

Pelas ruas da cidade uma mulher precisa andar

Leitura de Clarice Lispector

Ligia Chiappini

Professora da Universidade de São Paulo

Resumo

O texto se pretende um passeio livre pela obra de Clarice, mimetizando o passeio de suas personagens femininas pela cidade. Ao longo desse passeio, numa espécie de bricolagem, aproxima citações como traços de um sentido que se tece na relação entre a mulher, a cidade e a pobreza. Com isso, o ensaio tenta iluminar um dos pontos cegos da crítica.

Palavras-chave

Clarice Lispector; mulher e cidade; Macabéa; GH; pobreza e existência.

Abstract

The text intends to roam about Clarice Lispector's work, mimicking her women's roaming about the city. Throughout, in a kind of "bricolage", it brings together quotations as fractures of meaning which it produced in the relation among woman, city and poverty. By doing this, the essay attempts to illuminate one of the blind spots of criticism.

Key-words

Clarice Lispector; woman and city; Macabéa; GH; poverty and existence.

Mulher e pobreza: o ponto cego da crítica

Por demasiado visíveis, freqüentemente fatos de linguagem se tornam invisíveis. Isso ocorre no cotidiano de qualquer usuário da língua; isso ocorre também no ofício da crítica literária.

A crítica de Clarice passou muito tempo se preocupando com o que havia de existencialismo na sua ficção, sem enxergar a evidente particularidade através da qual ela indagava sobre a existência humana: a condição feminina. A partir da década de 60, quando os estudos literários influenciados pela lingüística atentaram para a importância do trabalho com a linguagem, para a sua especificidade e para a atividade metalingüística na literatura moderna, foi esse o aspecto mais acentuado pelos comentaristas, que, muitas vezes, caíram num formalismo estreito, reduzindo tudo à linguagem, e ela própria a uma espécie de forma vazia de conteúdo, contexto e história.

Exceção despercebida foi Gilda de Mello e Souza que, já em 1963, quando se publicou *Maçã no escuro*, acusava, no olhar míope da narradora e na forma como ela e as personagens femininas vivenciavam o tempo, o modo concreto de Clarice tratar das

questões mais gerais da existência, pela via do feminino, na temática, no estilo e na atmosfera ficcional.

Pioneira, Gilda de Mello e Souza apontava aí uma "vocação para a minúcia" e um "apego ao detalhe" que atribuía à "posição social da mulher", confinada à casa e "movendo-se como coisa num mundo de coisas, como fração de tempo num universo temporal". Assim, espaço confinado e tempo expandido, ambos fracionados, seriam "divisados de muito perto e num lampejo", num "vertiginoso relance".

Nada mais citadino, afinado com a angústia da metrópole, do que essa preocupação em fixar o "urgente instante de agora", buscando "surpreender num lúcido lampejo todo o sentido da vida", o que implica a busca dos avessos, do que os sentidos deixam escapar, "o inacessível, o inexprimível, aquilo que não tem cheiro e não tem cor, aquilo que ainda não foi dito".¹

Mas Gilda fica, durante muito tempo, solitária. Somente na década de 80 começaria a desfazer-se o que poderíamos chamar aqui de *o primeiro ponto cego da crítica*: do feminino como mediação importante para a temática existencial em Clarice, no que tem de mais significativo para a sua reflexão-intuição sobre o tempo, o ser e o nada.

A partir daí, vários textos críticos buscam o feminino na trama, nos tipos, no estilo, mas, curiosamente, sem valorizar devidamente o ensaio, anterior, de Gilda de Mello e Souza. E, de um modo geral, continua-se estabelecendo uma separação, a meu ver forçada, entre o social, o existencial, o lingüístico e o feminino, que não me parece sustentar-se pela análise da obra. Enxerga-se ora um ora o outro e,

muito raramente, a relação dinâmica entre todos eles, como aspectos de um projeto mais geral e coerente (o que não quer dizer estático) da autora.²

Minha hipótese, ao contrário, é de que essas coisas todas estão mais relacionadas entre si do que os críticos e a própria Clarice admitem. A inserção da temática social especialmente nesse conjunto me seduz, quanto mais não seja porque sua exclusão ou confinamento a certas obras como *A hora da estrela* me parece indicar uma limitação de pelo menos duas vertentes da crítica até hoje dominantes: aquela que, demasiado preocupada em ser moderna, combate o realismo e exalta o trabalho com a linguagem como se este fosse possível sem o trabalho da significação e, portanto, da interlocução que supõe a história e é por ela suposto; aquela que, preocupada em iluminar a significação filosófica da obra, passa direto a ela, sem tampouco levar em conta as mediações.

Solange Ribeiro, embora não articule bem a temática existencial e estética à social, é que mais próxima esteve de superar o que chamei atrás de ponto cego, articulando as temáticas feminista e social na obra de Clarice que, segundo ela, estaria "longe de concentrar-se numa suposta experiência feminina universal", expressando a situação da mulher de classe média, "presa, na era atômica, dos conflitos específicos de seu sexo e de sua classe". Situando essa obra num "novo momento do movimento modernista internacional", quanto ao modo de perceber as relações entre homens e mulheres, vê nas suas personagens femininas espécies de ancestrais difíceis de uma Eva futura, vinculando a busca

1 Gilda de MELLO E SOUZA, "O vertiginoso relance", *Comentário*, Rio de Janeiro, 1963; republicado em *Exercícios de leitura*, São Paulo, Duas Cidades, 1980, p. 70-91, Coleção O Baile das Quatro Artes.

2 Veja-se *Remate de Males*, Campinas, Unicamp, n. 9, 1989; e Benjamin ABDALA JR. e Samira Youssef CAMPEDELLI, "Vozes da crítica", in Clarice LISPECTOR, *A paixão segundo GH*, edição crítica por Benedito Nunes, Paris, Archives; Brasília, CNPq, 1988, p. 196-206, Coleção Arquivos.

metafísica dessas mulheres a uma “fuga consciente ou inconsciente aos modelos sociais”.³ Tal leitura limita o alcance filosófico da obra por um lado, mas ilumina aspectos até então negligenciados, por outro.

De fato, nas mulheres de classe média de Clarice, o tema da mulher insatisfeita com suas relações amorosas, que deposita todas as esperanças no casamento e nele se frustra porque desvenda mesmo que vagamente todo um mundo para além do seu mundinho confinado, se repropõe em diversos momentos da obra. Aparentemente conformadas com a rotina burguesa, elas sempre correm o risco de, subitamente, deparar-se com o sem-sentido das suas vidas, o que se dá sobretudo quando se defrontam com os mais carentes (pobres ou doentes) na cidade. É o caso exemplar do mendigo de “A bela e a fera” (BF) ou do cego de “Amor” (LF).

Solange percebe que *A hora da estrela* leva isso às últimas conseqüências e explica por que o social é aí mais evidente, vendo em Macabéa um “símbolo de todos os oprimidos, pretos, mulheres, classes trabalhadoras e culturas dependentes”,⁴ ou seja, de “culturas inteiras ‘feminizadas’, ‘enegrecidas’ e ‘empobrecidas’”.⁵

Se retrocedemos na obra de Clarice, vamos encontrar certas mulheres que, de

uma forma ou de outra, antecipam o encontro de Clarice com Macabéa e das quais esta pode ser um avesso reprimido: o avesso da pobreza, potencializando indagações fundamentais.

Num ensaio ainda inédito,⁶ estudo alguns contos de Clarice, perseguindo essa hipótese. O objetivo deste texto é quase o mesmo: puxar um fio temático-estilístico na ficção de Clarice que, embora um tanto óbvio, andou sistematicamente invisível para a maior parte da crítica. Esse fio tem a ver com a cidade, a pobreza e a violência, sentidas-pensadas-vididas pelas mulheres. Aqui, porém, tento desfiá-lo sobretudo pelo confronto de dois romances que, aparentemente, nada têm em comum: *A hora da estrela* e *A paixão segundo GH*.⁷

Trata-se de chamar a atenção para uma dupla particularidade: o sexo e a classe social, mediações indispensáveis à temática existencial e à reflexão sobre os limites da linguagem e da narração. Ao atentar para essa particularidade, tenho em mente um contraste entre a obra de Clarice e a de outro escritor tão urbano quanto ela, Rubem Fonseca. Com isso pretendo avançar um pouco mais um estudo apenas anunciado em ensaios anteriores.⁸

3 “Rumo à Eva do futuro: a mulher no romance de Clarice Lispector”, *Remate de Males*, ed. cit., p. 95-105. O texto resume o livro *A barata e a crisálida: o romance de Clarice Lispector*, Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 1985.

4 *Ibidem*, p. 103.

5 p. 102-3.

