

A fantástica verdade de Clarice

Leyla Perrone-Moisés

Um rapaz e uma moça estão à procura de alguma coisa. Acham uma casa. O objetivo da busca era vago, múltiplo, cambiante. O objeto encontrado é indiscutível, incontornável. Desejavam chegar, um dia, a algo que preenchesse suas expectativas, que respondesse a suas perguntas. Imaginavam que a isso chegariam progressivamente, que a meta seria atingida como uma recompensa, que o objeto conquistado seria finalmente colhido por eles com o gesto lento, seguro e modesto das pessoas merecedoras. Mas o objeto aparece de repente, brutalmente; e é aterrador. O rapaz e a moça só souberam o que procuravam depois de ter encontrado o que não queriam.

Na verdade, encontraram aquela casa não porque a procurassem, mas porque tiveram a imprudência de levar, no rosto, uma pergunta. "Como diriam as pessoas mais velhas, eles estavam tendo o que bem mereciam"⁽¹⁾. Diante da casa velha, alta, abandonada, eles são tomados de espanto, de angústia, de terror. Até aí, nada de muito especial. Hãnsel e Gretel, Joãozinho e Maria.

Que uma velha casa abandonada provoque sensações desagradáveis, é bem compreensível. A casa vazia e arruinada traz, imediatamente, a reflexão sobre o desaparecimento de seus habitantes e, por conseguinte, a idéia de nosso próprio desaparecimento, num futuro subitamente próximo. A duração e a sobrevivência de nossas construções evidenciam, cruelmente, a brevidade de nossa vida. A sensação que o homem passageiro recebe do objeto estável é humilhante, agressiva. E se o objeto está, ele mesmo, em ruínas, a morte não é simplesmente o fruto de um raciocínio, ela o habita. A casa em ruína é forçosamente mal-assombrada.

A casa mal-assombrada é um *topos* literário. É, aliás, o tema mais comum das histórias de terror. Inúmeras obras literárias foram criadas a partir desse medo da casa abandonada, um sentimento que pode percorrer uma vasta gama, desde o simples mal-estar até o verdadeiro pavor. Dois exemplos de ocorrência desse *topos* vão ajudar-nos a enfrentar a casa de Clarice.

O primeiro exemplo se encontra no conto *The strange high house in the mist* ("A estranha casa alta na bruma"), de Lovecraft⁽²⁾. É como obra média, quase estereotipada, que esse conto nos permitirá ver algumas constantes que acompanham esse tema na literatura, para examinar, em seguida, o que dele faz Clarice.

O conto de Lovecraft é uma verdadeira história de terror, que se passa numa casa realmente mal-assombrada. Como tal, ela não poderia ser mais perfeita: ergue-se no alto de um penhasco, à beira de um abismo; está sempre envolta em brumas; é habitada por fantasmas e, como se isso não bastasse, outros seres sobrenaturais, ainda mais inquietantes do que os fantasmas domésticos, rondam à sua volta. É, efetivamente, *a queer and very disturbing house* (p. 234).

Todos os elementos que compõem o *topos* casa mal-assombrada, assim como todos os operadores habituais do fantástico, encontram-se em Lovecraft de modo exemplar. O primeiro desses operadores é o modo de aparição da casa para a personagem. A casa aparece de repente (*suddenly*), interrompendo um cotidiano banal (*the sameness of his days*). O acontecimento se exprime num verbo no passado perfeito, que rompe o *continuum* preparado por vários imperfeitos. Todos os teóricos do fantástico assinalam a repentinidade do acontecimento inexplicável, "a intrusão brutal do mistério no quadro da vida real"⁽³⁾, "a irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana"⁽⁴⁾.

LEYLA PERRONE-MOISÉS é professora de Literatura Francesa da FFLCH-USP, tradutora, ensaísta, autora de livros sobre o Novo Romance francês, estruturalismo, Lautréamont e Fernando Pessoa.

1 "A mensagem", in *A legião estrangeira*, Clarice Lispector. São Paulo, Ed. Ática, 1977, p. 40. A partir de agora, indicaremos apenas o número da página desta edição. A primeira edição deste conto é de 1964.

2 In *The dream quest of unknown Kadath*, Lovecraft. New York, Ballantine Books, 1970.

3 *Le conte fantastique en France*, P. G. Castex, Paris, José Corti, 1951, p. 8.

