humana entrou num “longo processo de decomposição”³³⁷, o que

³³⁴ Eliane Roberto de Moraes, *O corpo impossível*, já citado, p. 57. Grifo nosso.

³³⁵ Idem, p. 60.

³³⁶ Idem, p. 61-70. Grifo nosso.

³³⁷ Idem, p. 149.

poderia também explicar as diversas imagens grotescas presentes a partir do Modernismo.

Uma vez liberados de suas aparências, de suas propriedades físicas e de suas funções, os objetos passam a ser dotados de um inesgotável *poder de migração*. Instaura-se uma atmosfera de *indeterminação* e de *incerteza* que evoca um tempo primeiro, quando as coisas não conheciam estados definitivos, não havia oposições nem contrários. Um tempo de incessantes *metamorfoses*.³³⁸

Finalmente, para a autora de *O corpo impossível*, nas imagens deformadas presentes na estética modernista “inscreve-se uma violência análoga à de um sacrifício: a anatomia é submetida a um grande jogo de metamorfoses que torna instáveis seus limites e transitórias suas formas, sem contudo destruí-la por completo”.³³⁹

Por meio da análise dos pares de contos “A menor mulher do mundo” e “Macacos”; “Perdoando Deus” e “A bela e a fera”; “Um dia a menos” e “A solução”, pudemos observar algumas configurações do grotesco e investigar as emoções suscitadas pelo solapamento dos terrenos seguros dos personagens diante de algo muito distante de um “cânon moderno de representação”, como definiu Bakhtin a “asepsia” que os renascentistas fizeram na figura humana a partir do século XV.

Embora Kayser, Bakhtin e Victor Hugo concordem que o grotesco se apresenta como um elemento estético (material) que desestabiliza as percepções do receptor, eles sugerem conceitos bastante variados para dar conta do fenômeno. Talvez um aspecto

³³⁸ Idem, p. 76. Grifo nosso.

³³⁹ Idem, p. 167.

que seja relevante nessa discussão é que, independentemente de um conceito mais enquadrador, é fato que o grotesco assume formas diversas ao longo do tempo, em paralelo à tradição oficial e à margem dos processos artísticos (ou de comportamento) mais canônicos presentes nela. Em Clarice, esse grotesco assume forte *fisicalidade* no animalesco, na desproporção, na selvageria, no canibalismo, na degradação corpórea, no viscoso, no ectoplasma e em outras imagens criadas pela autora. Como ocorre com o fenômeno de maneira ampla, o grotesco em Lispector também se insere em espaços inesperados, dentro dos apartamentos de classe média, diante das penteadeiras utilizadas pelas mulheres citadinas e civilizadas para se maquiar, atenuando qualquer resquício selvagem que se possa ter, nos escritórios, em restaurantes, em frente ao luxuoso Copacabana Palace, em meio à sensação epifânica de plenitude.

O grotesco em Clarice parece assumir papel de transgressão inclusive em relação à própria tradição do fenômeno. Dessa forma, ele pode deslocar-se, em “A bela e a fera ou A ferida grande demais”, da óbvia imagem grotesca de uma ferida exposta na perna de um mendigo a céu aberto para a cara excessivamente maquiada de uma bela mulher burguesa que acaba de deixar um salão de beleza, fazendo com que o grotesco transite para um símbolo (a maquiagem) que, *a priori*, não se configuraria como tal pela tradição do fenômeno. Um rato de pés esmagados pode, em Clarice, transitar da evidente representação do grotesco que essa figura encerra para a prova viva da existência de um Deus marcado por um conceito de amor muito diverso do que se espera (“Perdoando Deus”). A diminuta figura de Pequena flor, negra, grávida, animalizada pela similaridade que apresenta com um macaco, passa, em Clarice, de exemplo perfeito de grotesco – segundo a tradição – para exemplo de sublime, humano e pleno amor, em contrapartida, as personagens regidas pelas regras do cânone

civilizado em “A menor mulher do mundo” transmutam-se em feras selvagens, cujo amor é associado ao desejo grotesco de canibalizar o outro. E os selvagens elefantes transformam-se em símbolo de sensibilidade em “A solução”.

Dada a dificuldade de enquadramento do grotesco como gênero ou até mesmo como forma, nos arriscaríamos a defender que o fenômeno estaria mais bem classificado, na obra de Clarice Lispector, como uma espécie de “categoria desencadeadora”. Na autora, o grotesco ganha mais estatuto adjetivo do que substantivo nas diversas configurações que assume, daí nossa exploração do *Unheimlich* freudiano nos contos “A menor mulher do mundo”, “Perdoando Deus” e em “A bela e a fera ou A ferida grande demais”. Neles, ocorre um movimento do *concreto* para o *abstrato*, ou seja, a imagem grotesca do *outro*, figurativizada na pigméia de quarenta e cinco centímetros, no rato morto de pés esmagados e na perna ausente em conjunto com a ferida exposta e purulenta do mendigo, emerge de forma estranhada porque foi, em algum momento, recalcada pelo sujeito que se defronta com ela.

O par de contos “Um dia a menos” e “A solução” nos sugeriu um caminho distinto do adotado para a análise das outras quatro narrativas. Optamos pela investigação do grotesco pelo viés da linguagem, outra possível cilada em se tratando da literatura de Clarice Lispector. Contudo, como havia a “hiperbolização corpórea”, denominação que atribuímos à temática dos excessos em relação à comida e às adiposidades das personagens Margarida Flores e Almira, preferimos investigar esses exageros também na forma que a autora adotou para realizar seus relatos. Sobre a manifestação do grotesco na linguagem, a bibliografia existente ainda é mais parca e restrita. Bakhtin discute brevemente os jogos verbais pantagruélicos criados por Rabelais. Kayser aborda superficialmente em duas ou três passagens o grotesco na

forma e Victor Hugo passa ao largo dessa discussão em seu prefácio. Anatol Rosenfeld, por sua vez, arrisca-se a discutir o tema no capítulo “A visão grotesca” (terceiro da obra *Texto/Contexto I*). No texto, o crítico defende que estamos “aprisionados” nas estruturas de nossa língua, todavia devemos duvidar de sua “conduta cotidiana”, humilde e bem-comportada. Os clichês, segundo ele, serviriam para falsear nosso olhar sobre um mundo previsível. A busca de Clarice Lispector se dá nesse sentido. A autora, por meio de uma escrita sem amarras, busca ludibriar a palavra, questionando seu sentido habitual. Com isso, Clarice rompe com aquilo que Rosenfeld denominou “nominalismo acentuado”, em que a língua “substancializa e atomiza as experiências, atribuindo realidade aos objetos criados pela abstração ou pelas projeções míticas nascidas [dela]”.³⁴⁰

Mesmo bastante distante da ousadia lingüística seu contemporâneo Guimarães Rosa, Clarice escreveu uma obra repleta de particularidades no trato com a linguagem. Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1969), por exemplo, a autora inicia seu romance com uma vírgula e o finaliza com dois-pontos. Essa transgressão com a norma culta ressignifica a função da pontuação, atribuindo-lhe novos sentidos. Dessa forma, a narrativa passa – por meio de um mecanismo simples – a representar somente um “recorte vertical” da vida das personagens Lori e Ulisses. É como se a narradora tivesse optado por destacar somente *um* aspecto da vida da professora primária e do professor de Filosofia. Muito houve antes da vírgula e muito mais haverá depois dos dois-pontos.

Mesmo recusando-se a revisar seus textos ou a lê-los depois de publicados, Clarice é cuidadosa em relação à linguagem que constrói e sabe que até as transgressões

³⁴⁰ Anatol Rosenfeld, *Texto e Contexto I*, já citado, p. 68.

criadas por ela podem virar “regras” que, novamente, precisam ser destruídas para arriscar novas significações e desestabilizar os leitores. Numa carta direcionada à Andréia Azulay, filha de seu ex-psicanalista, Clarice Lispector dá alguns conselhos (“idéias”) à menina sobre ser escritora e aborda suas inovações.

Não descuide da pontuação. Pontuação é a respiração da frase. Uma vírgula pode cortar o fôlego. É melhor não abusar de vírgulas. O ponto de interrogação e o de exclamação use-os quando precisar: são válidos. Cuidado com as reticências: só as empregue em caso raro. [...] Quanto ao ponto e vírgula, ele é um osso atravessado na garganta da frase [...]. O travessão é muito bom para a gente se apoiar nele. **Agora esqueça tudo o que eu disse.**

Cuidado com o ‘que’, muitos quês numa mesma frase atropelam a gente. **Você pode tomar a liberdade que já tomei, isto é: começar um frase com ‘que’. Mas esse meu recurso já foi por demais imitado, eu já não uso mais [...].**³⁴¹

Em *A paixão segundo GH*, Clarice também transgride a norma, encerrando os capítulos com palavras que são retomadas no início dos capítulos seguintes. Com isso, cria o efeito de que não há finalizações efetivas dos capítulos. É como se não houvesse divisões no relato (na vida) contundente de GH.

Na compilação *A descoberta do mundo*, há vários textos em que a escritora reflete acerca de seu uso bem particular da língua. No texto “Ao linotipista”, Clarice pede que esse profissional não a corrija porque sua frase apresenta uma “respiração” (pontuação) “esquisita” que deve ser respeitada. Em “Declaração de amor”, a autora afirma amar a língua portuguesa pela dificuldade que esse idioma apresenta:

[A língua portuguesa] Não é maleável. E, como não foi profundamente trabalhada pelo pensamento, a sua tendência é a de

³⁴¹ Clarice Lispector, *Correspondências – Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 292-3 – grifo nosso.

não ter sutilezas e de reagir às vezes com um verdadeiro pontapé contra os que temerariamente ousam transformá-la numa linguagem de sentimento e de alerteza. E de amor. A língua portuguesa é um verdadeiro desafio para quem escreve. *Sobretudo para quem escreve tirando das coisas e das pessoas a primeira capa de superficialismo.*³⁴²

Na crônica “O ‘verdadeiro’ romance”, a autora explica que sua busca está centrada numa sintaxe que se aproxime o máximo possível daquilo que ela está “pensando na hora de escrever”; já no texto “Máquina escrevendo”, ela reitera a importância de se saber as “regras de gramática” que, posteriormente, deverão ser esquecidas e “Só então se começa a respirar livremente”³⁴³. É na crônica “Palavras apenas fisicamente” que Clarice fornece ao leitor sua particular definição da “passagem” do significante ao significado em sua literatura:

“Para passar de uma palavra física ao seu significado, antes destrói-se-a em estilhaços, assim com o fogo de artifício é um objeto opaco até ser, no seu destino, um fulgor no ar e a própria morte. Na passagem de simples corpo a sentido de amor, o zangão tem o mesmo atingimento supremo: ele morre”.³⁴⁴

Clarice, a autora das “metáforas insólitas”, trabalha de maneira quase obsessiva a repetição de palavras, o uso de adjetivos peculiares, as inversões sintáticas e as pontuações singulares, causando “choque” no leitor de “Um dia a menos”, além de quebrar a “prefiguração do efeito” no conto, mesmo se utilizando de uma estética *Kitsch* ao longo do texto. Ela também *ludibria* a noção de gênero ao fazer transitar um texto de tom jornalístico “imparcial” para um conto em “A solução”.