6 O título do ensaio é “Mulheres, galinhas e mendigos”.

7 Edições utilizadas: *A hora da estrela* (1977), 6. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1981, HE; *A paixão segundo GH* (1964), 4. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1974, GH; *Felicidade dandestina* (1971), 2. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1975, FC; *A via crucis do corpo*, Rio de Janeiro, Artenova, 1974, VC; *Visão do esplendor, impressões leves*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975, VE; *Onde estive de noite*, Rio de Janeiro, Artenova, 1974, OEN.

8 Trata-se dos ensaios inéditos “Ficção, cidade e violência no Brasil pós-64” e “Modernização, urbanização e violência: a literatura urbana no Brasil”; e do ensaio “A questão da ‘grande arte’: uma faca de dois gumes”, *Brasil/Brazil*, Porto Alegre, Mercado Aberto/PUC-RS; Providence, Brown University, ano 5, n. 7, 1992, p. 47-60. Uma das vertentes desses estudos é a relação da ficção brasileira desse período com o romance norte-americano, especialmente o *roman noir*. O título do presente ensaio, parodiando Raymond Chandler (“Pelos ruas da cidade um homem precisa andar”), quer marcar a diferença de Clarice Lispector em relação a essa tendência.

Elizabeth Lowe, num interessante livro sobre a cidade na literatura brasileira,⁹ considera Rubem Fonseca e Clarice Lispector os representantes de uma literatura mais tipicamente urbana no Brasil, mas não aprofunda o bastante as diferenças entre um e outro. Por outro lado, aqueles que julgam descabido o paralelo, invocam essas diferenças, sem no entanto levar muito em conta a existência em ambos de cenários, tipos, linguagem, situações próprias das nossas cidades em diferentes momentos do processo modernizador que vivenciamos a partir do final dos anos 50. A maneira peculiar de cada um aludir à implantação do capitalismo selvagem, que ganha impulso com a ditadura militar.

Lembre-se que, depois de 1964, a urbanização se acelera, a população urbana ultrapassa de longe a população rural e a indústria se impõe sobre a agricultura. Em conseqüência, e na falta de uma reforma agrária, os trabalhadores do campo se vêem cada vez mais expulsos de suas terras, tornando-se marginais entre os miseráveis das grandes cidades, cada vez mais miseráveis, pois a cidade não atende a uma série de necessidades que, entretanto, não cessa de criar e de renovar, pela publicidade. Esta, juntamente com os meios de comunicação de massa, também passa a ganhar cada vez mais espaço. Clarice e Rubem publicam suas obras mais significativas nas décadas de 60 e 70, expressando mais ou menos direta e mais ou menos criticamente os efeitos sobre os indivíduos dessa modernização implantada a ferro e fogo pela ditadura militar e fundada sobre a exploração do corpo e do espírito da maior parte dos homens e mulheres do País.

Apanhar essa temática em Clarice não é tão fácil, pois a posição do narrador em sua ficção é bem diferente daquela do narrador na obra de Rubem. Em geral, este é mais seguro, parecendo crer mais na possibilidade de retratar, feito cronista, a realidade observada. As

ambições de ambos também se distinguem: Rubem pára na crônica, constata, revela, denuncia, choca; Clarice indaga, investiga, problematiza e, indiretamente, aponta, retrata, denuncia. Os motivos devem ser muitos, mas por certo, os modelos de um e de outro têm um papel importante: o *roman noir*, o jornal, o folhetim, em Rubem; o diário íntimo, a Bíblia, Virginia Woolf e Katherine Mansfield, em Clarice.

A hipótese deste ensaio é que a seu modo, oblíquo, sensível e participativo, ao se pôr em xeque como mulher-escritora e ao apanhar a mulher e os confrontos em que se envolve na cidade dividida (com diferenças a estudar mais detalhadamente entre as de classe média, alta e baixa, mas com predominância da média), também encontra a temática social, denunciando a seu modo a exploração, a violência e a alienação que, justamente porque indissociadas da reflexão sobre a existência, nos aparecem ainda mais violentas e absurdas.

Quem quiser superar as leituras dicotômicas da obra de Clarice, tratará de apanhar tanto as referências sociais concretas (a pobreza na cidade, a situação de classe das personagens em luta e da própria narradora) em textos onde o mais evidente é a indagação existencial e a problematização da linguagem e das formas narrativas, quanto o inverso: essa indagação e essa problematização em textos onde o mais evidente é a crônica dos fatos, muitas vezes reforçada por comentários despistadores da própria narradora.

Pois a crítica tende também a obliterar o social em livros onde ele está menos explícito, como é o caso de *A paixão segundo GH*, e a deixar-se enganar pela sua explicitação a ponto de não ver em textos como *A via crucis do corpo* e *A hora da estrela* a permanência das questões existenciais e estéticas que, de uma ou de outra forma, a escritora persegue no conjunto de sua obra.

9 *The city in Brazilian Literature*, London and Toronto, Fairleigh Dickinson University Press, 1980.

Um caso interessante é o do livro *A via crucis do corpo*, que se quer explícito no tratamento direto do sexo, “hora do lixo”, no dizer da autora. Pois tudo isso é muito discutível; na verdade, não é tão explícito assim, narrando sensações mais do que fatos e trabalhando muito com a alegoria e a paródia. Paródia, por exemplo, de Dalton Trevisan, ao tratar do assassinato impune de um homem por duas mulheres, ou ao defrontar um homossexual e uma garota de programa, na disputa de quem é mais feminina (“Praça Mauá”).¹⁰

A propósito desse livro, tem-se falado em contos simples, realistas e concretos, mas, na verdade, ele vai além disso e, como em obras anteriores, afunda na perspectiva feminina e trabalha com elementos líricos e dramáticos, irônicos e paródicos, relativizando e problematizando sua própria intenção confessadamente mimética.

Entre outras coisas não faltam nele as paradas e as hesitações que encontramos nos contos e romances anteriores e vamos reencontrar em *A hora da estrela*, nas quais o narrador se questiona sobre os rumos da história que ameaça permanentemente não se completar. E aqui tampouco a metalinguagem se isola do contexto, do espaço e do momento históricos em que se processam a narração e o narrado:

Acrescento um dado importante e que, não sei por que, explica o nascedouro maldito da história toda: esta se passou em Niterói com as tábuas do cais sempre úmidas e enegrecidas, e suas barcas de vaivém. Niterói é lugar misterioso e tem casas velhas escuras. (...) O que fazer dessa história que se passou quando a ponte Rio-Niterói não passava de um sonho? (VC, p. 77)

Em *A via crucis do corpo*, como tornará a ocorrer em *A hora da estrela*, a própria Clarice

concorre para a leitura realista, pois, ao explicar sua gênese, a partir de uma encomenda do editor, nos fala de uma verdadeira “descoberta da realidade” que teria feito.

É quando nos confia também a idéia de publicar sob pseudônimo. E, coincidentemente com *A hora da estrela*, o pseudônimo que lhe vem é masculino: Claudio Lemos.

Na verdade, Clarice explicita aí uma descoberta que suas personagens femininas fazem, quando saem à rua, com seu olhar míope, mas que custam a admitir: a da existência de um mundo cão. Tal descoberta justificaria um novo estilo:

Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Concordo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo-cão. (VC, p. 10)

Em meio aos fatos que a aparente cronista persegue, aqui também volta sempre a tentativa, constante na obra inteira, de descobrir a verdade de outros seres:

Já tentei olhar bem de perto o rosto de uma pessoa – uma bilheteira de cinema. Para saber do segredo de sua vida. Inútil. A outra pessoa é um enigma. E seus olhos são de estátua: cegos. (VC, p. 11)

No mesmo livro, o conto “Por enquanto” encena o próprio ato de escrever, a circunstância da criação, com a escritora interrompendo o seu trabalho e indo à cozinha comer. A situação lembra o domingo de GH, só que aqui a Janair-cozinheira não está ausente; pelo contrário, é presença concreta de que a mulher escritora não pode prescindir:

Minha cozinheira é enorme de gorda: pesa noventa quilos. Noventa quilos de insegurança, noventa quilos de medo. Tenho vontade de beijar seu rosto preto e liso mas ela não entenderia. (VC, p. 61)

Em outros momentos de *A via crucis*, quando se tematiza a própria situação de escrever, temos pistas mais diretas sobre o cruzamento da questão social, da questão existencial e da questão estilística na obra de Clarice, o que com freqüência vem cuidadosamente ocultado por camadas de reescrita em outros textos de sua obra. Mas o trabalho mesmo de borrar as pistas do pessoal faz parte da sua concepção geral do mundo e da própria ficção, bem como da relação entre ambos.