4 *Au coeur du fantastique*, Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1965, p. 161.

Esse operador se encontra no conto de Clarice. Suas personagens, que se aborreciam e se impacientavam numa rotina mais ou menos partilhada, acham-se de repente diante da casa:

“Os dois andavam na calçada esburacada que mal os continha de tão estreita. Ela fez um movimento – ele pensou que ela ia atravessar a rua e deu um passo para segui-la – ela se voltou sem saber de que lado ele estava – ele recuou procurando-a.

Naquele mínimo instante em que se buscaram inquietos, viraram-se ao mesmo tempo de costas para os ônibus – e ficaram de pé diante da casa (...) a casa estava tão perto como se, saindo do nada, lhes fosse jogada aos olhos uma súbita parede” (p.37).

Nas três páginas seguintes, a referência à repentividade do acontecimento é reiterada: “o que os tomou de súbito muito pequenos” (p. 38); “Enfim ambos haviam inesperadamente alcançado a meta e estavam diante da esfinge” (p. 38); “A moça desviou subitamente o rosto, tão infeliz que sou, tão infeliz que sempre fui, as aulas acabaram, tudo acabou!” (p. 39); “A moça havia subitamente voltado o rosto com um grunhido, uma espécie de soluço ou tosse” (p. 40).

Essa aparição súbita e definitiva é a intromissão brutal do passado da casa no presente das personagens que, perdendo suas referências temporais, vacilam. O passado-presente precipita um futuro indesejável: o passado morto aponta para a morte futura, tornada iminente. A casa de Lovecraft, como a de Clarice, estava cheia de *rumours of old times*; um rumor que é igual ao silêncio: “aquele silêncio de enforcado tranqüilo” (p. 38).

Fazendo irrupção no presente, o passado o aniquila. A experiência da personagem de Lovecraft, na casa mal-assombrada, se passa num tempo indefinido, um tempo de sonho do qual, mais tarde, ele mal se lembrará. As personagens de Clarice sentem imediatamente que o passado da casa engole seu presente – “tudo acabou!” – e ameaça seu futuro:

“Fixando aquela coisa erguida tão antes deles nascerem, aquela coisa secular e já esvaziada de sentido, aquela coisa vinda do passado. Mas e o futuro?! Oh Deus, dai-nos o nosso futuro! (...) Oh Deus, não nos deixeis ser filhos desse passado vazio, entregai-nos ao futuro. Eles queriam ser filhos. Mas não dessa endurecida carcaça fatal, eles não compreendiam o passado: oh livrai-nos do passado, deixai-nos cumprir o nosso duro dever” (p. 39).

Assim como o tempo, o espaço torna-se imediatamente indefinido. Quando o tempo, movimento entre dois pontos, se acha anulado, e o mesmo ponto é investido de várias camadas temporais, o espaço se torna abismo: *All around him was cloud and chaos, and he could see nothing bellow the whiteness of illimitate space* (p. 234); *filled with the magic of unfathomed voids of time and space* (p. 235). As personagens de Clarice acham-se privadas de espaço, tanto quanto de tempo:

“Eles mal tinham espaço para olhá-la, impresados como estavam na calçada estreita, entre o movimento ameaçador dos ônibus e a imobilidade absolutamente serena da casa” (p. 37).

A casa é um buraco negro, aberto para um outro espaço e um outro tempo, negativos.

Nos dois contos a reação das personagens (e do leitor) é típica do gênero fantástico: a hesitação entre uma explicação racional, tranqüilizadora, e uma incompreensão insuportável, ameaça de sobrenatural⁵. No conto de Lovecraft, ouvem-se gritos que “poderiam ser” de gaiivotas, vê-se um nevoeiro que poderia ser aquele habitual na Nova Inglaterra, etc.

A casa de Clarice também é encarada ora como normal, ora como anormal. Buscam-se as explicações pacificadoras: “Tratava-se apenas de uma casa velha e vazia” (p. 36); “Era grande, larga e alta como as casas ensobradadas do Rio antigo” (p. 37); “Apenas uma casa grossa, tosca” (p. 38). Mas essas fórmulas restritivas, apaziguantes, resvalam, imperceptivelmente, para a dúvida inquietante:

“Quem? quem a construíra, levantando aquela feiúra pedra por pedra, aquela catedral do medo solidificado?! Ou fora o tempo que se colara em paredes simples e lhes dera aquele ar de estrangulamento, aquele silêncio de enforcado tranqüilo?” (p. 38).