³⁴² Clarice Lispector, “Declaração de amor”, *A descoberta do mundo*, já citado, p. 100.

³⁴³ Clarice Lispector, “Máquina escrevendo” Em *A descoberta do mundo*, já citado, p. 349.

³⁴⁴ Clarice Lispector, *A descoberta do mundo*, já citado, p. 325.

A ficcionista também “brinca” com seu leitor, provocando-o, quando cria sugestivos nomes para as personagens dos contos “Um dia a menos” e “A solução”: o redundante *Margarida Flores do Jardim* para a repetitiva protagonista da narrativa; o mórbido *Margarida Flores de Enterro*, que tem o mau-gosto ampliado pelo fato de o conto tratar de um suicídio; *Leontina*, nome criado para a “mãe-leoa” da protagonista do conto, que morbidamente subsiste na filha solteira; a gorda *Almira* tem um nome que significa “delicada”, mas agride violentamente Alice no desfecho do conto; e o nome *Altamiranda* é atribuído à avó de Almira, insinuando a hereditariedade dos estranhos comportamentos desta (herança contida na carne e no nome). Esse procedimento é semelhante ao de Rabelais com sua onomástica particular: Pantagruel, Gargântua, Badebec, Panurge são alguns dos nomes criados pelo francês renascentista em sua obra.

Referindo-se a Augusto dos Anjos (mas poderia ser em relação a Clarice), Anatol Rosenfeld afirma que “o termo exótico em particular, inserido no campo do vocábulo familiar, passa a ser núcleo irradiador de tensões”³⁴⁵ da mesma maneira que a criação de figuras grotescas deflagra inquietude e desconforto no ambiente seguro dos personagens e dos leitores das obras de Clarice. Forma e conteúdo, dessa maneira, podem coadunar-se quando se trata do grotesco na autora.³⁴⁶

Clarice Lispector e grotesco não combinam. A leitura superficial de qualquer um dos contos da obra *Secreções, excreções e desatinos*, de Rubem Fonseca, já abre

³⁴⁵ Anatol Rosenfeld, *Texto e contexto*, já citado, p. 266.

³⁴⁶ “[...] não há de um lado um conteúdo, e de outro a forma. [...] não se pode pensar num conteúdo sem sua forma. Só a intuição toca de verdade sem precisar nem de conteúdo nem de forma. A intuição é a funda reflexão inconsciente que prescinde de forma enquanto ela própria, antes de subir à tona, se trabalha. [...] A dificuldade de forma está no próprio constituir-se do conteúdo, no próprio pensar ou sentir, que não saberiam existir sem sua forma adequada e às vezes única”. (Clarice Lispector. “Forma e conteúdo” Em *A descoberta do mundo*, p. 254-5.)

inúmeras possibilidades de análise sob a ótica do grotesco. Nessa coletânea, Fonseca apresenta catorze contos em que a fisiologia do corpo humano se associa aos desatinos da alma. E o que dizer do grotesco explícito de *O cheiro do ralo*, de Lourenço Mutarelli? Livro em que um “herói” tem obsessão pelo forte odor que exala da latrina de seu banheiro. Um clássico do gênero grotesco no Brasil é o kafkiano *Cadeiras proibidas*, de Ignácio de Loyola Brandão, coletânea de contos que tratam de excluídos de furo na mão, de orelhas que não param de crescer, de pedras que gritam, postes que amolecem e homens que viram barbante. Outra figura presente no imaginário literário grotesco brasileiro é Hilda Hilst, em cujo primeiro livro de ficção, *Fluxo-Floema*, já chocava os leitores com uma narrativa em que a pontuação mescla emissores e receptores em meio a uma poética que privilegia o grotesco e o desarmônico. Com a coleção *Plenos pecados*, a Editora Objetiva ofereceu à literatura em língua portuguesa duas obras explicitamente marcadas pelo grotesco: *A casa dos budas ditosos*, romance de João Ubaldo Ribeiro, em que uma baiana de 68 anos narra, em detalhes, por vezes sórdidos e escatológicos, as infinitas possibilidades das experiências sexuais; e *Clube dos anjos*, livro em que Luiz Fernando Verissimo narra, em tom de mistério estilizado, uma história de gulosos que são punidos com a morte. Nosso grotesco já tem história: o retrato poético-satírico feito por Gregório de Mattos do administrador colonial português do século XVII Antônio Luís Gonçalves da Câmara Coutinho é todo ele grotesco: “nariz de tucano”, “pés de pato”, “nariz nefando”. O corpo grotesco como elemento da construção poética em Augusto dos Anjos já rendeu tese de mestrado. Evidente também é a presença grotesca em contos como “O bebê de tarlatana rosa”, de João do Rio, “A causa secreta”, de Machado de Assis e, mais recentemente, “15 cenas de descobrimento de Brasis”, de Fernando Bonassi. Não há como não citar toda a obra

dramatúrgica de Nelson Rodrigues e a de Plínio Marcos como casos em que o grotesco é mola propulsora das narrativas. Clarice e *esse* grotesco não combinam.

Como tudo o que se refere à escritora, seu grotesco é de outra ordem. Clarice reinventou a forma de escrever romance, radicalizando cada vez mais até chegar à volatilidade de *Água viva*; ousou enfrentar o duro ofício da escrita periódica de crônicas sem fazer concessões, criando textos de formatos vários, buscando no prosaico inspiração para desafiá-lo; incursionou pelo romance social, entretanto a narração que promete uma “história de uma inocência pisada” acaba ficando em segundo plano e o que se apresenta é um grande meta-texto que discute mais a romancista do que a nordestina; nunca aprendeu verdadeiramente a entrevistar as personalidades a que se propunha como jornalista porque se misturava constrangedoramente a elas nas perguntas que fazia, quando não era monossilábica e impaciente; nas cinco histórias que escreveu para o público infantil, adentra os mistérios da vida, é confessional (“Essa mulher que matou os peixes, infelizmente, sou eu. Mas juro que foi sem querer.”) e chega a dar como título para uma delas o improvável “A vida íntima de Laura”; até mesmo suas cartas não apresentam estrutura comum; com o grotesco não seria diferente. Clarice parece incorporar à sua obra elementos grotescos quando estes lhe possibilitam a exploração das emoções mais *entranhadas*, suscitadas pelas imagens mais *estranhadas*, investigação que tem síntese perfeita na obra da autora quando Ana, protagonista do conto “Amor”, tem seus dias “forjados”, rompidos “na *crosta*”, com a “água” a lhe escapar, quando se percebe “diante da *ostra*” . O grotesco (*crosta*) penetra no mais íntimo das personagens (*ostra*). Grotesco que pode imediatamente transmutar-se em Belo. Um Belo que perde estatuto de fixidez e dialoga com seu contrário. Clarice e grotesco *podem* sim se combinar.

Bibliografia

(De Clarice Lispector)

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. Edição crítica coord. por Benedito Nunes, 2^a. ed., São Paulo, ALLCA XX/Scipione Cultural, 1996.

_____ *Água viva*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____ *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____ *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____ *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____ *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____ *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____ *A bela e a fera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____ *A mulher que matou os peixes*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____ *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Rocco. 1999.

_____ *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____ *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____ *Correspondências*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____ *Aprendendo a viver – crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____ *Aprendendo a viver – imagens*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____ *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____ *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____ *Clarice Lispector – Entrevistas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____ *Minhas queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____ *Só para mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SABINO, Fernando, *Cartas perto do coração/Fernando Sabino, Clarice Lispector*. 5^a. Edição. Rio de Janeiro: Record, 2003.

(Geral)

- ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ALMEIDA, Joel Rosa. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- AMARAL, Emília. “O pacto com o leitor e o misticismo da escrita em *A Paixão segundo GH*”. Em *Leitores e leituras de Clarice*. Org. Regina Pontieri – São Paulo: Hedra, 2004.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios* (trad. de Denise Bottmann), São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- _____. *A condição humana*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Forense Universitária, 9ª. edição, 1998.
- ASSIS, Machado. “O espelho – Esboço de uma nova teoria da alma humana”. Em *Obra completa de Machado de Assis*, vol. II, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais*. Brasília: Hucitec Editora/UnB, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- BIRMAN, Joel. *Estilo e Modernidade em Psicanálise*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- BOSI, Alfredo. *História concisa de literatura brasileira*, São Paulo: Cultrix. 7ª. edição, 1989.
- CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. Em *Vários escritos* (3ª. edição revista e ampliada). São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- BOSI, Alfredo Bosi. *Céu, Inferno – Ensaio de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Livraria Duas Cidades. Editora 34, 1989.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Trad.de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989,
- CESAROTTO, Oscar. *No olho do outro – O “O homem de areia”, segundo Hoffmann, Freud e Gaiman*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

- COELHO, Marcelo Coelho. *Crítica cultural – Teoria e prática*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.
- DURKHEIM, Émile. *O suicídio: estudo sociológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1982.
- ECO, Umberto. *História da feiúra*. Trad. Eliane Aguiar Rio de Janeiro: Record, 2007.
- DINIS, Nilson Fernandes. “Pedagogia e literatura: crianças e bichos na literatura infantil de Clarice Lispector”. Em *Educar*, número 21, Curitiba: Editora UFPR, 2003.
- FONSECA, Rubem. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática. Coleção Ensaios 144, 1996.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVII, 1969.
- _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, vol. IX.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas/São Paulo: Perspectiva/FAPESP/UNICAMP, 1994.
- _____. *A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin*. São Paulo: Discurso. FFLCH/USP, 1997.
- GARCIA-ROZA, Luis Alfredo. *O mal radical em Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- GONÇALVES, Albertino. “O delírio da disformidade – o corpo no imaginário grotesco”. Em *Comunicação e Sociedade*, vol. 4, n. 1, Portugal, 2005.
- GOTLIB, Nádia B. *Clarice – Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 2ª. ed., 1995.
- _____. *Teoria do conto*, 8ª. edição. São Paulo: Ática. Série Princípios, 1998.
- GULLAR, Ferreira Gullar. “Para não dizer o dizível”. Em *Catálogo da exposição Clarice Lispector: a hora da estrela*. Curadoria de Ferreira Gullar e Julia Peregrino. Museu da Língua Portuguesa. São Paulo. 24 de abril a 2 de setembro de 2007.
- HUGO, Vitor. *Do sublime e do grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