Muitas vezes a autora manifestou pessoalmente sua indignação contra uma sociedade em que “milhares de pessoas são verdadeiros moribundos ambulantes que tecnicamente deveriam estar internados em hospitais para subnutridos”,¹¹ embora os críticos, entre eles Alceu Amoroso Lima, considerem que essa angústia tenha demorado a vir a público, lendo-a apenas nas obras do final da vida de Clarice.¹²

Eu diria que demorou para aqueles leitores que não quiseram ou não souberam ler nas entrelinhas da escrita míope. Essa leitura, naturalmente, precisa captar, junto com a busca do não-figurativo, com o trabalho investido na ocultação do referente, o efeito de volta deste, feito bumerangue, com ou sem o aval explícito da escritora, de cujas afirmações sobre a vontade do não-implícito é bom desconfiar tanto quanto daquelas que veremos defender o explícito.

Cabe ao leitor, portanto, buscar nos vários momentos da obra de Clarice, e não apenas no final, vestígios do que Alexandre Eulálio chama de “hiperconsciência da vida consciente”,

captando o *sentimento do mundo*, em momentos banais. Segundo o crítico, no livro desse nome, busca-se captar todas as variações da sua infinita série de possibilidades, os infinitos momentos transitórios, momentos de passagem e que afinal são os decisivos na vida. Vertigem imóvel que é possível ler na notável unidade da obra inteira e plural de Clarice, amarrando também pontas tão aparentemente diversas como *A hora da estrela* e *A paixão segundo GH*.

A hora da estrela ou de como a nordestina também é um ser

Se *A hora da estrela* traz para primeiro plano a miséria que convive com o luxo da cidade, na figura da mulher pobre, mulata, nordestina, feia e órfã, não é menos verdade que ela retoma, desenvolve e aprofunda, em grande parte por causa disso (na medida em que se aguça o problema do ser ou não ser quando confrontado ao do ter ou não ter), a indagação existencial e a problematização das formas de narrar que acompanham Clarice desde o início de sua obra, reatualizando a poética da “miopia eficaz”, nos termos de Gilda de Mello e Souza. Com Macabéa enxergamos detalhes que escapam ao olhar abrangente do namorado Olímpio. E a partir do encontro fortuito com ela na rua, o narrador-narradora se obriga, quase que à sua revelia, a recompor um rosto e uma história, mesmo que aos trancos e barrancos, numa narrativa que fraciona tempo e espaço, compondo um todo problemático, instável e aberto como a pergunta sem resposta sobre o sentido da vida e da morte que a autora propõe à véspera de sua própria agonia. Daí o risco permanente e

10 Nelson H. VIEIRA em “The stations of the body: Clarice Lispector’s abertura and renewal”, *Remate de Males*, ed. cit., p. 78, estabelece o paralelo entre esse conto e os contos de Dalton Trevisan.

11 Apud Alexandrino SEVERINO, “As duas versões de *Água viva*”, *Remate de Males*, ed. cit., p. 117.

12 Idem, loc. cit.

daí a beleza que esse livro não contraria e leva às últimas conseqüências.

Onde começa e onde acaba *A hora da estrela*? Podemos lê-lo começando pela capa (principalmente se essa capa estampa a foto da atriz principal do belo filme de Suzana Amaral), pelo título ou pela dedicatória. Ou talvez pelos títulos enfileirados imediatamente antes do início da narrativa propriamente dita, que já antecipam a verdadeira luta de classes que se estabelece ao longo do livro entre a narradora-narrador e sua personagem, Macabéa, que se insinua num relance, em meio à multidão, como no poema de Baudelaire (“A une passante”) e daí para a frente se impõe como assunto, personagem, interlocutora e alterego da escritora.

De fato, sob o título maior, como na relação entre mote e glosa, enfileiram-se outros que ora se referem à autora (significativamente colocada no centro da lista, com o destaque do negrito e a força da assinatura), ora se referem a Macabéa ou à sua história sem futuro (o ponto final em “quanto ao futuro.” já antecipa a impossibilidade de sobreviver, quanto mais de sonhar, para a personagem). Em alguns títulos, a culpa e a impotência da autora afloram (“a culpa é minha”, “eu não posso fazer nada”), constituindo ao mesmo tempo uma autojustificativa e uma autocobrança. Em outros, aflora o programa da escrita participante que reconhece e proporciona “o direito ao grito” para quem “(ela) não sabe gritar”.

Como é típico de Clarice, aqui também há lugar para a epifânia – “a hora da estrela” –, mas por uma narrativa que se quer “lamento de um *blue*”, consciente do risco de cair numa “história lacrimogênia de cordel”. Por isso o bom seria conseguir manter o tom neutro de um mero “registro dos fatos antecedentes”. Mas isso é difícil, porque o grito de revolta contra a imposição de Macabéa é da própria escritora que gostaria de deixá-la ao deus-dará: “ela que se arranje”. O jeito é apelar para a metáfora mais uma vez e definir tanto o livro quanto o seu grito e o de Macabéa como “um

assovio no vento escuro”, inventando para ambas “uma discreta saída pela porta dos fundos”, embora conservando até o fim, e passando para o leitor desde o início, “uma sensação de perda” (HE, p. 13).

O contraponto dos títulos já nos introduz, portanto, econômica e poeticamente numa luta que tem tudo a ver com a luta de classes, constituindo uma espécie de epígrafe alusiva (tanto ao tema da pobreza da nordestina perdida na cidade indiferente, quanto à dificuldade da escritora em falar dessa mulher, fazendo-a falar e falando-se através dela), pela fabricação de um modo contido e, ao mesmo tempo, eloqüente de dizer, como exige a presença-ausência de Macabéa que quanto menos aparece mais é.

Para narrar vida e morte da nordestina insignificante e pobre, destacam-se atributos que a extrema falta só faz ressaltar, como a centelha da inteligência, o calor da paixão e a delicadeza da sensibilidade, brilhando sob a ferrugem, como o cacto conserva a umidade na mais dura seca, como a coincidência máxima entre o ser e o nada.

Com Macabéa recoloca-se, desde aí, vivamente e talvez no seu limite, porque se atacam de modo explícito os temas da pobreza e da injustiça social, antes freqüentemente presentes como uma espécie de *refoulé*, a indagação da escritora sobre a existência e sobre as formas de narrar. Por isso é preciso tomar com cuidado afirmações como esta:

(...) a esta história falta melodia cantabile. E tem fatos. Apaixonei-me subitamente por fatos sem literatura – fatos são pedras duras e agir está me interessando mais do que pensar, de fatos não há como fugir. (...) Transgredir, porém, os meus próprios limites me fascinou de repente. E foi quando pensei em escrever sobre a realidade, já que ela me ultrapassa. (HE, p. 22)

Aliás, assim como encontramos essas afirmações que sustentam o realismo do livro,

encontramos outras que tensamente o concebem como uma obra apenas de palavras. Tampouco aí Clarice deve ser levada ao pé da letra, pois, merleupontianamente, lembra que as suas são “palavras que se agrupam em frases” das quais “se evola um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases” (HE, p.19).

Não podemos levar Clarice ao pé da letra nem na afirmação da palavra nem na afirmação do fato, quanto mais não seja porque essas afirmações constituem um contraponto constante, relativizando-se pela leitura contrastiva a que convidam. Para ela, a luta com as palavras, no ofício da escrita ficcional, tem um sentido preciso: a coincidência difícil entre forma e conteúdo.

Com *A hora da estrela*, Clarice não está subitamente abandonando as trilhas anteriores da sua ficção por uma tardia opção pelo realismo e o engajamento, mas, pelo contrário, está seguindo até o fim “o itinerário da paixão”.¹³ Macabéa é a personagem que talvez melhor acabamento dê, porque caso limite, à expressão desse olhar o mundo de mais perto, a partir de uma razão não discursiva ou de uma percepção direta do “corpo sexuado”.¹⁴ Enquanto a razão discursiva “distancia o dado presente e o situa num tecido de relações, amortecendo seu impacto e criando um estado de neutralidade e indiferença”, Macabéa “adere mais à realidade imediata e encontra cada coisa de modo forte e concentrado”. Como as mulheres de outros momentos da obra de Clarice, essa também é busca da “ideal condição de ser puro-olho-que-vê-a-vida-aí, fruição exaltada do presente, do isto, êxtase físico, plenitude da animalidade e esplendor de ‘burrice’”.¹⁵

Macabéa é a expressão mais bem-acabada do mal-acabado, do malformado, do feio, do disforme que, segundo Plínio W. Prado Jr., Clarice incorpora na sua forma. Parente dos insetos, ratos, párias, galinhas, indigentes, que perpassam sua obra inteira, porque “é pelas figuras mal formadas que o evento se constitui: ‘só o errado me atrai’”.¹⁶ A nordestina faz vir à tona o recalcado, o “renegado pela dominação”.¹⁷

Por isso Macabéa é: “Virgem e inócua”. Como ela, “há milhares de moças espalhadas por cortiços, vagas de cama num quarto, atrás de balcões trabalhando até a estafa” (HE, p.18). E, por isso, parece exigir a linguagem despojada da literatura sem literatura:

Mas não vou enfeitar a palavra, pois se eu tocar no pão da moça esse pão se tornará em ouro – e a jovem (ela tem dezenove anos) e a jovem não poderia mordê-lo, morrendo de fome. Tenho então que falar simples para captar a sua delicada e vaga existência. (HE, p. 19)

(...) o que escreverei não pode ser absorvido por mentes que exijam e ávidas de requintes. Pois o que estarei dizendo será apenas nu... Que não se esperem, então, estrelas no que se segue: nada cintilará, trata-se de matéria opaca e por sua própria natureza desprezível por todos. (HE, p. 20-1)

Assim, para contar a sua história, o narrador-narradora teria de entrar na pele de seu outro de classe, transfigurar-se despojando-se de teres e haveres:

13 Alusão ao ensaio de José Américo Motta PESSANHA, “Clarice Lispector: o itinerário da paixão”, *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, n. 29, maio/jun. 1965, p. 63-76; republicado em *Remate de Males*, ed. cit., p. 181-98.