5 Ver *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov. Paris, Seuil, 1970.

O narrador torna a casa inquietante pelo recurso à personificação: "A casa era forte como um *boxeur* sem pescoço"; "a casa era 'angustiada'"; "Um sobrado como quem leva a mão à garganta" (p. 38). Ela tem "olhos" e fala:

"Eu sou enfim a própria coisa que vocês procuravam, disse a casa grande. E o mais engraçado é que não tenho segredo nenhum, disse também a grande casa" (p. 38).

O "fantástico" de Clarice nasce diretamente dos processos retóricos utilizados na descrição e na narração, técnica assinalada por Todorov como típica do discurso fantástico: "O primeiro traço levantado é um certo emprego do discurso figurado. O sobrenatural nasce freqüentemente do fato de se tomar o sentido figurado ao pé da letra"⁽⁶⁾.

No conto de Lovecraft, a hesitação vai ser desfeita pelo enfrentamento com o sobrenatural; no de Clarice, a dúvida vai ser desfeita por uma volta ao real. O rapaz reage à fascinação da casa e retoma pé na realidade:

"Mas esta foi a primeira solidez que ele encontrou para si mesmo. Agarando-se a essa primeira tábuca, pôde voltar cambaleante à tona, e como sempre antes da moça. Voltou antes dela, e viu uma casa de pé com um cartaz de 'Aluga-se'. Ouviu o ônibus às suas costas, viu uma casa vazia, e ao seu lado a moça com um rosto doentio, procurando escondê-lo do homem já acordado" (p. 40).

O sobrenatural está definitivamente excluído. Mas haverá, na história de Clarice, um terceiro momento, uma revirada que trará novamente a angústia, não mais como angústia da dúvida mas como "angústia da verdade". A isso voltaremos.

§

Existe, na história da literatura, uma outra casa – célebre, esta – à qual podemos comparar a casa de Clarice: a casa Usher, de Edgar Allan Poe. A aproximação tem, nesse caso, uma justificativa maior: Clarice reescreveu esse conto de Poe, para uma edição popular de "clássicos adaptados"⁽⁷⁾.

Em *The fall of the House of Usher* ("A queda da casa de Usher")⁽⁸⁾, encontramos igualmente, mas de modo mais complexo, os *topoi* do fantástico, já evocados: o narrador-personagem se encontra "de repente" diante da casa; esse acontecimento se inscreve como uma ruptura no fluxo normal do tempo, enfaticamente assinalado no início da frase (dia, estação, ano): *During the whole of a dull, dark and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone (...) and at length found myself (...) within view of the melancholy House of Usher* (p. 119).

Antes de descrever a casa, o narrador fala da sensação que ela provocava: *I know not how it was – but, with the first glimpse of the building, a sense of insufferable, because poetic sentiment, with which the mind usually receives even the sternest natural images of the desolate or terrible.*

Esse sentimento, tão imediato quanto a aparição da casa, exige uma explicação, e o narrador hesita entre as razões naturais e as causas misteriosas: *What was it – I paused to think – what was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? (...) there are combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth* (pp. 119-120). E, mais tarde: *Shaking off from my spirit what must have been a dream (...)* (p. 122).

O fim do conto, como se sabe, aponta, senão para o sobrenatural, pelo menos para o extraordinário. Depois de ter partilhado os terríveis mistérios da casa Usher, o narrador a abandona e a vê, alguns instantes depois, fender-se e desmoronar, mergulhando no pântano sobre o qual se elevava. Trata-se de um desastre excessivo para poder ser explicado por causas naturais; a fenda anteriormente notada no edifício, ou a tempestade que cai nesse momento não são causas suficientes para o desaparecimento total de uma casa.

As semelhanças entre a casa de Clarice e a casa Usher são tantas que poderíamos falar de intertextualidade. Alguns detalhes são quase idênticos: *the vacant and eye-like windows* (p. 120) tornam-se, no texto de Clarice, "redondos olhos vazios de estátua" (p. 39). *The discoloration of ages had been great*, escreve Poe (p. 122); e Clarice: "A casa devia ter tido uma cor. E qualquer que fosse a cor primitiva das janelas, estas eram agora apenas velhas e sólidas" (p. 38).

6 *Op. cit.*, p. 82.

7 *11 contos de Allan Poe*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1975.