- KATZ, Chaim S.; KUPERMANN, Daniel e MOSÉ, Viviane (org.). *Beleza, feiúra e psicanálise*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2004.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco – Configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KLEIN, Melanie. *Inveja e gratidão e outros trabalhos (1946-1963)*. Volume III. *Obras completas*. Trad. da 4ª . edição inglesa por Elias Mallet da Rocha Barros e Eliana Pinto Chaves, Coordenadores e Colaboradores. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KOLTAI, Catarian (org.). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta, 1998.
- LACAN, Jacques. *O estádio do espelho como formador da função do Eu (1949)*. Em: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- _____. *Seminário 7*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1996.
- _____. *O seminário, livro 10: A angústia (1962-3)*. Mimeo. Seminário inédito.
- LIMA, Alceu Amoroso. “Réquiem para Clarice”. Em *Jornal do Brasil*. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa. <http://www.claricelispector.com.br>.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- _____. *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*. Em *Ensaio sobre literatura*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Narrar ou descrever?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- MARTINS, Gilberto F. *Revista Cult – Revista brasileira de literatura – número 5*. São Paulo: Lemos Editorial. Dezembro de 1997.
- _____. “Um passeio pelas ruas do Rio – O espaço do perigo” Em *Leitores e leituras de Clarice*. Org. Regina Pontieri – São Paulo: Hedra, 2004.
- MATOS, Olgária C. F. *A Escola de Frankfurt – Luzes e sombras do Iluminismo*. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico (1949-1950)*. São Paulo: Livraria Martins Editora, vol. 7, 1953.
- _____. *Diário Crítico II (1944)*. 2ª. edição. São Paulo: Livraria Martins Fontes/EDUSP, 1955.
- MENESES, Adélia Bezerra. *Do poder da palavra: ensaios de Literatura e Psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- MOISÉS, Massaud. “A ficção intimista perde Lispector”. Em *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 10 de dezembro de 1977.
- MONTAIGNE, Michel. *Ensaaios*. Livro 1, Capítulo XXXI. Trad. Brito Broca e Wilson Lousada. Em *Clássicos Jackson*, São Paulo: Nova Fronteira, 1978.
- MORAES, Dênis. “Humor de combate: Henfil e os 30 anos do Pasquim”. Em revista eletrônica *Ciberlegenda*, número 2, 1999. <http://www.uff.br/mestcii/denis3.htm>
- MURICY, Kátia. *Benjamin, alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.
- NUNES, Benedito. *O drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Confluências – Crítica literárias e Psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria/ Editora da Universidade de São Paulo, série Pensamento Universitário, 1995.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira – São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PESSANHA, José Américo Motta. *Remate de males*, número 9. Revista do Departamento de Teoria Literária. Org. Vilma Arêas e Berta Waldman. UNICAMP, Campinas, 1989,
- PEREIRA, Mario Eduardo Costa. *Pânico e desamparo – Um estudo psicanalítico*. São Paulo: Editora Escuta, 2001.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva. 3ª. edição, 2003.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

- PERELMAN, Chaim Perelman. *Argumentação. Enciclopédia Einaudi*, vol. 11, Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1987.
- PONTIERI, Regina (org.). *Leitores e leituras de Clarice*. São Paulo: Hedra, 2004.
- ROSA, Guimarães João. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 9^a edição, 1967.
- _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- ROSENBAUM, Yudith. *As metamorfoses do mal*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1999.
- _____. *Folha explica Clarice Lispector*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- _____. “No território das pulsões”. Em *Cadernos de literatura brasileira – Clarice Lispector*. São Paulo: Instituto Moreira Salles. 2005.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D’Ávila, 1979.
- SCHUARTZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*. Ensaios críticos. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.
- SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- TRAQUINA, Nelson (org.). “As notícias”. Em *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Revista *Comunicação e linguagens*. Lisboa: Vega, 1993.
- SOUZA, Neusa Santos. “O estrangeiro: nossa condição”. Em *O estrangeiro*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 47.
- WALDMAN, Berta. *A paixão segundo Clarice Lispector*. 2^a. ed. Coleção Ensaios. São Paulo: Escuta, 1992.
- _____. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP/Associação Universitária da Cultura Judaica, 2003.
- WOLFF, Francis. “Quem é bárbaro?”. Em *Civilização e barbárie*. Org. Adauto Novaes – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WOORTMANN, Klaas. *O selvagem na Gesta Dei – História e alteridade no pensamento medieval*. Brasília: Editora de Unb, 2001.
<http://www.unb.br/ics/dan/Serie292empdf.pdf>

XAVIER, Ismael. *Alegoria, modernidade, nacionalismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

Anexo

Os textos a seguir são fotocópias das páginas dos contos analisados neste trabalho. Tomamos esse cuidado para que o leitor pudesse, se necessário, recorrer diretamente às páginas das edições que foram utilizadas para a análise proposta.

Utilizamos como base as novas edições da Editora Rocco.

A MENOR MULHER DO MUNDO

Nas profundezas da África Equatorial o explorador francês Marcel Pretre, caçador e homem do mundo, topou com uma tribo de pigmeus de uma pequenez surpreendente. Mais surpreso, pois, ficou ao ser informado de que menor povo ainda existia além de florestas e distâncias. Então mais fundo ele foi.

No Congo Central descobriu realmente os menores pigmeus do mundo. E — como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa — entre os menores pigmeus do mundo estava o menor dos menores pigmeus do mundo, obedecendo talvez à necessidade que às vezes a Natureza tem de exceder a si própria.

Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. “Escura como um macaco”, informaria ele à imprensa, e que vivia no topo de uma árvore com seu pequeno concubino. Nos tépidos humores silvestres, que arredondam cedo as frutas e lhes dão uma quase intolerável doçura ao paladar, ela estava grávida.

Ali em pé estava, portanto, a menor mulher do mundo. Por um instante, no zumbido do calor, foi como se o francês

tivesse inesperadamente chegado à conclusão última. Na certa, apenas por não ser louco, é que sua alma não desvairou nem perdeu os limites. Sentindo necessidade imediata de ordem, e de dar nome ao que existe, apelidou-a de Pequena Flor. E, para conseguir classificá-la entre as realidades reconhecíveis, logo passou a colher dados a seu respeito.

Sua raça de gente está aos poucos sendo exterminada. Poucos exemplares humanos restam dessa espécie que, não fosse o sonso perigo da África, seria povo alastrado. Fora doença, infectado hálito de águas, comida deficiente e feras rondantes, o grande risco para os escassos Likoualas está nos selvagens Bantos, ameaça que os rodeia em ar silencioso como em madrugada de batalha. Os Bantos os caçam em redes, como fazem com os macacos. E os comem. Assim: caçam-nos em redes e os comem. A racinha de gente, sempre a recuar e a recuar, terminou aquarteirando-se no coração da África, onde o explorador afortunado a descobriria. Por defesa estratégica, moram nas árvores mais altas. De onde as mulheres descem para cozinhar milho, moer mandioca e colher verduras; os homens, para caçar. Quando um filho nasce, a liberdade lhe é dada quase que imediatamente. É verdade que muitas vezes a criança não usufruirá por muito tempo dessa liberdade entre feras. Mas é verdade que, pelo menos, não se lamentará que, para tão curta vida, longo tenha sido o trabalho. Pois mesmo a linguagem que a criança aprende é breve e simples, apenas essencial. Os Likoualas usam poucos nomes, chamam as coisas por gestos e sons animais. Como avanço espiritual, têm um tambor. Enquanto dançam ao som do tambor, um machado pequeno fica de guarda contra os Bantos, que virão não se sabe de onde.

Foi, pois, assim que o explorador descobriu, toda em

pé e a seus pés, a coisa humana menor que existe. Seu coração bateu porque esmeralda nenhuma é tão rara. Nem os ensinamentos dos sábios da Índia são tão raros. Nem o homem mais rico do mundo já pôs olhos sobre tanta estranha graça. Ali estava uma mulher que a gulodice do mais fino sonho jamais pudera imaginar. Foi então que o explorador disse, timidamente e com uma delicadeza de sentimentos de que sua esposa jamais o julgaria capaz:

— Você é Pequena Flor.

Nesse instante Pequena Flor coçou-se onde uma pessoa não se coça. O explorador — como se estivesse recebendo o mais alto prêmio de castidade a que um homem, sempre tão idealista, ousa aspirar — o explorador, tão vivido, desviou os olhos.

A fotografia de Pequena Flor foi publicada no suplemento colorido dos jornais de domingo, onde coube em tamanho natural. Enrolada num pano, com a barriga em estado adiantado. O nariz chato, a cara preta, os olhos fundos, os pés espalmados. Parecia um cachorro.

Nesse domingo, num apartamento, uma mulher, ao olhar no jornal aberto o retrato de Pequena Flor, não quis olhar uma segunda vez “porque me dá aflição”.

Em outro apartamento uma senhora teve tal perversa ternura pela pequenez da mulher africana que — sendo tão melhor prevenir que remediar — jamais se deveria deixar Pequena Flor sozinha com a ternura da senhora. Quem sabe a que escuridão de amor pode chegar o carinho. A senhora passou um dia perturbada, dir-se-ia tomada pela saudade. Aliás era primavera, uma bondade perigosa estava no ar.

Em outra casa uma menina de cinco anos de idade, vendo o retrato e ouvindo os comentários, ficou espantada. Naquela casa de adultos, essa menina fora até agora o menor

dos seres humanos. E, se isso era fonte das melhores carícias, era também fonte deste primeiro medo do amor tirano. A existência de Pequena Flor levou a menina a sentir — com uma vaguidão que só anos e anos depois, por motivos bem diferentes, havia de se concretizar em pensamento — levou-a a sentir, numa primeira sabedoria, que “a desgraça não tem limites”.

Em outra casa, na sagração da primavera, a moça noiva teve um êxtase de piedade:

— Mamãe, olhe o retratinho dela, coitadinha! olhe só como ela é tristinha!

— Mas — disse a mãe, dura e derrotada e orgulhosa — mas é tristeza de bicho, não é tristeza humana.

— Oh! mamãe — disse a moça desanimada.

Foi em outra casa que um menino esperto teve uma idéia esperta:

— Mamãe, e se eu botasse essa mulherzinha africana na cama de Paulinho enquanto ele está dormindo? quando ele acordasse, que susto, hein! que berro, vendo ela sentada na cama! E a gente então brincava tanto com ela! a gente fazia ela o brinquedo da gente, hein!

A mãe dele estava nesse instante enrolando os cabelos em frente ao espelho do banheiro, e lembrou-se do que uma cozinheira lhe contara do tempo de orfanato. Não tendo boneca com que brincar, e a maternidade já pulsando terrível no coração das órfãs, as meninas sabidas haviam escondido da freira a morte de uma das garotas. Guardaram o cadáver num armário até a freira sair, e brincaram com a menina morta, deram-lhe banhos e comidinhas, puseram-na de castigo somente para depois poder beijá-la, consolando-a. Disso a mãe se lembrou no banheiro, e abaixou mãos pensas, cheias de grampos. E considerou a cruel

necessidade de amar. Considerou a malignidade de nosso desejo de ser feliz. Considerou a ferocidade com que queremos brincar. E o número de vezes em que mataremos por amor. Então olhou para o filho esperto como se olhasse para um perigoso estranho. E teve horror da própria alma que, mais que seu corpo, havia engendrado aquele ser apto à vida e à felicidade. Assim olhou ela, com muita atenção e um orgulho inconfortável, aquele menino que já estava sem os dois dentes da frente, a evolução, a evolução se fazendo, dente caindo para nascer o que melhor morde. “Vou comprar um terno novo para ele”, resolveu olhando-o absorta. Obstinadamente enfeitava o filho desdentado com roupas finas, obstinadamente queria-o bem limpo, como se limpeza desse ênfase a uma superficialidade tranqüilizadora, obstinadamente aperfeiçoando o lado cortês da beleza. Obstinadamente afastando-se, e afastando-o, de alguma coisa que devia ser “escura como um macaco”. Então, olhando para o espelho do banheiro, a mãe sorriu intencionalmente fina e polida, colocando, entre aquele seu rosto de linhas abstratas e a cara crua de Pequena Flor, a distância insuperável de milênios. Mas, com anos de prática, sabia que este seria um domingo em que teria de disfarçar de si mesma a ansiedade, o sonho, e milênios perdidos.