14 Título de um capítulo do livro de Merleau PONTY, *Fenomenologia da percepção*, trad. Reginaldo di Piero, Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1971.

15 PESSANHA, op. cit., p. 189.

16 Plínio W. PRADO JR., “O impronunciável: notas sobre um fracasso sublime”, *Remate de Males*, ed. cit., p. 27.

17 A expressão é de ADORNO, apud PRADO JR., loc. cit.

(...) para falar da moça tenho que não fazer a barba durante dias e adquirir olheiras escuras por dormir pouco, só cochilar de pura exaustão, sou um trabalhador manual. Além de vestir-me com roupa velha rasgada. Tudo isso para me pôr no nível da nordestina. (HE, p. 25)

Ao lermos isso, impossível não associar com o estilo “brutalista ianque” dos narradores marginais de Rubem Fonseca, estilo duro, que reage explicitamente contra a linguagem indireta da literatura (penso, por exemplo, no célebre conto-poética de Rubem, “Intestino grosso”) e julgado mais adequado para tratar de homens e mulheres endurecidos pela miséria e pela violência da cidade em que perambulam.

Mas logo percebemos que não é tão simples, pois esse disfarce masculino da narradora, espécie de álibi muitas vezes por ela própria desmentido, serve entre outras coisas para ironizar esse estilo brutalista, tradicionalmente masculino, atribuindo à mulher, como única alternativa, a pieguice:

(...) o que eu escrevo um outro escritor escreveria. Um outro escritor, sim, mas teria que ser homem porque escritora mulher pode lacrimejar piegas. (HE, p. 18)

Extremamente consciente de seu processo criativo e do contexto social e cultural em que se insere, Clarice não poderia ignorar os rumos da ficção brasileira coeva ao seu último livro. Passagens como essa ou outras em que refere diretamente à teoria do escritor marginal confirmam a intertextualidade que se estabelece aí, ajudando a definir um estilo por contraste:

Sim, não tenho classe social, marginalizado que sou. A classe alta me tem como

um monstro esquisito, a média com desconfiança de que eu possa desequilibrá-la, a classe baixa nunca vem a mim. (HE, p. 24)

Mas a pieguice é negada pelo próprio romance escrito pela mulher que o assina na capa e no meio dos títulos e que, desde o início, faz concorrer a perspectiva feminina com a masculina, precariamente sustentada. Na verdade, o estilo que se acaba forjando, como superação ao mesmo tempo das ilusões de referencialidade do realismo feroz¹⁸ e da verborragia, é bem mais requintado na sua complexa simplicidade, exigindo do leitor a captação da ironia, como coexistência da sátira e da mais pura lírica.

Embora Macabéa faça parte das personagens sem dentes de Rubem Fonseca (“devo acrescentar um algo que importa muito para a apreensão da narrativa: é que esta é acompanhada do princípio ao fim por uma levíssima e constante dor de dentes, coisa de dentina exposta” (HE, p. 30)), e o submundo cão da cidade esteja aí também se expondo, o traço é delicado, a narração se faz sutileza e aproximação progressiva dos fatos que são ralos, mas dignos de denúncia, mesmo que esta permaneça meio indefinida: “Há poucos fatos a narrar e eu mesmo não sei ainda o que estou denunciando” (HE, p. 35).

O álibi do narrador masculino parece servir ainda para ocultar a dimensão autobiográfica da obra, quase sempre envolta em muitas capas de escrita e reescrita, já presentes em outros romances de Clarice, como é o caso das duas versões de *Água viva* estudadas por Alexandrino Severino.¹⁹ Em alguns momentos, porém, essa dimensão aflora mais diretamente:

É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição

no rosto de uma nordestina. Sem falar que eu em menino me criei no Nordeste. (HE, p. 16)²⁰

Mas o autobiográfico aí está invadindo o presente da escritora cidadina, como cinzas do passado que voltam subitamente a reluzir na memória, em forma de fantasma obsessivo que a literatura ajuda a exorcizar e em forma de culpa que, através da escrita, se tenta purgar:

Pareço conhecer nos menores detalhes essa nordestina, pois se vivo com ela. E como muito adivinhei a seu respeito, ela se me grudou na pele qual melado pegajoso ou lama negra. (HE, p. 27)

(...) é preciso falar dessa nordestina senão sufoco. Ela me acusa e o meio de me defender é escrever sobre ela. (HE, p. 30)

O seu viver é ralo. Sim. Mas por que estou me sentindo culpado? E procurando aliviar-me do peso de nada ter feito de concreto em benefício da moça. (HE, p. 30)

Narrar Macabéa é narrar-se. E é prosseguir a busca tão antiga do próprio rosto no espelho e da superação do eu no outro para encontrar a santidade.²¹

Vejo a nordestina se olhando no espelho e — um ruflar de tambor — no espelho aparece o meu rosto cansado e barbudo. Tanto nós nos intertrocamos. (HE, p. 28)

Por que escrevo sobre uma moça que nem pobreza enfeitada tem? Talvez porque nela haja um recolhimento e também porque na pobreza do corpo e espírito eu toco a santidade, eu que quero sentir o sopro do meu além. Para ser mais do que eu, pois tão pouco sou. (HE, p. 26)

E, por isso, a metáfora do espelho persiste no livro, retomando uma imagem recorrente em toda a obra de Clarice para a expressão da questão do ser ou não ser:

Pareceu-lhe que o espelho baço e escurecido não refletia imagem alguma. Sumira por acaso a sua existência física? Logo depois passou a ilusão e enxergou a cara toda deformada pelo espelho ordinário, o nariz tomado enorme como o de um palhaço de nariz de papelão. Olhou-se e levemente pensou: tão jovem e já com ferrugem. (HE, p. 32)

O trecho é exemplar, pois nega e ao mesmo tempo afirma a capacidade de Macabéa de perceber-se como um ser. Nada melhor que a metáfora da ferrugem (mais tarde enfatizada constantemente pela da doença, da magreza e da *secura*) para definir Macabéa e situá-la como mulher agredida desde a infância pela miséria que corrói a beleza antes mesmo de nascer, aproximando emblematicamente as duas pontas da vida.

Outros momentos haverá em que Macabéa, olhando-se ao espelho, fará descobertas igualmente reveladoras. Quase sempre com muita

18 Sobre a ficção da década de 70 que se encaixaria nessa tendência, ver Antonio CANDIDO, “Roman du roman brésilien”, *Magazine Littéraire*, 1978, número especial sobre literatura latino-americana.

19 Op. cit., p. 115-30.

20 Insistir na impregnação da infância nordestina na obra de Clarice, porque foi lá que ela viveu até os onze anos de idade, não significa esquecer seu lado cosmopolita, seu nascimento na Ucrânia, sua mudança para o Rio de Janeiro no final do curso ginásial e sua transformação em cidadã carioca, nem tampouco a importância de sua longa permanência na Europa e nos Estados Unidos. Pelo contrário, a originalidade de sua obra se explica, em grande parte, pela combinação da vivência profunda dos contrastes que essa experiência diversificada lhe proporcionou.

21 Essa santidade distingue-se da noção cristã, como já explicaram longamente alguns estudiosos de Clarice, entre os quais Benedito Nunes. Mas, como eles também reconhecem, há alguns pontos que ainda a aproximam do cristianismo, numa relação tensa e contraditória.

dificuldade para se descobrir sob os panos que lhe escondem o rosto, ou para vencer a grotesca deformação de sua feminilidade em palhaçada, como na cena em que batom e sangue parecem fundir-se na boca de uma Marilyn dos pobres (HE, p. 75).