8 *In Tales of mystery and imagination*, Edgar Allan Poe. London – Glasgow, Collins Clear Type Press, s/d.

As duas casas apresentam um contraste entre uma extrema antiguidade e uma miraculosa solidez. Poe fala da *excessive antiquity* da casa Usher, mas observa: *Beyond this indication of extensive decay, however, the fabric gave little token of instability*. A casa de Clarice é também frágil e sólida ao mesmo tempo: "era uma casa quebrada, como diria uma criança" x "Uma grande casa enraizada" (p. 37); "Mal falassem, e a casa desabararia" x "a casa era forte", "aquela potência antiga" (p. 38).

Se examinarmos a adaptação do conto de Poe por Clarice, veremos que as transformações por ela introduzidas aproximam-no ainda mais de seu próprio conto.

A versão de Clarice começa da seguinte forma: "Agora eu estava num beco sem saída" (p. 106). Tal frase, ou seu equivalente, não existe no texto de Poe. Mas ela exprime exata e abruptamente o que a personagem de Poe vai perceber mais tarde, e que os adolescentes de "A mensagem" sentem imediatamente:

"Atrás deles os ônibus, à frente a casa – não havia como não estar ali. Se recusassem seriam atingidos pelos ônibus, se avançassem esbarriariam na monstruosa casa. Tinham sido capturados" (pp. 37-38).

A longa passagem em que o narrador-personagem de Poe tenta explicar o sentimento provocado pela casa Usher transforma-se, na adaptação de Clarice, num curto parágrafo onde, mais do que simplesmente resumir, ela altera as conclusões da reflexão. O narrador de Poe levanta uma hipótese racional, mas diz expressamente que o mistério era totalmente insolúvel, e que a análise da força produtora daquele fenômeno jaz sobre considerações que nos ultrapassam. Ora, em sua reescritura, Clarice afasta decididamente qualquer apelo ao sobrenatural:

"Era um mistério que parecia insolúvel. Nem conseguia lutar contra as sombrias visões que se amontoavam sobre mim enquanto pensava naquilo. Refleti bem. *Cheguei à conclusão de que*, embora haja uma combinação de simples objetos, com o poder de nos afetar assim, *a análise desse poder basta para modificar ou talvez destruir sua capacidade de influenciar*" (p. 107); (grito nosso).

Não é pois uma adaptação, mas uma leitura que interpreta e modifica, que resolve a questão no sentido da explicação racional. E um último paralelo entre o conto de Poe e o de Clarice nos permitirá ver as diferenças fundamentais de projeto e de gênero entre os dois textos.

No fim do conto de Poe, há um vento que turbilhona (*there came a fierce breath of the whirlwind* – p. 141), enquanto a casa mergulha no pântano. O fim do conto de Clarice contém um *pendant* a essa imagem de Poe: "a mensagem esfarelada na poeira que o vento arrastava para as grades do esgoto" (p. 43). Não é a "casa" de Clarice que desmorona e desaparece, mas a "mensagem", isto é, o sentido da casa.

O leitor já havia compreendido (com a ajuda do narrador) que a casa não era sobrenatural, e começara a lê-la como uma alegoria. Ora, a alegoria tem um sentido cifrado, mas uma vez dominado o código, esse sentido é perfeitamente decifrável. O texto havia entreaberto várias possibilidades de interpretação, e o narrador nos convidara a adotá-las. Uma leitura psicanalítica: a casa é um desencadeador da volta do recalçado, a angústia que ela provoca é a da castração. Seria um caso típico de *Unheimliche*: "o que deveria ter ficado escondido, secreto, mas se manifesta": "a volta de um afeto transformado em angústia pelo recalque"⁹. O narrador dissera que se tratava da "parte secreta deles mesmos".

Uma leitura sociológica: a casa representa o mundo dos burgueses adultos, os velhos e falsos valores que os jovens recusam mas que serão forçados a aceitar, cedo ou tarde:

"Um pedia muito do outro, mas é que ambos tinham a mesma carência e jamais procurariam um par mais velho que lhes ensinasse, porque não eram doidos de se entregarem sem mais nem menos ao mundo feito" (p. 34).

O narrador nos convida a interpretar a casa como uma ampliação simbólica e assustadora das casas "normais". Sua aparição é precedida de uma referência às casas dos adolescentes:

"A última aula os deixava sem futuro e sem amarras, cada um desprezando o que na casa mútua de ambos as famílias lhes asseguravam como futuro e amor e incompreensão" (p. 36).