Em outra casa, junto a uma parede, deram-se ao trabalho alvoroçado de calcular com fita métrica os quarenta e cinco centímetros de Pequena Flor. E foi aí mesmo que, em delícia, se espantaram: ela era ainda menor que o mais agudo da imaginação inventaria. No coração de cada membro da família nasceu, nostálgico, o desejo de ter para si aquela coisa miúda e indomável, aquela coisa salva de ser comida, aquela fonte permanente de caridade. A alma ávida da família queria devotar-se. E, mesmo, quem já não

desejou possuir um ser humano só para si? O que, é verdade, nem sempre seria cômodo, há horas em que não se quer ter sentimentos:

— Aposto que se ela morasse aqui terminava em briga — disse o pai sentado na poltrona, virando definitivamente a página do jornal. — Nesta casa tudo termina em briga.

— Você, José, sempre pessimista — disse a mãe.

— A senhora já pensou, mamãe, de que tamanho será o nenenzinho dela? — disse ardente a filha mais velha de treze anos.

O pai mexeu-se atrás do jornal.

— Deve ser o bebê preto menor do mundo — respondeu a mãe, derretendo-se de gosto. — Imagine só ela servindo a mesa aqui em casa! e de barriguinha grande!

— Chega dessas conversas! — engrolou o pai.

— Você há de convir — disse a mãe inesperadamente ofendida — que se trata de uma coisa rara. Você é que é insensível.

E a própria coisa rara?

Enquanto isso, na África, a própria coisa rara tinha no coração — quem sabe se negro também, pois numa Natureza que errou uma vez já não se pode mais confiar — enquanto isso a própria coisa rara tinha no coração algo mais raro ainda, assim como o segredo do próprio segredo: um filho mínimo. Metodicamente o explorador examinou com o olhar a barriguinha do menor ser humano maduro. Foi neste instante que o explorador, pela primeira vez desde que a conhecera, em vez de sentir curiosidade ou exaltação ou vitória ou espírito científico, o explorador sentiu mal-estar.

É que a menor mulher do mundo estava rindo.

Estava rindo, quente, quente. Pequena Flor estava go-

zando a vida. A própria coisa rara estava tendo a inefável sensação de ainda não ter sido comida. Não ter sido comida era algo que, em outras horas, lhe dava o ágil impulso de pular de galho em galho. Mas, neste momento de tranqüilidade, entre as espessas folhas do Congo Central, ela não estava aplicando esse impulso numa ação — e o impulso se concentrara todo na própria pequenez da própria coisa rara. E então ela estava rindo. Era um riso como somente quem não fala, ri. Esse riso, o explorador constrangido não conseguiu classificar. E ela continuou fruindo o próprio riso macio, ela que não estava sendo devorada. Não ser devorado é o sentimento mais perfeito. Não ser devorado é o objetivo secreto de toda uma vida. Enquanto ela não estava sendo comida, seu riso bestial era tão delicado como é delicada a alegria. O explorador estava atrapalhado.

Em segundo lugar, se a própria coisa rara estava rindo, era porque, dentro de sua pequenez, grande escuridão pusera-se em movimento.

É que a própria coisa rara sentia o peito morno do que se pode chamar de Amor. Ela amava aquele explorador amarelo. Se soubesse falar e dissesse que o amava, ele inflaria de vaidade. Vaidade que diminuiria quando ela acrescentasse que também amava muito o anel do explorador e que amava muito a bota do explorador. E quando este desinchasse desapontado, Pequena Flor não compreenderia por quê. Pois, nem de longe, seu amor pelo explorador — pode-se mesmo dizer seu “profundo amor”, porque, não tendo outros recursos, ela estava reduzida à profundidade — pois nem de longe seu profundo amor pelo explorador ficaria desvalorizado pelo fato de ela também amar sua bota. Há um velho equívoco sobre a palavra amor, e, se muitos filhos nascem desse equívoco, tantos outros perderam o

único instante de nascer apenas por causa de uma suscetibilidade que exige que seja de mim, de mim! que se goste, e não de meu dinheiro. Mas na umidade da floresta não há desses refinamentos cruéis, e amor é não ser comido, amor é achar bonita uma bota, amor é gostar da cor rara de um homem que não é negro, amor é rir de amor a um anel que brilha. Pequena Flor piscava de amor, e riu quente, pequena, grávida, quente.

O explorador tentou sorrir-lhe de volta, sem saber exatamente a que abismo seu sorriso respondia, e então perturbou-se como só homem de tamanho grande se perturba. Disfarçou ajeitando melhor o chapéu de explorador, corou pudico. Tornou-se uma cor linda, a sua, de um rosa-esverdeado, como a de um limão de madrugada. Ele devia ser azedo.

Foi provavelmente ao ajeitar o capacete simbólico que o explorador se chamou à ordem, recuperou com severidade a disciplina de trabalho, e recomeçou a anotar. Aprendera a entender algumas das poucas palavras articuladas da tribo, e a interpretar os sinais. Já conseguia fazer perguntas.

Pequena Flor respondeu-lhe que “sim”. Que era muito bom ter uma árvore para morar, sua, sua mesmo. Pois — e isso ela não disse, mas seus olhos se tornaram tão escuros que o disseram — pois é bom possuir, é bom possuir, é bom possuir. O explorador pestanejou várias vezes.

Marcel Pretre teve vários momentos difíceis consigo mesmo. Mas pelo menos ocupou-se em tomar notas e notas. Quem não tomou notas é que teve de se arranjar como pôde:

— Pois olhe — declarou de repente uma velha fechando o jornal com decisão — pois olhe, eu só lhe digo uma coisa: Deus sabe o que faz.

Da primeira vez que tivemos em casa um mico foi perto do Ano-Novo. Estávamos sem água e sem empregada, fazia-se fila para carne, o calor rebentara — e foi quando, muda de perplexidade, vi o presente entrar em casa, já comendo banana, já examinando tudo com grande rapidez e um longo rabo. Mais parecia um macacão ainda não crescido, suas potencialidades eram tremendas. Subia pela roupa estendida na corda, de onde dava gritos de marinheiro, e jogava cascas de banana onde caíssem. E eu exausta. Quando me esquecia e entrava distraída na área de serviço, o grande sobressalto: aquele homem alegre ali. Meu menino menor sabia, antes de eu saber, que eu me desfaria do gorila: “E se eu prometer que um dia o macaco vai adoecer e morrer, você deixa ele ficar? e se você soubesse que de qualquer jeito ele um dia vai cair da janela e morrer lá embaixo?” Meus sentimentos desviavam o olhar. A inconsciência feliz e imunda do macacão-pequeno tornava-me responsável pelo seu destino, já que ele próprio não aceitava culpas. Uma amiga entendeu de que amargura era feita a minha aceitação, de que crimes se alimentava meu ar sonhador, e rudemente me salvou: meninos de morro apareceram numa zoadinha feliz, levaram o homem que ria, e no desvitalizado Ano-Novo eu pelo menos ganhei uma casa sem macaco.

Um ano depois, acabava eu de ter uma alegria, quando ali em Copacabana vi o agrupamento. Um homem vendia macaquinhos. Pensei nos meninos, nas alegrias que eles me davam de

graça, sem nada a ver com as preocupações que também de graça me davam, imaginei uma cadeia de alegria: “Quem receber esta, que a passe a outro”, e outro para outro, como o frêmito num rastro de pólvora. E ali mesmo comprei a que se chamaria Lisette.

Quase cabia na mão. Tinha saia, brincos, colar e pulseira de baiana. E um ar de imigrante que ainda desembarca com o traje típico de sua terra. De imigrante também eram os olhos redondos.

Quanto a essa, era mulher em miniatura. Três dias esteve conosco. Era de uma tal delicadeza de ossos. De uma tal extrema doçura. Mais que os olhos, o olhar era arredondado. Cada movimento, e os brincos estremeciam; a saia sempre arrumada, o colar vermelho brilhante. Dormia muito, mas para comer era sóbria e cansada. Seus raros carinhos eram só mordida leve que não deixava marca.

No terceiro dia estávamos na área de serviço admirando Lisette e o modo como ela era nossa. “Um pouco suave demais”, pensei com saudade do meu gorila. E de repente foi meu coração respondendo com muita dureza: “Mas isso não é doçura. Isto é morte”. A secura da comunicação deixou-me quieta. Depois eu disse aos meninos: “Lisette está morrendo”. Olhando-a, percebi então até que ponto de amor já tínhamos ido. Enrolei Lisette num guardanapo, fui com os meninos para o primeiro pronto-socorro, onde o médico não podia atender porque operava de urgência um cachorro. Outro táxi. — Lisette pensa que está passeando, mamãe — outro hospital. Lá deram-lhe oxigênio.

E com o sopro de vida, subitamente revelou-se uma Lisette que desconhecíamos. De olhos muito menos redondos, mais secretos, mais aos risos e na cara prognata e ordinária uma certa altivez irônica; um pouco mais de oxigênio, e deu-lhe uma vontade de falar que ela mal agüentava ser macaca; era, e muito teria a contar. Breve, porém, sucumbia de novo, exausta. Mais oxigênio e dessa vez uma injeção de soro a cuja picada ela reagiu com um tapinha colérico, de pulseira tilintando. O enfermeiro sorriu: “Lisette, meu bem, sossega!”

O diagnóstico: não ia viver, a menos que tivesse oxigênio à

mão e, mesmo assim, improvável. “Não se compra macaco na rua”, censurou-me ele abanando a cabeça, “às vezes já vem doente”. Não, tinha-se que comprar macaca certa, saber da origem, ter pelo menos cinco anos de garantia do amor, saber do que fizera ou não fizera, como se fosse para casar. Resolvi um instante com os meninos. E disse para o enfermeiro: “O senhor está gostando muito de Lisette. Pois se o senhor deixar ela passar uns dias perto do oxigênio, no que ela ficar boa, ela é sua”. Mas ele pensava. “Lisette é bonita!”, implorei eu. “É linda”, concordou ele pensativo. Depois ele suspirou e disse: “Se eu curar Lisette, ela é sua”. Fomos embora, de guardanapo vazio.

No dia seguinte telefonaram, e eu avisei aos meninos que Lisette morrera. O menor me perguntou: “Você acha que ela morreu de brincos?” Eu disse que sim. Uma semana depois o mais velho me disse: “Você parece tanto com Lisette!” “Eu também gosto de você”, respondi.

PERDOANDO DEUS

Eu ia andando pela Avenida Copacabana e olhava distraída edifícios, nesga de mar, pessoas, sem pensar em nada. Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma atenção sem esforço, estava sendo uma coisa muito rara: livre. Via tudo, e à toa. Pouco a pouco é que fui percebendo que estava percebendo as coisas. Minha liberdade então se intensificou um pouco mais, sem deixar de ser liberdade. Não era *tour de propriétaire*, nada daquilo era meu, nem eu queria. Mas parece-me que me sentia satisfeita com o que via.

Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar. Por puro carinho, eu me senti a mãe de Deus, que era a Terra, o mundo. Por puro carinho, mesmo, sem nenhuma prepotência ou glória, sem o menor senso de superioridade ou igualdade, eu era por carinho a mãe do que existe. Soube também que se tudo isso “fosse mesmo” o que eu sentia — e não possivelmente um equívoco de sentimento — que Deus sem nenhum orgulho e nenhuma pequenez se deixaria acarinhar, e sem nenhum compromisso comigo. Ser-Lhe-ia aceitável a intimidade com que eu fazia carinho. O sentimento era novo para mim, mas muito certo, e não ocorrera antes apenas porque não tinha podido ser. Sei que

FELICIDADE CLANDESTINA

se ama ao que é Deus. Com amor grave, amor solene, respeito, medo, e reverência. Mas nunca tinham me falado de carinho maternal por Ele. E assim como meu carinho por um filho não o reduz, até o alarga, assim ser mãe do mundo era o meu amor apenas livre.

E foi quando quase pisei num enorme rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito. Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos.

Toda trêmula, consegui continuar a viver. Toda perplexa continuei a andar, com a boca infantilizada pela surpresa. Tentei cortar a conexão entre os dois fatos: o que eu sentira minutos antes e o rato. Mas era inútil. Pelo menos a contigüidade ligava-os. Os dois fatos tinham illogicamente um nexos. Espantava-me que um rato tivesse sido o meu contraponto. E a revolta de súbito me tomou: então não podia eu me entregar desprevenida ao amor? De que estava Deus querendo me lembrar? Não sou pessoa que precise ser lembrada de que dentro de tudo há o sangue. Não só não esqueço o sangue de dentro como eu o admito e o quero, sou demais o sangue para esquecer o sangue, e para mim a palavra espiritual não tem sentido, e nem a palavra terrena tem sentido. Não era preciso ter jogado na minha cara tão nua um rato. Não naquele instante. Bem poderia ter sido levado em conta o pavor que desde pequena me alucina e persegue, os ratos já riram de mim, no passado

do mundo os ratos já me devoraram com pressa e raiva. Então era assim?, eu andando pelo mundo sem pedir nada, sem precisar de nada, amando de puro amor inocente, e Deus a me mostrar o seu rato? A grosseria de Deus me feria e insultava-me. Deus era bruto. Andando com o coração fechado, minha decepção era tão inconsolável como só em criança fui decepcionada. Continuei andando, procurava esquecer. Mas só me ocorria a vingança. Mas que vingança poderia eu contra um Deus Todo-Poderoso, contra um Deus que até com um rato esmagado podia me esmagar? Minha vulnerabilidade de criatura só. Na minha vontade de vingança nem ao menos eu podia encarar-Lo, pois eu não sabia onde é que Ele mais estava, qual seria a coisa onde Ele mais estava e que eu, olhando com raiva essa coisa, eu O visse? no rato? naquela janela? nas pedras do chão? Em mim é que Ele não estava mais. Em mim é que eu não O via mais.

Então a vingança dos fracos me ocorreu: ah, é assim? pois então não guardarei segredo, e vou contar. Sei que é ignóbil ter entrado na intimidade de Alguém, e depois contar os segredos, mas vou contar — não conte, só por carinho não conte, guarde para você mesma as vergonhas Dele — mas vou contar, sim, vou espalhar isso que me aconteceu, dessa vez não vai ficar por isso mesmo, vou contar o que Ele fez, vou estragar a Sua reputação.

...mas quem sabe, foi porque o mundo também é rato, e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte. Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões, e que se ama verdadeiramente. Porque eu, só por ter tido carinho, pensei que amar é fácil.

É porque eu não quis o amor solene, sem compreender que a solenidade ritualiza a incompreensão e a transforma em oferenda. E é também porque sempre fui de brigar muito, meu modo é brigando. É porque sempre tento chegar pelo meu modo. É porque ainda não sei ceder. É porque no fundo eu quero amar o que eu amaria — e não o que é. É porque ainda não sou eu mesma, e então o castigo é amar um mundo que não é ele. É também porque eu me ofendo à toa. É porque talvez eu precise que me digam com brutalidade, pois sou muito teimosa. É porque sou muito possessiva e então me foi perguntado com alguma ironia se eu também queria o rato para mim. É porque só poderei ser mãe das coisas quando puder pegar um rato na mão. Sei que nunca poderei pegar num rato sem morrer de minha pior morte. Então, pois, que eu use o *magnificat* que entoa às cegas sobre o que não se sabe nem vê. E que eu use o formalismo que me afasta. Porque o formalismo não tem ferido a minha simplicidade, e sim o meu orgulho, pois é pelo orgulho de ter nascido que me sinto tão íntima do mundo, mas este mundo que eu ainda extraí de mim de um grito mudo. Porque o rato existe tanto quanto eu, e talvez nem eu nem o rato sejamos para ser vistos por nós mesmos, a distância nos iguala. Talvez eu tenha que aceitar antes de mais nada esta minha natureza que quer a morte de um rato. Talvez eu me ache delicada demais apenas porque não cometi os meus crimes. Só porque contive os meus crimes, eu me acho de amor inocente. Talvez eu não possa olhar o rato enquanto não olhar sem lividez esta minha alma que é apenas contida. Talvez eu tenha que chamar de “mundo” esse meu modo de ser um pouco de tudo. Como posso amar a grandeza do mundo se não posso amar o tamanho

de minha natureza? Enquanto eu imaginar que “Deus” é bom só porque eu sou ruim, não estarei amando a nada: será apenas o meu modo de me acusar. Eu, que sem nem ao menos ter me percorrido toda, já escolhi amar o meu contrário, e ao meu contrário quero chamar de Deus. Eu, que jamais me habituarei a mim, estava querendo que o mundo não me escandalizasse. Porque eu, que de mim só consegui foi me submeter a mim mesma, pois sou tão mais inexorável do que eu, eu estava querendo me compensar de mim mesma com uma terra menos violenta que eu. Porque enquanto eu amar a um Deus só porque não me quero, serei um dado marcado, e o jogo de minha vida maior não se fará. Enquanto eu inventar Deus, Ele não existe.

A BELA E A FERA
OU
A FERIDA GRANDE DEMAIS

Começa:

Bem, então saiu do salão de beleza pelo elevador do Copacabana Palace Hotel. O chofer não estava lá. Olhou o relógio: eram quatro horas da tarde. E de repente lembrou-se: tinha dito a “seu” José para vir buscá-la às cinco, não calculando que não faria as unhas dos pés e das mãos, só massagem. Que devia fazer? Tomar um táxi? Mas tinha consigo uma nota de quinhentos cruzeiros e o homem do táxi não teria troco. Trouxera dinheiro porque o marido lhe dissera que nunca se deve andar sem nenhum dinheiro. Ocorreu-lhe voltar ao salão de beleza e pedir dinheiro. Mas — mas era uma tarde de maio e o ar fresco era uma flor aberta com o seu perfume. Assim achou que era maravilhoso e inusitado ficar de pé na rua — ao vento que mexia com os seus cabelos. Não se lembrava quando fora a última vez que estava sozinha consigo mesma. Talvez nunca. Sempre era ela — com outros, e nesses outros ela se refletia e os outros refletiam-se nela. Nada era — era puro, pensou sem se entender. Quando se viu no espelho — a pele trigueira pelos banhos de sol faziam ressaltar as flores douradas perto do rosto nos cabelos negros —, conteve-se para não exclamar um “ah”! — pois ela era cinquenta milhões de unidades de gente linda. Nunca houve — em todo o passado do mundo — alguém que fosse como

ela. E depois, em três trilhões de trilhões de ano — não haveria uma moça exatamente como ela.

“Eu sou uma chama acesa! E rebrilho e rebrilho toda essa escuridão!”

Este momento era único — e ela teria durante a vida milhares de momentos únicos. Até suou frio na testa, por tanto lhe ser dado e por ela avidamente tomado.

“A beleza pode levar à espécie de loucura que é a paixão.” Pensou: “estou casada, tenho três filhos, estou segura.”

Ela tinha um nome a preservar: era Carla de Sousa e Santos. Eram importantes o “de” e o “e”: marcavam classe e quatrocentos anos de carioca. Vivia nas manadas de mulheres e homens que, sim, que simplesmente “podiam”. Podiam o quê? Ora, simplesmente podiam. E ainda por cima, viscosos pois que o “podia” deles era bem oleado nas máquinas que corriam sem barulho de metal ferrugento. Ela, que era uma potência. Uma geração de energia elétrica. Ela, que para descansar usava os vinhedos do seu sítio. Possuía tradições podres mas de pé. E como não havia nenhum novo critério para sustentar as vagas e grandes esperanças, a pesada tradição ainda vigorava. Tradição de quê? De nada, se se quisesse apurar. Tinha a seu favor apenas o fato de que os habitantes tinham uma longa linhagem atrás de si, o que, apesar de linhagem plebéia, bastava para lhes dar uma certa pose de dignidade.

Pensou assim, toda enovelada: “Ela que, sendo mulher, o que lhe parecia engraçado ser ou não ser, sabia que, se fosse homem, naturalmente seria banqueiro, coisa normal que acontece entre os “dela”, isto é, de sua classe social, à qual o marido, porém, alcançara por muito trabalho e que o classificava de “self-made man” enquanto ela não era uma ‘self-made woman’.” No fim do longo pensamento, pareceu-lhe que — que não pensara em nada.

Um homem sem uma perna, agarrando-se numa muleta, parou diante dela e disse:

— Moça, me dá um dinheiro para eu comer?

“Socorro!!!” gritou-se para si mesma ao ver a enorme ferida na perna do homem. “Socorre-me, Deus” disse baixinho.

Estava exposta àquele homem. Estava completamente exposta. Se tivesse marcado com “seu” José na saída da Avenida Atlântica, o hotel onde ficava o cabeleireiro não permitiria que “essa gente” se aproximasse. Mas na Avenida Copacabana tudo era possível: pessoas de toda a espécie. Pelo menos de espécie diferente da dela. “Da dela?” “Que espécie de ela era para ser ‘da dela’?”

Ela — os outros. Mas, mas a morte não nos separa, pensou de repente e seu rosto tomou o ar de uma máscara de beleza e não beleza de gente: sua cara por um momento se endureceu.

Pensamento do mendigo: “essa dona de cara pintada com estrelinhas douradas na testa, ou não me dá ou me dá muito pouco”. Ocorreu-lhe então, um pouco cansado: “ou dará quase nada”.

Ela estava espantada: como praticamente não andava na rua — era de carro de porta à porta — chegou a pensar: ele vai me matar? Estava atarantada e perguntou:

— Quanto é que se costuma dar?

— O que a pessoa pode dar e quer dar — respondeu o mendigo espantadíssimo.

Ela, que não pagava ao salão de beleza, o gerente deste mandava cada mês sua conta para a secretária de seu marido. “Marido”. Ela pensou: o marido o que faria com o mendigo? Sabia que: nada. Eles não fazem nada. E ela — ela era “eles” também. Tudo o que pode dar? Podia dar o banco do marido, poderia lhe dar seu apartamento, sua casa de campo, suas jóias...

Mas alguma coisa que era uma avareza de todo o mundo, perguntou:

— Quinhentos cruzeiros basta? É só o que eu tenho.

O mendigo olhou-a espantado.