Mas, às vezes, chega a penetrar o mistério de existir como uma evidência clara, o que ocorre, não por acaso, quando consegue, nem que seja por algumas horas, ter um quarto todo seu, com direito até a um leve tédio:

Dança e rodopiava porque ao estar sozinha se tornava: livre! Usufruí de tudo, da arduamente conseguida solidão, do rádio de pilha tocando o mais alto possível, da vastidão do quarto sem as Marias. (...) Encontrar consigo própria era um bem que ela até então não conhecia. Acho que nunca fui tão contente na vida, pensou. Não devia nada a ninguém e ninguém lhe devia nada. Até deu-se ao luxo de ter tédio – um tédio até muito distinto. (...) E até ver-se no espelho não foi tão assustador... (HE, p. 32)

São momentos em que “uma galinha” quase se percebe como ser cujo direito à existência a sociedade nega:

Desculpe mas não acho que sou muito gente (...). É que não me habituei (...). É que só sei ser impossível, não sei mais nada. Que é que eu faço para conseguir ser possível? (HE, p. 59)

O parentesco com o conto “Uma galinha”, que já tive oportunidade de ler miudamente como alegoria da condição feminina,²² fica mais evidente nas citações abaixo:

Embora os seus pequenos óvulos tão murchos. Tão, tão. Mas vivia em tanta mesmice que de noite não se lembrava do que acon-

tecera de manhã. Vagamente pensava de muito longe e sem palavras o seguinte: já que sou, o jeito é ser. Os galos de que falei avisavam mais um repetido dia de cansaço. Cantavam o cansaço. E as galinhas, que faziam elas? Indagava-se a moça, os galos pelo menos cantavam. (HE, p. 42)

Executando o fatal cacoete que pegara de piscar os olhos... (HE, p. 47)

Tinha pensamentos gratuitos e soltos porque embora à toa possuía muita liberdade interior. (HE, p. 86)

Compare-se essa Macabéa com aquela galinha que, por breves instantes, “recortou-se na linha dos telhados”, “prestes a anunciar” “como um galo crê em sua crista”, a mesma que estava sempre “abotoando e desabotoando os olhos” e que tinha “muita vida interior”:

Para falar a verdade, a galinha só tem mesmo é vida interior. A vida interior da galinha consiste em agir como se entendesse. (FC, p. 49)

Mas é na hora da morte que Macabéa parece finalmente encontrar sua imagem perdida no espelho. A morte lhe permite alcançar a evidência de si mesma na cidade, como nada ou quase nada, mas como ela mesma, uma mulher vinda do sertão e que, agora, no meio da rua, parece a contrapartida feminina daquele cacto de Manuel Bandeira:

Prestou de repente um pouco de atenção para si mesma. O que estava acontecendo era um surdo terremoto? Tinha-se aberto em fendas a terra de Alagoas. Fixava, só por fixar, o capim. Capim na grande cidade do Rio de Janeiro. À toa. Quem sabe se Macabéa já teria alguma vez sentido que também ela era

à-toa na cidade incontestável. O destino havia escolhido para ela um beco no escuro e uma sarjeta. Ela sofria? Acho que sim. Como uma galinha de pescoço mal cortado que corre espavorida pingando sangue. Só que galinha foge – como se foge da dor – em cacarejos apavorados. E Macabéa lutava muda. (HE, p. 97)

Mas também a evidência de ser ela mesma um ser para a morte:

Agarrava-se a um fiapo de consciência e repetia mentalmente cem cessar: eu sou, eu sou, eu sou. (...) Então – ali deitada – teve uma úmida [ela que era seca e ferruginosa, lembremos] felicidade suprema, pois ela nascera para abraçar a morte. A morte que é nesta história o meu personagem predileto. (HE, p. 101)

E a evidência de si mesma como mulher, ser vivo e desejante, cujo êxtase amoroso coincide com a reintegração no mundo da natureza, pela morte-libertação:

Seu esforço de viver parecia uma coisa que, se nunca experimentara, virgem que era, ao menos intuía, pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher. Intuía o instante quase dolorido e esfuziante do desmaio de amor. Sim, doloroso reflorescimento tão difícil que ela empregava nele o corpo e a outra coisa que vós chamais de alma e que eu chamo – o quê? (HE, p. 101)

A metáfora inevitável para essa morte tão vivificante numa vida tão aparentemente morrente é o cavalo. Este aparece, primeiro, no momento em que Macabéa põe o pé na rua para ser atropelada.

Depois reaparece quando a morte finalmente chega, morto também ele, como a chama da vida, inteligência, sensualidade e

rebelia que Macabéa escondia sob a máscara da indiferença:

A morte é um encontro consigo. Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto. (HE, p. 103)

A força da metáfora se torna maior se associamos o trecho com outros tantos momentos da obra de Clarice em que o cavalo aparece associado à explosão da sensualidade, como, de modo mais explícito e longo, no belo trecho intitulado “seco estudo de cavalos”, em *Onde estiveste de noite*, do qual extraio os trechos abaixo:

O cavalo é nu (...). O que é cavalo? É liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem: deixa-se domesticar mas com um simples movimento de safanão rebelde de cabeça – sacudindo a crina como a uma solta cabeleira – mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre. (p. 49)

Quando de noite ele me chamar para a atração do inferno, irei. (p. 57)

E apresento-me no escuro ao cavalo que me espera, cavalo de realeza, apresento-me muda e em fulgor. Obediente à besta. (p. 57)

A sensualidade, desatada nas noites solitárias de uma culpada Macabéa, que constituem os momentos de explosão na maior parte do livro contida (contensão marcada graficamente pelos parênteses), na hora da morte – hora da estrela – finalmente vem à luz, embora encoberta por essa metáfora.

Mesmo porque no ser mais mal-acabado e mais despossuído, a vida pulsa na exigência do sexo:

Penso no sexo de Macabéa, miúdo mas inesperadamente coberto de grossos e abundantes pêlos negros – seu sexo era a única marca veemente de sua existência.

22 Trata-se do citado “Mulheres, galinhas e mendigos”.

Ela nada pedia mas seu sexo exigia, como um nascido girassol num túmulo. (HE, p. 84)

Assim, *A hora da estrela*, ao mesmo tempo em que é um livro sobre a nordestina pobre, um livro de denúncia, até certo ponto realista, atravessado de uma “dor de dentes que passa em plena boca nossa” (HE, p.15), que conta “as fracas aventuras de uma moça numa cidade toda feita contra ela” (HE, p.19), “uma fotografia muda”, é também “uma pergunta”. E a pergunta que ela repõe é a mesma de outros livros de Clarice, sobre o sentido da vida e da morte, do eu e do outro, da cultura e da natureza, e sobre a ficção como forma de sobreviver, senão de chegar mais perto da verdade/mistério. *A hora da estrela* é o livro onde essa questão se radicaliza, porque, finalmente, se expõe como contraponto inevitável à indagação sobre a violência como negação e, ao mesmo tempo, expressão maior da vida que consome a vida, e da morte que nos aguarda e nos iguala a todos.

Por isso Macabéa, apesar de ser parente dos cobradores de Rubem Fonseca, de “corpo cariado” como eles, é tão diferente. Ela não cobra, porque a violência que Clarice tenta denunciar é talvez mais violenta, na medida em que indissociável das questões centrais da existência. Macabéa não cobra porque nem ao menos percebe que lhe devem algo. Macabéa não pode ser. Macabéa não sabe como se faz para ser possível e, no entanto, se faz possível, impondo-se mesmo que “aos solavancos”²³ ao narrador-narradora e ao leitor-leitora.

E também por isso é tão difícil escrever sobre ela, que tarda a ganhar concretude de personagem, ao contrário dos cobradores de Rubem, os quais se nos impõem desde a primeira linha. Aqui, a voz hesitante do narrador-narradora tarda a dar voz à perso-

nagem, porque “ela falava, sim, mas era extremamente muda” (HE, p. 37). A narrativa avança entrecortada de reflexões sobre a rapidez com que personagem e história (rala de fatos) “foge(m) por entre os dedos” (HE, p. 37).

Os detalhes veristas e grotescos vão, assim, duramente permeando o texto, sem constituir um conjunto verossímil, no qual o leitor possa contemplar de fora o pobre reduzido a objeto passivo de consumo. Atravessada pelas questões existenciais, que não escamoteiam a luta de classes, mas a incorporam, a narrativa se autoquestiona, questionando a nós, leitores de um mundo que não é o de Macabéa, o que o texto tampouco nos permite esquecer:

(Se o leitor possui alguma riqueza e vida bem acomodada, sairá de si para ver como é às vezes o outro. Se é pobre, não estará me lendo porque ler-me é supérfluo para quem tem uma leve fome permanente. Faça aqui o papel de vossa válvula de escape e da vida massacrante da média burguesia). (HE, p. 38)

Como nos contos de Rubem Fonseca, também este livro está cheio de alusões aos meios de comunicação de massas e a seu poder alienante: a Rádio Relógio, com o acúmulo de informações fragmentárias (saber enciclopédico e inútil vendido em pequenas doses); os anúncios que Macabéa recorta e cola cuidadosamente; a própria Coca-Cola (símbolo da modernidade e, ao mesmo tempo, do nosso planejado atraso) que patrocina o romance e garante sua atualidade, como ironicamente o narrador-narradora informa:

(...) o registro que em breve vai ter que começar é escrito sob o patrocínio do refrigerante mais popular do mundo (...). Aliás foi ele que patrocinou o último terremoto

em Guatemala. Apesar de ter gosto do cheiro de esmalte de unhas, de sabão Aristolino e plástico mastigado. Tudo isso não impede que todos o amem com servilidade e subserviência. Também porque (...) essa bebida que tem coca é hoje. (HE, p. 29)

Mas o que difere de Rubem é que nada disso consegue apagar a curiosidade intelectual de Macabéa nem embotar de vez a sua sensibilidade. Ela transforma curiosidades em verdadeiras indagações (tortura para seu namorado Olímpio) e emociona-se ao ouvir “Una furtiva lacrima”. Por isso, os diálogos dela com Olímpio e Glória, nas poucas vezes em que fala, só aparentemente limitam-se à função fática da linguagem.

Aqui, como no livro todo, de quase nada Clarice extrai um mundo de significações e nos enrola num questionamento profundo das verdades instituídas, revisitando o óbvio com o seu olhar de míope e fazendo balançar todas as nossas certezas. As questões da Nordeste, aparentemente simples, são as questões de fundo que a filosofia e as crianças vivem a propor, para as quais só encontramos respostas provisórias.

De volta ao futuro: Macabéa-Janair

Meu ponto de partida é a pergunta: o que acontece com as narradoras e personagens femininas de Clarice, a partir do momento em que elas saem à rua? Ou mesmo, o que acontece com elas quando saem de casa, rompendo com seu cotidiano confinado e protegido, mesmo quando essa saída não se dá fisicamente?

No caso de GH, ir ao quarto da empregada naquele domingo ocioso foi como enfrentar o

olhar do cego de dentro do bonde, para a personagem de “Amor”, encontrar o mendigo, para a Bela de “A bela e a fera”, ou cruzar com a nordestina numa rua do Rio de Janeiro, para o narrador-narradora de *A hora da estrela*.

Representantes dos despossuídos e dos tolos que vivem mais perto da natureza e dos mistérios da existência, as domésticas perpassam a obra inteira de Clarice. Em *Felicidade clandestina*, por exemplo, encontramos uma criada, quase Macabéa²⁴ e descendente de Janair; como elas, sem rosto, a não ser para a patroa que, de repente, ficou míope e a enxergou:

Seu nome era Eremita. Tinha dezenove anos. Rosto confiante, algumas espinhas. Onde estava a sua beleza? Havia beleza nesse corpo que não era feio nem bonito, nesse rosto onde uma doçura ansiosa de doçuras maiores era o sinal de vida. (FC, p. 116)

Essa Janair não enfrenta a patroa só pelo desenho. E, quando ela fala, a mulher míope pode ver nela um encanto e uma delicadeza invisíveis para o olhar normal.

Por isso, despojada e quase inconsciente de si, ela se comunica, como Macabéa e Janair, com os mistérios do ser, porque sua ignorância era “tão vasta que nela caberia e se perderia toda a sabedoria do mundo” (FC, p. 117). Aparentada com os bichos e a floresta, Eremita está mais perto das fontes da vida, servindo padrões comuns, mas, na verdade, servidora de “outros deuses”:

Sempre com a inteireza de espírito que trouxera da floresta. Sem um pensamento: apenas corpo se movimentando calmo, rosto pleno de uma suave esperança que ninguém dá e ninguém tira. (FC, p. 118)

²³ A expressão, que considero muito adequada, é de Regina Pontieri, especialista na obra de Clarice Lispector e primeira leitora da versão preliminar deste trabalho, cujas sugestões e críticas muito aproveitei.

²⁴ Embora não seja doméstica, a datilógrafa, prestes a ser despedida por sua incompetência, está muito próxima delas, como mais uma mulher expulsa do sertão pela seca e pela fome e sem qualificações específicas para sobreviver na cidade, onde a alternativa ao serviço doméstico são precários subempregos na indústria ou no comércio.

Mas a escritora que luta com suas Macabéas não quer ser uma delas:

Empregada doméstica não quero ser. Mas quero ter. Tenho uma gorda e cor de chocolate que cozinha muito bem. É malcriada. E depois se desculpa. De que adianta? De nada. (VE, p. 57)

Embora saiba que escreve, em parte, alimentada por elas:

“Maria Carlota como eu gostaria de escrever alguma coisa que me desse a mim mesma e aos outros”. Ela respondeu: “A Senhora está comendo pouco, assim não pode descrever”. Então eu disse: me dê alguma coisa pra comer. Ela deu, eu comi. (VE, p. 63)

E é olhando Eremitas, Macabeus e Macabéas que a escritora se inspira volta e meia na sua cidade, mesmo que, depois, os disfarce e se esquive deles, quando ameaçam virar personagens demasiado insistentes:

Então tem uma praça, cujo nome não digo, onde me sento num de seus bancos quando tenho que fazer hora. É ótimo. Em torno é o cimento armado, os carros, as pessoas com pressa nesse Rio de Janeiro que está se tornando tão duro e áspero, sobretudo em Copacabana. Mas na praça não. (...) E os homens e mulheres também procuram nela a hospitalidade transitória. São mendigos, pessoas aposentadas, desocupados, jovens, velhos, trabalhadores, camelôs, marginais, pintores que lá expõem quadros da maior inocência, fotógrafos. (VE, p. 115)

Minha leitura não quer ser forçadamente realista e, muito menos, estreitamente biográ-

fica, apenas acho que é tão empobrecedora a associação mecânica entre a obra e a sociedade, a obra e seus assuntos, a obra e seu autor, quanto a ignorância dos fatores sociais e individuais que podem ajudar a interpretar imagens, personagens e situações obsessivas. Como certas informações que a autora nos dá, de repente e de modo discreto, confirmando a importância da experiência da pobreza para a sua ficção:

Criei-me em Recife, e acho que viver no Nordeste ou Norte do Brasil é viver mais intensamente e de perto a verdadeira vida brasileira que lá, no interior, não recebe influência de costumes de outros países. Minhas crendices foram aprendidas em Pernambuco, as comidas que mais gosto são pernambucanas. E através de empregadas, aprendi o rico folclore de lá.²⁵

E se Janair, Macabéa, o mendigo fossem dessas coisas de que a autora só se torna consciente escrevendo?

É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia.²⁶

As indicações de leitura para *A paixão segundo GH* que proponho a seguir são fruto em grande parte da consideração dessa hipótese. Como em *A hora da estrela*, aqui também a narradora-personagem luta para dar voz ao reprimido. E esse reprimido é Janair, que representa muito mais do que uma empregada doméstica, exatamente por ser uma empregada doméstica, de cuja existência a crítica mal se apercebe, caminhando diretamente para a barata, como alegoria do universo material e primordial no qual GH busca integrar-se,

num esforço supremo de humildade, perda e superação do limitado eu.

Mesmo concordando com tal visão da barata e com a importância desta neste livro e em toda a obra de Clarice, onde reaparece com o peso da sua ancestralidade, sinalizando um mundo a descobrir além ou aquém da vida e da morte, e além ou aquém da linguagem, o que me interessa ressaltar aqui é algo que não parece casual: é através de Janair que GH chega (e faz chegar o leitor) à barata. É a empregada, reprimida-oprimida, que está mais próxima da ancestralidade e da despersonalização buscadas, mais perto da vida-morte da pura matéria, vizinha dos mistérios a decifrar, como todos os simples e os pobres de espírito a quem realmente pertenceria o reino que, para Clarice, não é do Céu, mas da própria terra.²⁷

Por isso é preciso explorar mais o parentesco que estou tentando iluminar, relacionando Janair, a barata e as buscas de GH e da própria Clarice, que projeta nelas sua angústia e sua paixão de viver e de escrever.