— Está rindo de mim, moça?

— Eu?? Não estou não, eu tenho mesmo os quinhentos na bolsa...

Abriu-a, tirou a nota e estendeu-a humildemente ao homem, quase lhe pedindo desculpas.

O homem perplexo.

E depois rindo, mostrando as gengivas quase vazias:

— Olhe — disse ele —, ou a senhora é muito boa ou não está bem da cabeça... Mas, aceito, não vá dizer depois que a roubei, ninguém vai me acreditar. Era melhor me dar trocado.

— Eu não tenho trocado, só tenho essa nota de quinhentos.

O homem pareceu assustar-se, disse qualquer coisa quase incompreensível por causa da má dicção de poucos dentes.

Enquanto isso a cabeça dele pensava: comida, comida, comida boa, dinheiro, dinheiro.

A cabeça dela era cheia de festas, festas, festas. Festejando o quê? Festejando a ferida alheia? Uma coisa os unia: ambos tinham uma vocação por dinheiro. O mendigo gastava tudo o que tinha, enquanto o marido de Carla, banqueiro, colecionava dinheiro. O ganha-pão era a Bolsa de Valores, e inflação, e lucro. O ganha-pão do mendigo era a redonda ferida aberta. E ainda por cima, devia ter medo de ficar curado, adivinhou ela, porque, se ficasse bom, não teria o que comer, isso Carla sabia: “quem não tem bom emprego depois de certa idade...” Se fosse moço, poderia ser pintor de paredes. Como não era, investia na ferida grande em carne viva e purulenta. Não, a vida não era bonita.

Ela se encostou na parede e resolveu deliberadamente pensar. Era diferente porque não tinha o hábito e ela não sabia que pensamento era visão e compreensão e que ninguém podia se intimar assim: pense! Bem. Mas acontece que resolver era um obstáculo. Pôs-se então a olhar para dentro de si e realmente começaram a acontecer. Só que tinha os pensamentos mais tolos. Assim: esse mendigo sabe inglês? Esse mendigo já comeu caviar, bebendo champanhe? Eram pensamentos tolos porque claramente sabia que o mendigo não sabia inglês, nem experimentara caviar e champanhe. Mas não pôde se impedir de ver nascer em

si mais um pensamento absurdo: ele já fez esportes de inverno na Suíça?

Desesperou-se então. Desesperou-se tanto que lhe veio o pensamento feito de duas palavras apenas: “Justiça Social”.

Que morram todos os ricos! Seria a solução, pensou alegre. Mas — quem daria dinheiro aos pobres?

De repente — de repente tudo parou. Os ônibus pararam, os carros pararam, os relógios pararam, as pessoas na rua imobilizaram-se — só seu coração batia, e para quê?

Viu que não sabia gerir o mundo. Era uma incapaz, com os cabelos negros e unhas compridas e vermelhas. Ela era isso: como numa fotografia colorida fora de foco. Fazia todos os dias a lista do que precisava ou queria fazer no dia seguinte — era desse modo que se ligara ao tempo vazio. Simplesmente ela não tinha o que fazer. Faziam tudo por ela. Até mesmo os dois filhos — pois bem, fora o marido que determinara que teriam dois...

“Tem-se que fazer força para vencer na vida”, dissera-lhe o avô morto. Seria ela, por acaso, “vencedora”? Se vencer fosse estar em plena tarde clara na rua, a cara lambuzada de maquiagem e lantejoulas douradas... Isso era vencer? Que paciência tinha que ter consigo mesma. Que paciência tinha que ter para salvar a sua própria pequena vida. Salvar de quê? Do julgamento? Mas quem julgava? Sentiu a boca inteiramente seca e a garganta em fogo — exatamente como quando tinha que se submeter a exames escolares. E não havia água! Sabe o que é isso — não haver água?

Quis pensar em outra coisa e esquecer o difícil momento presente. Então lembrou-se de frases de um livro póstumo de Eça de Queirós que havia estudado no ginásio: “O LAGO DE TIBERÍADE resplandeceu transparente, coberto de silêncio, mais azul que o céu, todo orlado de prados floridos, de densos vergéis, de rochas de pórfiro, e de alvos terrenos por entre os palmares, sob o vôo das rolas”.

Sabia de cor porque, quando adolescente, era muito sensível

a palavras e porque desejava para si mesma o destino de resplendor do lago de TIBERÍADE.

Teve uma vontade inesperadamente assassina: a de matar todos os mendigos do mundo! Somente para que ela, depois da manhã, pudesse usufruir em paz seu extraordinário bem-estar.

Não. O mundo não sussurrava.

O mundo gri-ta-va!!! pela boca desdentada desse homem.

A jovem senhora do banqueiro pensou que não ia suportar a falta de maciez que se lhe jogavam no rosto tão bem maquilado.

E a festa? Como diria na festa, quando dançasse, como diria ao parceiro que a teria entre seus braços... O seguinte: olhe, o mendigo também tem sexo, disse que tinha onze filhos. Ele não vai a reuniões sociais, ele não sai nas colunas do Ibrahim, ou do Zózimo, ele tem fome de pão e não de bolos, ele na verdade só deveria comer mingau pois não tem dentes para mastigar carne... “Carne?” Lembrou-se vagamente que a cozinheira dissera que o “filet mignon” subira de preço. Sim. Como poderia ela dançar? Só se fosse uma dança doida e macabra de mendigos.

Não, ela não era mulher de ter chiliques e fricotes e ir desmaiar ou se sentir mal. Como algumas de suas “coleguinhas” de sociedade. Sorriu um pouco ao pensar em termos de “coleguinhas”. Colegas em quê? em se vestir bem? em dar jantares para trinta, quarenta pessoas?

Ela mesma aproveitando o jardim no verão que se extinguia dera uma recepção para quantos convidados? Não, não queria pensar nisso, lembrou-se (por que sem o mesmo prazer?) das mesas espalhadas sobre a relva, luz de vela... “luz de vela”? pensou, mas estou doida? eu cá num esquema? num esquema de gente rica?

“Antes de casar era de classe média, secretária do banqueiro com quem se casara e agora — agora luz de velas. Eu estou é brincando de viver, pensou, a vida não é isso”.

“A beleza pode ser de uma grande ameaça.” A extrema graça se confundiu com uma perplexidade e uma funda melancolia. “A beleza assusta”. “Se eu não fosse tão bonita teria tido outro destino”, pensou ajeitando as flores douradas sobre os negríssimos cabelos.

Ela uma vez vira uma amiga inteiramente de coração torcido e doído e doido de forte paixão. Então não quisera nunca a experimentar. Sempre tivera medo das coisas belas demais ou horríveis demais: é que não sabia em si como responder-lhes e se responderia se fosse igualmente bela ou igualmente horrível.

Estava assustada como quando vira o sorriso de Mona Lisa, ali, à sua mão no Louvre. Como se assustara com o homem da ferida ou com a ferida do homem.

Teve vontade de gritar para o mundo: “Eu não sou ruim! Sou um produto nem sei de quê, como saber dessa miséria de alma”.

Para mudar de sentimento — pois que ela não os agüentava e já tinha vontade de, por desespero, dar um pontapé violento na ferida do mendigo —, para mudar de sentimentos pensou: este é o meu segundo casamento, isto é, o marido anterior estava vivo.

Agora entendia por que se casara da primeira vez e estava em leilão: quem dá mais? quem dá mais? Então está vendida. Sim, casara-se pela primeira vez com o homem que “dava mais”, ela o aceitara porque ele era rico e era um pouco acima dela em nível social. Vendera-se. E o segundo marido? Seu casamento estava findando, ele com duas amantes... e ela tudo suportando porque um rompimento seria escandaloso: seu nome era por demais citado nas colunas sociais. E voltaria ela a seu nome de solteira? Até habituar-se ao seu nome de solteira, ia demorar muito. Aliás, pensou rindo de si mesma, aliás, ela aceitava este segundo porque ele lhe dava grande prestígio. Vendera-se às colunas sociais? Sim. Descobria isso agora. Se houvesse para ela um terceiro casamento — pois era bonita e rica —, se houvesse, com quem se casaria? Começou a rir um pouco histericamente porque pensara: o terceiro marido era o mendigo.

De repente perguntou ao mendigo:

— O senhor fala inglês?

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

— Falo sim. Pois não estou falando agora mesmo com a senhora? Por quê? A senhora é surda? Então vou gritar: FALO.

Espantada pelos enormes gritos do homem, começou a suar frio. Tomava plena consciência de que até agora fingira que não havia os que passam fome, não falam nenhuma língua e que havia multidões anônimas mendigando para sobreviver. Ela soubera sim, mas desviara a cabeça e tampara os olhos. Todos, mas todos — sabem e fingem que não sabem. E mesmo que não fingissem iam ter um mal-estar. Como não teriam? Não, nem isso teriam.

Ela era...

Afinal de contas quem era ela?

Sem comentários, sobretudo porque a pergunta durou um átimo de segundo: pergunta e resposta não tinham sido pensamentos de cabeça, eram de corpo.

Eu sou o Diabo, pensou lembrando-se do que aprendera na infância. E o mendigo é Jesus. Mas — o que ele quer não é dinheiro, é amor, esse homem se perdeu da humanidade como eu também me perdi.

Quis forçar-se a entender o mundo e só conseguiu lembrar-se de fragmentos de frases ditas pelos amigos do marido: “essas usinas não serão suficientes”. Que usinas, santo Deus? as do Ministro Galhardo? teria ele usinas? “A energia elétrica... hidrelétrica”?

E a magia essencial de viver — onde estava agora? Em que canto do mundo? no homem sentado na esquina?

A mola do mundo é dinheiro? fez-se ela a pergunta. Mas quis fingir que não era. Sentiu-se tão, tão rica que teve um mal-estar.

Pensamento do mendigo: “Essa mulher é doida ou roubou

o dinheiro porque milionária ela não pode ser”, milionária era para ele apenas uma palavra e mesmo se nessa mulher ele quisesse encarnar uma milionária não poderia porque: onde já se viu milionária ficar parada de pé na rua, gente? Então pensou: ela é daquelas vagabundas que cobram caro de cada freguês e com certeza está cumprindo alguma promessa?

Depois.

Depois.

Silêncio.

Mas de repente aquele pensamento gritado:

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

“Há coisas que nos igualam”, pensou procurando desesperadamente outro ponto de igualdade. Veio de repente a resposta: eram iguais porque haviam nascido e ambos morreriam. Eram, pois, irmãos.

Teve vontade de dizer: olhe, homem, eu também sou uma pobre-coitada, a única diferença é que sou rica. Eu... pensou com ferocidade, eu estou perto de desmoralizar o dinheiro ameaçando o crédito do meu marido na praça. Estou prestes a, de um momento para outro, me sentar no fio da calçada. Nascer foi a minha pior desgraça. Tendo já pagado esse maldito acontecimento, sinto-me com direito a tudo.

Tinha medo. Mas de repente deu o grande pulo de sua vida: corajosamente sentou-se no chão.

“Vai ver que ela é comunista!” pensou meio a meio o mendigo. “E como comunista teria direito às suas jóias, seus apartamentos, sua riqueza e até os seus perfumes”.