Já no prefácio, a narradora nos fala da alegria difícil, lenta mas alegria, que experimenta na aproximação de alguma coisa, ainda misteriosa, gradual e penosamente. Coisa essa que ela intui como uma compreensão instantânea e que, nós intuímos desde o momento em que GH decide ir ao quarto da empregada, tem a ver com Janair:

Talvez o que me tenha acontecido seja uma compreensão – e que, para eu ser verdadeira, tenho que continuar a não estar à altura dela, tenho que continuar a não entendê-la. Toda compreensão súbita se parece muito com uma aguda incompreensão. (GH, p. 13)

Essa compreensão é também uma incompreensão, pois, como vimos, a lucidez cega:

Não, toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio. Talvez me tenha acontecido uma compreensão tão total quanto uma ignorância, e dela eu venha a sair intocada e inocente como antes. (GH, p. 13)

Todo o primeiro capítulo é feito de adiamento, para a aceitação do informe, do risco; uma busca e uma constatação do problema e das dificuldades do dizer. No segundo capítulo, temos a primeira cena, ainda num resumo breve, comentário que antecipa o espanto da descoberta:

Ontem de manhã – quando saí da sala para o quarto da empregada – nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. A um passo de mim. (GH, p. 23)

O leitor logo percebe que GH é de classe média alta, intelectual requintada, independente, mas mulher torturada por fracassos amorosos e um aborto culpado.

Não é por acaso que o texto coloca de entrada a questão do ter, vinculada ao pão com que a narradora-personagem brinca enquanto reflete: “Para ter o que eu tinha eu nunca precisara nem de dor nem de talento” (GH, p. 31).

Tampouco é casual a aproximação do apartamento com GH, pois ela se espelha nele:

O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Pessoas do meu ambiente procuram morar na chamada “cobertura”. (...) Talvez. Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas, nada aqui é brusco: um aposento precede e promete o outro. (GH, p. 32)

25 Apud Renato Cordeiro GOMES, “Que mistérios tem Clarice?” (texto-montagem), in *Clarice Lispector: seleta*, Rio de Janeiro, José Olympio/INL, 1975, p. XIV-XV.

26 Idem, *ibidem*, p. XIX.

27 Sobre o caráter imanente dessa concepção do divino, veja-se Benedito NUNES, op. cit., p. 57-9.

Já o quarto da empregada será a parte escura dela mesma, o *bas-fond* da casa, mas “quadrilátero de branca luz” (GH, p. 41), ofuscantemente claro, como a lucidez da desrazão de que estão mais próximos os despossuídos.

Antes de chegar ao quarto de Janair é preciso passar pela área de serviço e daí divisar o fundo do edifício que tem muito a ver com o mundo de Janair e com os avessos de GH:

Por fora meu prédio era branco, com lisura de mármore e lisura de superfície. Mas por dentro a área interna era um amontoado oblíquo de esquadrias, janelas, cordames e enegrecimentos de chuvas, janela arreganhada contra janela, bocas olhando bocas. O bojo de meu edifício era como uma usina. A miniatura da grandeza de um panorama de gargantas e canyons. (GH, p. 38)

O aparente sem sentido dessa paisagem está carregado de sentido. Este passa pelas “coisas feitas, eminentemente práticas e com finalidade prática” (GH, p. 39) e pelo trabalho fazendo-se por gente que habita os fundos dos apartamentos: uma “centena de operários práticos que havia trabalhado canos de água e de esgoto” (GH, p. 40).

Parente de Macabéa, Janair ocupava um espaço seco, “um vazio seco”. *Bas-fond*, mas de rainha. Por isso “o quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento. Como um minarete” (GH, p. 42).

E o quarto-minarete parece comunicar-se mais diretamente com a cidade, com sua janela jamais fechada, por onde o olhar de Janair-rainha usufrui da vista mais e melhor que o de GH enclausurada:

Aquela Janair nunca, pois, havia fechado a janela? Aproveitara mais do que eu da vista que se tinha da “cobertura”? (GH, p. 48)

Nesse cenário, simultaneamente elevado e rebaixado, iluminado e sombrio, dá-se a des-

coberta de um quadro que é a autodescoberta pelo olhar da outra, outra de classe:

Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não o tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão (...) eram os contornos de uma nudez vazia. (GH, p. 43)

Para GH a outra, na verdade, não tinha um rosto:

Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada não consegui (...). (GH, p. 44-5)

Ver-se, de repente, pelo olhar desse alguém tão outra que nem rosto tinha é o grande espanto, a grande revelação subestimada pela maior parte da crítica desse livro, que discute a questão da autodescoberta e da autobusca que se inicia e se supera no olhar do outro, sem levar em consideração *esse* olhar:

Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem. E quanto ao cachorro – seria este o epíteto que ela me dava? Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência. (GH, p. 45)

Ao se ver pelo olhar de Janair, GH também a enxerga. Janair ganha um rosto, rosto de rainha preta:

Os traços – descobri sem prazer – eram traços de rainha. E também a postura: o corpo erecto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E a sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se

sempre de marrom escuro ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível – arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua. (GH, p. 46)

A ausência de Janair passa, então, a ser uma presença, presença oca, de fome:

O quarto era o retrato de um estômago vazio. (GH, p. 48)

E a questão que se põe é a questão da luta de classes, na relação patroa-empregada. Que mulher intelectual já não viveu agudamente essa luta em países como o Brasil, onde a vida cotidiana da pequena, média e alta burguesia tem como base indispensável essa instituição: a empregada doméstica?

Perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado – ou se fora eu que, sem sequer a ter olhado, a odiara. (GH, p. 49)

Finalmente, está armado o cenário e a rede de significados que permitem a irrupção da barata, saída de dentro do armário, como Janair revisitando o seu avesso, para travar a batalha mais longa do livro que acabará pelo encontro, confronto, autoperda e autoencontro de GH. Ou seja, inicia-se aí o itinerário místico de GH ou o “itinerário da paixão” que já lêramos e voltaríamos a ler em outras obras de Clarice, onde acontecimentos banais motivam experiências tormentosas, deslançando um “processo de conversão radical”,²⁸ de renúncia ao mundo limitado do eu e da cultura, para integrar-se, nem que seja por instantes fugazes,

28 NUNES, op. cit., p. 46.

29 Idem, ibidem, p. 61.

ao mundo mais vasto da natureza onde a vida e a morte gritam sem máscaras, mundo de “uma realidade abismal e incontrolável, sem beleza ou consolo, ao mesmo tempo repulsiva e fascinante, inseparável do grotesco”.²⁹

Essa viagem se faz vencendo o nojo e mordendo a barata, sendo esta, portanto, a última ponte para o mundo vibrante da matéria viva que é objeto da busca de GH e de tantas outras mulheres de Clarice. Mas, aqui, não se chega à barata sem passar por Janair.

Por isso, a barata acaba tendo também um rosto de mulata:

Um instante antes talvez eu ainda tivesse podido não ter visto na cara da barata o seu rosto. (GH, p. 64)

Ela era arruivada. E toda cheia de cílios. (...) parecia uma mulata à morte. Mas os olhos eram radiosos e negros. Olhos de noiva. Cada olho em si mesmo parecia uma barata. (GH, p. 65)

Pois a barata-Janair é o outro lado de GH, o lado que não se vê:

E quem entrasse se transformaria num “ela” ou num “ele”. Eu era aquela a quem o quarto chamava de “ela”. Ali entrara um eu a que o quarto dera uma dimensão de ela. Como se eu fosse também o outro lado do cubo, o lado que não se vê porque se está vendo de frente. (GH, p. 69-70)

Entretanto, de repente, ela se torna visível ao olhar da mulher míope que descobre a sua grandiosidade:

Vista de perto, a barata é um objeto de grande luxo. Uma noiva de pretas jóias. (GH, p. 83)

A outra de GH é ferruginosa como Macabéa:

A barata é um ser feio e brilhante. A barata é pelo avesso. Não, não, ela mesma não tem lado direito nem avesso: ela é aquilo. O que nela é exposto é o que em mim eu escondo: de meu lado a ser exposto fiz o meu avesso ignorado. Ela me olhava. E não era um rosto. Era uma máscara. Uma máscara de escafandrista. Aquela gema preciosa ferruginosa. (GH, p. 19)

A barata tem cintura; é fêmea:

Se era então amor é muito mais que amor: amor é antes do amor ainda: é *planctum* lutando, e a grande neutralidade viva lutando. Assim como a vida na barata presa pela cintura. (GH, p. 109)

Eu só pensara como fêmea, pois o que é esmagado pela cintura é fêmea. (GH, p. 110)

A barata-Janair-Macabéa é abertura para o nada, o silêncio, o inosso, o não tempo, a não vida humana, o hoje. “O que eu toda não conhecia – era o neutro” (GH, p. 100).

A barata-Janair-Macabéa é o reprimido que, enfim, jorra:

(...) – eu era o petróleo que só hoje jorrou, quando uma negra africana me desenhou na minha casa, fazendo-me brotar de uma parede. Sonâmbula como o petróleo que enfim jorra. (GH, p. 137)

Ela faz o cavalo irromper:

(...) roubei o cavalo de caçada do sabá. Se adormeço um instante, o eco de um relincho me desperta. (...) O trote porém continua em mim. Converso, arrumo a casa, sorrio, mas sei que o trote está em mim. Sinto falta como quem morre. Não posso mais deixar de ir. (...) Quero que ainda uma vez o cavalo conduza o meu pensamento.