Nunca mais seria a mesma pessoa. Não que jamais tivesse visto um mendigo. Mas — mesmo este era em hora errada, como

levada de um empurrão e derramar por isso vinho tinto em branco vestido de renda. De repente sabia: esse mendigo era feito da mesma matéria que ela. Simplesmente isso. O “porquê” é que era diferente. No plano físico eles eram iguais. Quanto a ela, tinha uma cultura mediana, e ele não parecia saber de nada, nem quem era o Presidente do Brasil. Ela, porém, tinha uma capacidade aguda de compreender. Será que estivera até agora com a inteligência embutida? Mas se ela já há pouco, que estivera em contato com uma ferida que pedia dinheiro para comer — passou a só pensar em dinheiro? Dinheiro esse que sempre fora óbvio para ela. E a ferida, ela nunca a vira de tão perto...

— A senhora está se sentindo mal?

— Não estou mal... mas não estou bem, não sei...

Pensou: o corpo é uma coisa que estando doente a gente o carrega. O mendigo se carrega a si mesmo.

— Hoje no baile a senhora se recupera e tudo volta ao normal — disse José.

Realmente no baile ela reverdeceria seus elementos de atração e tudo voltaria ao normal.

Sentou-se no banco do carro refrigerado lançando antes de partir o último olhar àquele companheiro de hora e meia. Parecia-lhe difícil despedir-se dele, ele era agora o “eu” alterego, ele fazia parte para sempre de sua vida. Adeus. Estava sonhadora, distraída, de lábios entreabertos como se houvesse à beira deles uma palavra. Por um motivo que ela não saberia explicar — ele era verdadeiramente ela mesma. E assim, quando o motorista ligou o rádio, ouviu que o bacadouro produzia nove mil óvulos por ano. Não soube deduzir nada com essa frase, ela que estava precisando de um destino. Lembrou-se de que em adolescente procurara um destino e escolhera cantar. Como parte de sua educação, facilmente lhe arranjaram um bom professor. Mas cantava mal, ela mesma o sabia e seu pai, amante de óperas, fingira não notar que ela cantava mal. Mas houve um momento em que ela começou a chorar. O professor perplexo perguntara-lhe o que tinha.

— É que, é que eu tenho medo de, de, de, de cantar bem...
Mas você canta muito mal, dissera-lhe o professor.

— Também tenho medo, tenho medo também de cantar muito, muito, muito mais mal ainda. Maaaaal mal demais! chorava ela e nunca teve mais nenhuma aula de canto. Essa história de procurar a arte para entender só lhe acontecera uma vez — depois mergulhara num esquecimento que só agora, aos trinta e cinco anos de idade, através da ferida, precisava ou cantar muito mal ou cantar muito bem — estava desnorteadada. Há quanto tempo não ouvia a chamada música clássica porque esta poderia tirá-la do sono automático em que vivia. Eu — eu estou brincando de viver. No mês que vinha ia a New York e descobriu que essa ida era como uma nova mentira, como uma perplexidade. Ter uma ferida na perna — é uma realidade. E tudo na sua vida, desde quando havia nascido, tudo na sua vida fora macio como pulo de gato.

(No carro andando)

De repente pensou: nem me lembrei de perguntar o nome dele.

1977

UM DIA A MENOS

Eu desconfio que a morte vem. Morte?

Será que uma vez os tão longos dias terminem?

Assim devaneio calma, quieta. Será que a morte é um blefe? Um truque da vida? É perseguição?

E assim é.

O dia começara às quatro da manhã, sempre acordara cedo, já encontrando na pequena copa a garrafa térmica cheia de café. Tomou uma xícara morna e lá ia deixá-la para Augusta lavar, quando se lembrou de que a velha Augusta pedira licença por um mês para ver seu filho.

Teve preguiça do longo dia que se seguiria: nenhum compromisso, nenhum dever, nem alegrias nem tristezas. Sentou-se, pois, com o robe de chambre mais velho, já que nunca esperava visitas. Mas estar tão mal vestida — roupa ainda da falecida mãe — não lhe agradava. Levantou-se e vestiu um pijama de sedinha de bolas azuis e brancas que Augusta lhe dera no seu último aniversário. Isso realmente melhorava. E melhorou ainda mais quando sentou na poltrona recém-forrada de roxo (gosto de Augusta) e acendeu o seu primeiro cigarro do dia. Era um cigarro de marca cara, desse fumo louro, cigarrilha estreita e comprida, qualidade social de uma pessoa que não era por acaso ela. Aliás, por mero acaso, não era muitas coisas. E por mero acaso havia nascido.

E depois?

Depois.

Depois.

Pois então.

Assim mesmo.

Não é?

Então, pois então revelou-se subitamente: então pois então é assim mesmo. Augusta lhe contara que havia melhoria depois. Assim mesmo havia já chegado de assim era.

Lembrou-se do jornal de assinatura à sua porta de entrada. Lá foi meio animada, nunca se sabe o que se vai ler, se o ministro da Indochina vai se matar ou o amante ameaçado pelo pai da noiva termina se casando.

Mas lá não estava o jornal: o diabrete do vizinho inimigo já deveria ter carregado com ele. Era uma luta constante a de ver quem chegava primeiro ao jornal que, no entanto, tinha claramente impresso seu nome: Margarida Flores. Além do endereço. Sempre que distraidamente via seu nome escrito lembrava-se de seu apelido na escola primária: Margarida Flores de Enterro. Por que alguém não se lembrava de apelidá-la de Margarida Flores do Jardim? É que as coisas simplesmente não eram do seu lado. Pensou uma bobagem: até sua pequena cara era de lado. Em esquina. Nem pensava se era bonita ou feia. Ela era óbvia.

Depois.

Depois não tinha problemas de dinheiro.

Depois havia o telefone. Telefonaria para alguém? Mas sempre que telefonava tinha a impressão nítida de que estava sendo importuna. Por exemplo, interrompendo um abraço sexual. Ou então era importuna por falta de assunto.

E se alguém lhe telefonasse? Iria ter que conter o trêmulo da voz alegre por alguém enfim chamá-la. Supôs o seguinte:

— Trim-trim-trim.

— Alô? Sim?

— É Margarida Flores de Jardim?

Diante da voz masculina tão macia, responderia:

— Margarida Flores de Bosques Floridos!

UM DIA A MENOS

E a cantante voz a convidaria para tomarem chá de tarde na Confeitaria Colombo. Lembrou-se a tempo que hoje em dia um homem não convidava para tomar chá com torradas e sim para um drinque. O que já complicaria as coisas: para um drinque se deveria ir na certa vestida de modo mais audacioso, mais misterioso, mais pessoal, mais... Ela não era muito pessoal. E que incomodava um pouco, não muito.

E, além do mais, o telefone não tocou.

Depois. Era o que via quando se via ao espelho. Raramente se via ao espelho, como se já conhecesse muito. E ela comia muito. Era gorda e sua gordura extremamente pálida e flácida.

Depois resolveu arrumar a gaveta das calcinhas e sutiãs: ela era exatamente do tipo que arrumava gavetas de calcinhas e sutiãs, sentia-se bem na delicada tarefa. E se fosse casada, o marido teria em perfeita ordem a fileira das gravatas, segundo a gradação de cor, ou segundo... Segundo qualquer coisa. Pois sempre há alguma coisa pela qual se guiar e arrumar. Quanto a ela mesma, ela se guiava pelo fato de não ser casada, de ter a mesma empregada desde que nascera, de ser uma mulher de trinta anos de idade, pouco batom, roupa pálida... e que mais? Evitou depressa “o que mais” pois a essa pergunta cairia num sentimento muito egoísta e ingrato: sentir-se-ia só, o que era pecado porque quem tem Deus nunca está só. Tinha Deus, pois não era a única coisa que tinha? Fora Augusta.

Então foi tomar um banho que lhe deu tanto prazer que não se pôde impedir de pensar como seriam outros prazeres corpóreos. Ser virgem aos trinta anos, não tinha jeito, a menos que fosse violentada por um marginal. Acabados o banho e os pensamentos, talco, talco, muito talco. E quantos e quantos desodorantes: duvidava que alguém no Rio de Janeiro cheirasse menos que ela. Talvez fosse a mais inodora das criaturas. E do banheiro saiu a modo de dizer em leve minueto.

Depois.

Depois viu com grande satisfação, no relógio da cozinha, que já eram onze horas da manhã... Como o tempo passara

depressa desde quatro da madrugada. Que dádiva o tempo passar. Enquanto esquentava a galinha esbranquiçada e pelenta do jantar, ligou o rádio e pegou um homem no meio de um pensamento: “flauta e viola”... disse o homem e de repente ela não agüentou e desligou o rádio. Como se “flauta e viola” fossem na realidade o seu secreto, ambicionado e inalcançável modo de ser. Teve coragem e disse baixinho: flauta e viola.

Desligado o rádio e sobretudo o pensamento, os quartos caíram num silêncio: como se alguém em alguma parte acabasse de morrer e... Mas felizmente havia o barulho da frigideira esquentando os pedaços de galinha que, quem sabe, ganhariam alguma cor e sabor. Pôs-se a comer. Mas logo percebeu seu erro: tendo tirado a galinha da geladeira e só a esquentado um pouco, havia trechos em que a gordura era gelatinosa e fria, e outros em que era queimada e esturricada.

Sim.

E a sobremesa? Requentou um pouco do café da manhã e temperou-o com amarga sacarina para jamais engordar. Seu orgulho seria ser quase mirradinha.

Depois.

Lembrou-se a troco de nada que havia milhões de pessoas com fome, na sua terra e nas outras terras. Iria sentir um mal-estar todas as vezes em que comesse.

Depois.

Depois! Como havia esquecido a televisão? Ah, sem Augusta ela esquecia-se de tudo. Ligou-a toda esperançosa. Mas a essa hora só dava filmes antigos de faroeste entremeadíssimos com anúncios sobre cebolas, modess, groselhas que deveriam ser boas mas engordativas. Ficou olhando. Resolveu acender um cigarro. Isso melhoraria tudo pois faria dela um quadro numa exposição: Mulher Fumando Diante da Televisão. Só depois de muito tempo percebeu que nem sequer olhava a televisão e só fazia mesmo era gastar eletricidade. Torceu o botão com alívio.

Depois.

Depois?

Depois resolveu ler revistas velhas, há muito tempo que não o fazia. Estavam amontoadas no quarto da mãe, desde a sua morte. Mas eram um pouco antigas demais, algumas do tempo de solteira da mãe, as modas eram outras, os homens todos tinham bigode, anúncio de cinta para afinar cintura. E sobretudo todos os homens usavam bigodes. Fechou-se, de novo sem coragem de jogá-las fora já que haviam pertencido à sua mãe.

Depois.

Sim e depois?

Depois foi ferver água para tomar um chá, enquanto ela não esquecia que o telefone não tocava. Se ao menos tivesse colegas de trabalho, mas não tinha trabalho: a pensão do pai e da mãe supria suas poucas necessidades. Além do que não tinha letra bonita e achava que sem ter letra bonita não aceitavam candidatos.

Tomou o chá fervendo, mastigando pequenas torradas secas que arranhavam as gengivas. Melhorariam com um pouco de manteiga. Mas, é claro, manteiga engordava, além de aumentar o colesterol, o que quer que significasse essa palavra moderna.