(...) Quando de noite ele me chama para o inferno, eu vou. (...) Na minha boca e nas suas patas a marca do sangue. (...) De madrugada estarei de pé ao lado do ginete mudo (...). (GH, p. 154-5)

Ir ao quarto de Janair é como sair à rua para a mulher confinada. Por isso encontramos aí uma cena simetricamente oposta àquela em que a mulher pobre se recolhe sozinha no quarto: a cena em que GH, do alto da sua torre, olha a cidade. Se para a pobreza, privacidade é luxo dificilmente conquistado, para a mulher de classe A ela é um cotidiano freqüentemente tedioso. Lembremos que foi preciso mentir a ida ao dentista para Macabéa poder ter um quarto todo seu pelo menos por um dia. “Numa cidade toda feita contra ela” (HE, p. 19), a “Nordestina se perdia na multidão” (HE, p. 50), seja nas praças do Rio de Janeiro, seja nas ruas da zona Sul, admirando as vitrines que tampouco eram feitas para ela e prestando atenção “nas coisas insignificantes como ela própria” (HE, p. 63). Já GH aparece na rua quando precisa pensar sobre o aborto que está prestes a fazer, andando sem ver nada à sua volta, a não ser o seu problema individual. Na maior parte do romance, ela está só no amplo apartamento e, quando olha a cidade, seu olhar é abrangente, porque a vê do “último andar de uma superestrutura”, onde “tudo era firme e compacto” (GH, p. 79). Essa estabilidade, embora precária, não lhe permite ver o outro de perto, a não ser quando algo inesperado, vindo da parte desse mesmo outro, acontece, evidenciando a precariedade e abalando seu cotidiano estável, como é o caso da descoberta da sua figura pintada na parede por Janair. Então a miséria da cidade, dos mendigos e da favela também fica visível, mediação indispensável para o movimento regressivo que prossegue:

Uma cidade de ouro e pedra, o Rio de Janeiro, cujos habitantes ao sol eram seiscentos mil mendigos. (GH, p. 128)

Subindo com o olhar para cada vez mais longe, por elevações sempre mais escarpadas... diante de mim jaziam gigantescos blocos de edifícios que formavam um desenho pesado, ainda não indicado num mapa. Continuei com o olhar, procurava no morro os restos de alguma muralha fortificada. Ao alcançar o topo da colina, deixei os olhos circunvagarem pelo panorama. Mentalmente tracei um círculo em torno das semi-ruínas das favelas, e conheci que ali poderia ter outrora vivido uma cidade tão grande e límpida quanto Atenas no seu apogeu, com meninos correndo entre mercadorias expostas nas ruas. (GH, p. 129)

A pobreza, que neste livro aparece apenas a um olhar mais atento, ocupará, como vimos, o primeiro plano no último romance de Clarice. Em *A paixão segundo GH*, em primeiro plano estão as indagações existenciais e estéticas, como a crítica já demonstrou longamente. É preciso reconhecer a contribuição inestimável das leituras que ressaltam a luta de GH para alcançar o núcleo da coisa viva. Que enfatizam o processo de despersonalização da personagem e de desconstrução do eu para tentar integrar-se ao outro. Leituras que mostram como essa luta é também da narradora, num processo simultâneo de deseroização da personagem romanesca e de despojamento da ação que sustenta um romance inteiro num aparente nada. Luta que enfrenta o risco de morte da personagem e da narrativa, diluindo-se ambas na matéria informe e no silêncio grávidos de novas vidas e novas histórias.

Mas é impossível não associar a barata a Janair e à pobreza, vivenciada na infância e indistigável na cidade da mulher adulta:

Camadas de baratas – que de súbito me lembravam o que em criança eu havia descoberto uma vez ao levantar o colchão sobre o qual dormia: o negror de centenas

e centenas de percevejos, conglomerados uns sobre os outros.

A lembrança de minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era de como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da terra. (GH, p. 55)

E agora eu entendia que a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto. (GH, p. 55-6)

Tal associação traz à luz a mediação da luta de classes, conceito que, mesmo fora de moda, pode contribuir para o refinamento da leitura filosófica e metalingüística desse livro e da obra de Clarice como um todo. Pois, como já foi dito atrás, a falta que deslancha toda busca das mulheres de Clarice é mais palpável nos que nascem e vivem na carência do mínimo necessário para ser pessoa, aproximando-se perigosamente, desde o nascimento, do mundo ínfimo buscado por GH na intertroca com a barata.

Segundo Benedito Nunes há uma “visão supra-ética” em Clarice. Trata-se, na verdade, de uma ética outra que supõe um alargamento do estreito mundo humano, alicerçado sobre o eu fechado em seus teres e haveres. Ética que, embora afastando-se da cristã e incorporando elementos da religiosidade oriental, reaproxima-se do cristianismo ao priorizar (como já vimos na leitura de *A hora da estrela*) a piedade, o despojamento, a humildade e a renúncia, tocando na “raiz do precisar”:

O grande vazio em mim será o meu lugar de existir: minha pobreza extrema será uma grande vontade. Tenho que me violentar até não ter nada, e precisar de tudo. (GH, p. 181)

Tal ética implica também uma estética da literatura que supera a própria literatura, buscando “o inexpressivo pelo depojamento

ascético dos sentimentos particulares, equivocando a uma depuração anti-estética da própria arte”.³⁰ A barata-Janair-Macabéa encarna essa estética, reafirmando que “a pior arte é a expressiva” (GH, p. 171).

A barata-Janair, para ser narrada, também requer despojamento, como forma de superação da estreiteza e da hipocrisia de um humanismo feito de exclusão e de uma literatura corroída pela retórica aparentemente neutra da mídia. A barata-Janair-Macabéa, encarando de perto o silêncio e a morte (esta,

cada vez mais banalizada e, ao mesmo tempo, ocultada na vida urbana), reafirma a palavra e a vida enquanto “performa”³¹ uma outra estética-ética:

E não caminharei de pensamento a pensamento, mas de atitude a atitude. Seremos inumanos – como a mais alta conquista do homem. Ser é ser além do humano. Ser homem não dá certo, ser homem tem sido um constrangimento. (...) Estou falando da morte? não, da vida. (GH, p. 207)

30 NUNES, *ibidem*, p. 50.

31 O termo é de PRADO JR., ao distinguir a narrativa “jornalística”, que “representa ‘fatos’, organizando-os narrativamente numa diacronia habitual”, da de Clarice, que inscreve os sentimentos com que lida “na própria forma que procura testemunhá-los”. *Op. cit.*, p. 21.

Anjo mutante

O espaço urbano na obra de Dalton Trevisan

Leopoldo Comitti

Professor da Universidade Federal de Ouro Preto

Resumo

Este ensaio focaliza as relações entre a obra de Dalton Trevisan e a cidade de Curitiba. Dentre os aspectos estudados, destacamos o processo de metáforização do espaço urbano.

Palavras-chave

Dalton Trevisan; Curitiba; metáfora; periferia; espaço urbano.

Abstract

This essay discusses the relationship between the works of Dalton Trevisan and the city of Curitiba. Amongst the aspects treated in the text, the process of making the urban space a metaphor can be considered the most relevant.

Keywords

Dalton Trevisan; Curitiba; metaphor; periphery; urban space.

Dalton Trevisan elegia Curitiba como espaço privilegiado de sua obra já na década de 40, quando publicava seus primeiros contos na revista *Joaquim*. Desde então, raras vezes seus textos fazem incursões por outros cenários que não estejam diretamente relacionados à cidade. Estabeleceu-se, assim, uma relação quase metonímica entre o autor, a obra e Curitiba, especialmente intensificada pelo título do livro de 1965: *O vampiro de Curitiba*. Após esse, ainda outros títulos mencionariam a cidade: *Mistérios de Curitiba*, de 1968, e *Em busca de Curitiba perdida*, de 1992.¹

Dois outros fatores vieram contribuir também para o estreitamento dessa relação, sendo o primeiro de ordem biográfica. Pessoa de hábitos reclusos, avesso àquilo que se costuma chamar “vida literária”, Dalton Trevisan criou em torno de si quase que uma lenda. Além de autor de ficção, passou a ser também personagem de si mesmo. No extenso anedotário trevisaniano, fica difícil identificar as histórias que correspondem verdadeiramente a fatos da vida do autor entre outras de origem obscura, anônimas e nitidamente ficcionais. Some-se a isso o fato de Dalton contribuir para seu próprio folclore, não só por tentativas de fugir ao assédio da imprensa, como também por meio das respostas ambíguas e maliciosas às perguntas

1 Dalton TREVISAN, *O vampiro de Curitiba*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965; *Mistérios de Curitiba*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968; *Em busca de Curitiba perdida*, Rio de Janeiro, Record, 1992.