Quando ia partindo com os dentes a terceira torrada — ela costumava contar as coisas, por uma espécie de mania de ordem, afinal inócua e até divertida —, quando ia comer a terceira torrada...

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

— Alô...

— Por obséquio — disse a voz feminina que devia ter mais de oitenta anos a julgar pela rouquidão arrastada — por favor

pode chamar ao aparelho (ninguém dizia mais “aparelho”) para mim a Flávia? Meu nome é Constança.

— Madame Constança, sinto lhe informar que nesta casa não vive ninguém com o nome de Flávia, sei que Flávia é um nome muito romântico, mas é que não tem aqui nenhuma, que é que eu posso fazer? — disse com certo desespero por causa da voz de comando de Madame Constança.

— Mas essa não é a rua General Isidro?

Isso piorou a questão.

— É, sim, mas que número de telefone pediu? O quê? O meu? Mas lhe asseguro que moro aqui há exatamente trinta anos, quando nasci, e nunca houve nesta casa nenhuma jovem chamada Flávia!

— Jovem, coisa alguma, Flávia é um ano mais velha que eu e se esconde a idade isso é problema dela!

— Talvez não esconda a idade, quem sabe, Madame Constança.

— Que esconde, lá isso esconde, mas pelo menos faça-me o favor de lhe dizer que atenda logo o aparelho e já!

— Eu... eu... eu estava tentando lhe dizer que nossa família foi a primeira e única moradora desta casinha e lhe afianço, juro por Deus, que nunca morou aqui nenhuma senhora Flávia, e não estou dizendo que a senhora Flávia não existe, mas aqui, minha senhora, aqui — não e-x-i-s-t-e...

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

— Margarida Flores do Jardim.

— Por quê? Há flores no jardim?

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

— E isso adianta alguma coisa?

Silêncio.

— Adianta ou não adianta, enfim?

— É que não sei responder porque nunca tinha antes pensado nisso. Só sei responder coisas que já pensei.

— Então faça uma forcinha e mentalize o nome de Flávia e verá que saberá responder.

— Estou mentalizando, estou mentalizando... Ah, encontrei! O nome de minha empregada de criação é Augusta!

— Mas, criatura de Deus, estou perdendo a paciência, não é de empregada de criação que quero, é Flá-vi-a!

— Não quero parecer grosseira, mas minha mãe sempre disse que as pessoas insistentes são mal-educadas, desculpe!

— Mal-educada? Eu? Criada em Paris e Londres? Você ao menos sabe francês ou inglês, só para praticarmos um pouco?

— Só falo a língua do Brasil, minha senhora, e creio que é tempo da senhora desligar porque a essa hora meu chá deve estar gelado.

— Chá às três horas da tarde? Bem se vê que você não tem a mínima classe, e eu a pensar que você pudesse ter estudado na Inglaterra e que soubesse pelo menos a que horas se toma chá!

— O chá é porque eu não tinha o que fazer... Madame Constança. E agora eu lhe imploro em nome de Deus que não me torture mais, imploro de joelhos que desligue o telefone para eu acabar de tomar meu chá brasileiro.

— É, mas não precisa choramingar por isso, Dona Flores, minha única e pura intenção era falar com Flávia para convidá-la para um joguinho de bridge. Ah! Tive uma idéia! Já que Flávia saiu, por que é que você não vem à minha casa para umas carteadas a dinheiro baixo? Hein? Que acha? Não se sente tentada? E que acha de distrair uma senhora já de certa idade?

— Meu Deus, não sei jogar jogo nenhum.

— Mas como não!?

— É isso mesmo. É como não.

— E a que se deve essa falha na sua educação?

— Meu pai era estrito: na sua casa não entravam vícios de baralho.

— Seu pai, sua mãe e Augusta eram muito antiquados, se me permite dizer e acho que...

— Não! Não lhe permito dizer! E quem vai desligar o telefone sou eu mesma, com licença de sua madame.

Enxugando os olhos, sentiu-se por um instante aliviada e teve uma idéia tão nova que nem parecia dela: parecia demoníaca como as idéias da madame... Era tirar o telefone do gancho para que, se a Madame Constança fosse constante como o seu nome, não tornasse a ligar para chamar a desgraçada Flávia. Assoou o nariz. Ah, se não tivesse bons costumes, o que não diria à tal da Constança! Até já estava arrependida do que não lhe dissera por ter bons costumes.

Sim. O chá estava gelado.

E com gosto acentuado de sacarina. A terceira torradinha cuspidada na toalha da mesa. A tarde estragada. Ou o dia estragado? Ou a vida estragada? Nunca se detivera para pensar se era ou não feliz. Então, em vez de chá, comeu uma banana um pouco ácida.

Depois.

Depois. Depois eram quatro horas.

Depois cinco.

Seis.

Sete: hora do jantar!

Gostaria de comer outra coisa e não a galinha de ontem mas aprendera a não desperdiçar comida. Comeu uma coxa ressequida com torradinhas. Para falar a verdade, não tinha fome. Só às vezes se animava com Augusta porque falavam, falavam e comiam, ah, comiam fora da dieta e nem engordavam! Mas Augusta ia se ausentar um mês. Um mês é uma vida.

Oito horas. Já podia se deitar. Escovou os dentes durante muito tempo, pensativa. Vestiu uma camisola rasgadinha de algodão meio puído, daqueles gostosos, ainda das feitas pela mãe. E entrou na cama, sob as cobertas.

De olhos abertos.

De olhos abertos.

De olhos abertos.

Foi então que pensou nos vidros de pílulas contra insônia

que haviam pertencido à mãe. Lembrou-se de seu pai: cuidado, Leontina, com a dose, uma dose a mais pode ser fatal. Eu, respondia Leontina, não quero largar esta boa vida tão cedo, e só tomo duas pilulazinhas, o suficiente para ter um sono tranquilo e acordar toda rosada para meu maridinho.

Isso, pensou Margarida das Flores no Jardim, dormir um bom soninho e acordar rosada. Foi ao quarto de sua mãe, abriu uma gaveta do lado esquerdo da grande cama de casal — e realmente encontrou três vidros cheios de bolinhas. Ia tomar duas pílulas para amanhecer rosada. Não tinha nenhuma má intenção. Foi buscar a jarra e um copo. Abriu um dos vidros: tirou duas pequenas pílulas. Tinham gosto de mofo e açúcar. Não notava em si a menor má intenção. Mas ninguém no mundo saberá. E agora para sempre não se saberá julgar se foi por desequilíbrio ou enfim por um grande equilíbrio: copo após copo engoliu todas as pílulas dos três grandes vidros. Mas no segundo vidro pensou pela primeira vez na vida: “Eu”. E não era um simples ensaio: era na verdade uma estréia. Toda ela enfim estreava. E antes mesmo que terminassem, já sentia uma coisa nas pernas, tão boa quanto nunca antes sentira. Ela nem sabia que era domingo. Não teve força para ir para o seu próprio quarto: deixou-se cair de través na cama onde a tinham gerado. Era um dia a menos. Vagamente pensou: se pelo menos Augusta tivesse deixado pronta uma torta de framboesa.

1977

A SOLUÇÃO

Chamava-se Almira e engordara demais. Alice era a sua maior amiga. Pelo menos era o que dizia a todos com aflição, querendo compensar com a própria veemência a falta de amizade que a outra lhe dedicava.

Alice era pensativa e sorria sem ouvi-la, continuando a bater a máquina.

À medida que a amizade de Alice não existia, a amizade de Almira mais crescia. Alice era de rosto oval e aveludado. O nariz de Almira brilhava sempre. Havia no rosto de Almira uma avidez que nunca lhe ocorrera disfarçar: a mesma que tinha por comida, seu contato mais direto com o mundo.

Por que Alice tolerava Almira, ninguém entendia. Ambas eram datilógrafas e colegas, o que não explicava. Ambas lanchavam juntas, o que não explicava. Saíam do escritório à mesma hora e esperavam condução na mesma fila. Almira sempre pa-jeando Alice. Esta, distante e sonhadora, deixando-se adorar. Alice era pequena e delicada. Almira tinha o rosto muito largo, amarelado e brilhante: com ela o batom não durava nos lábios, ela era das que comem o batom sem querer.

Gostei tanto do programa da Rádio Ministério da Educação, dizia Almira procurando de algum modo agradar. Mas Alice recebia tudo como se lhe fosse devido, inclusive a ópera do Ministério da Educação.

Só a natureza de Almira era delicada. Com todo aquele

corpanzil, podia perder uma noite de sono por ter dito uma palavra menos bem dita. E um pedaço de chocolate podia de repente ficar-lhe amargo na boca ao pensamento de que fora injusta. O que nunca lhe faltava era chocolate na bolsa, e sustos pelo que pudesse ter feito. Não por bondade. Eram talvez nervos frouxos num corpo frouxo.

Na manhã do dia em que aconteceu, Almira saiu para o trabalho correndo, ainda mastigando um pedaço de pão. Quando chegou ao escritório, olhou para a mesa de Alice e não a viu. Uma hora depois esta aparecia de olhos vermelhos. Não quis explicar nem respondeu às perguntas nervosas de Almira. Almira quase chorava sobre a máquina.

Afinal, na hora do almoço, implorou a Alice que aceitasse almoçarem juntas, ela pagaria.

Foi exatamente durante o almoço que se deu o fato.

Almira continuava a querer saber por que Alice viera atrasada e de olhos vermelhos. Abatida, Alice mal respondia. Almira comia com avidez e insistia com os olhos cheios de lágrimas.

— Sua gorda! disse Alice de repente, branca de raiva. Você não pode me deixar em paz?!

Almira engasgou-se com a comida, quis falar, começou a gaguejar. Dos lábios macios de Alice haviam saído palavras que não conseguiam descer com a comida pela garganta de Almira G. de Almeida.

— Você é uma chata e uma intrometida, rebentou de novo Alice. Quer saber o que houve, não é? Pois vou lhe contar, sua chata: é que Zequinha foi embora para Porto Alegre e não vai mais voltar! agora está contente, sua gorda?

Na verdade Almira parecia ter engordado mais nos últimos momentos, e com comida ainda parada na boca.

Foi então que Almira começou a despertar. E, como se fosse uma magra, pegou o garfo e enfiou-o no pescoço de Alice. O restaurante, ao que se disse no jornal, levantou-se como uma só pessoa. Mas a gorda, mesmo depois de feito o gesto, continuou sentada olhando para o chão, sem ao menos olhar o sangue da outra.

Alice foi ao Pronto-Socorro, de onde saiu com curativos e os olhos ainda arregalados de espanto. Almira foi presa em flagrante.

Algumas pessoas observadoras disseram que naquela amizade bem que havia dente-de-coelho. Outras, amigas da família, contaram que a avó de Almira, dona Altamiranda, fora mulher muito esquisita. Ninguém se lembrou de que os elefantes, de acordo com os estudiosos do assunto, são criaturas extremamente sensíveis, mesmo nas grossas patas.

Na prisão Almira comportou-se com docilidade e alegria, talvez melancólica, mas alegria mesmo. Fazia graças para as companheiras. Finalmente tinha companheiras. Ficou encarregada da roupa suja, e dava-se muito bem com as guardiães, que vez por outra lhe arranjavam uma barra de chocolate. Exatamente como para um elefante no circo.