9 "L'inquiétant étrange" (Das Unheimliche), Sigmund Freud, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1971 (Col. Idées), pp. 173 e 194.

Ou uma leitura sócio-psicológica: o acontecimento revela e efetua a separação (hostilidade) dos sexos, definindo os papéis sociais respectivos do homem e da mulher. É o rapaz que volta à razão, apoiando-se nos gestos correntes da masculinidade, enquanto a moça, humilhada, assume sua feminilidade como fraqueza e desvairio:

"Então, com mão incerta, acendeu sem naturalidade um cigarro, como se ele fosse 'os outros', socorrendo-se dos gestos que a maçonaria dos homens lhe dava como apoio e caminho. E ela? Mas a moça saiu de tudo isso pintada com batom, com o ruje meio manchado, e enfeitada por um colar azul. Plumas que um momento antes haviam feito parte de uma situação e de um futuro, mas agora era como se ela não tivesse lavado o rosto antes de dormir e acordasse com as marcas impudicas de uma orgia anterior. Pois ela, volta e meia, era uma mulher" (p. 41).

Daf, poderíamos passar facilmente a uma leitura feminista, para a qual o conto oferece todos os argumentos.

Mas deverá o leitor entrar por essas portas escancaradas, esquecendo a ironia com que o narrador insinua e anula esses deciframentos? A leitura psicanalítica é ao mesmo tempo sugerida e ironizada:

"Não, os dois não eram propriamente neuróticos e – apesar do que eles pensavam um do outro vingativamente nos momentos de mal contida hostilidade – parece que a psicanálise não os resolveria totalmente. Ou talvez resolvesse" (p. 37).

Por outro lado, a leitura sociológica se pareceria comicamente com as interpretações dadas pelas próprias personagens a seus problemas, e que o confronto com a casa pulveriza:

"Dessa vez, emudecidos como estavam, nem lhes ocorreria acusar a sociedade" (p. 40).

E, sobretudo, o conto não se resolve com a volta ao real, onde as coisas se explicam psicológica ou socialmente. A angústia renasce nas personagens sob uma forma mais grave, definitiva, "insolúvel", deixando, no leitor, um grande mal-estar. Vemos, então, que o conto jogara com os *topoi* do fantástico, tornara-se simplesmente estranho ao efetuar a volta à normalidade, tomando ares de alegoria psicológica e social; mas que ele acaba por desmentir todas essas leituras, pelo menos como deciframentos definitivos da mensagem.

§

O conto de Clarice é mais perverso do que qualquer conto fantástico. A "perversidade" do fantástico consiste em colocar as personagens (e o leitor) num estado de mal-estar decorrente da ignorância de uma explicação lógica. Entretanto, no fim dos contos fantásticos, o pesadelo termina: quer a personagem morra, quer escape, a história acaba. O leitor, por sua vez, fecha o livro e volta a suas ocupações habituais, aliviado por não ter vivido ele mesmo aquela aventura. Era apenas uma "história extraordinária", cuja inquietante estranheza foi "superada"⁽¹⁰⁾.



Howard Philip Lovecraft; uma de suas poucas fotos

10 Ver Freud, *op. cit.*, p. 205.

O conto de Clarice, porém, não libera o leitor no seu final. Sua história não é extraordinária, mas aterradoramente comum. E o comum não pode ser superado, porque ele não comporta "uma" verdade, mas "é" verdade. O real sobre o qual se abre a casa de Clarice permanece escancarado, a mensagem que ela entrega não tem sentido, mas as personagens (e o leitor) a recebem assim mesmo. Essa mensagem não dá medo; angustia. O medo está circunscrito num tempo: assalta-nos de repente, intensifica-se até o desenlace, quando se enfrenta um perigo real ou se descobre que este era apenas aparente, e cessa finalmente. Mas a angústia é duração indefinida, e esta é a experiência vivida pelo rapaz da história de Clarice, ao vê-la ressurgir, e pelo leitor, ao ver contrariada sua expectativa de um sentido final da mensagem.

Enquanto alegoria, o conto nos captura num círculo vicioso. O sentido da casa, sua mensagem, é "angústia". O narrador o diz, quando prenuncia o acontecimento: "Talvez (...) esperassem algo que simbolizasse a plenitude da 'angústia'" (p. 36), e quando o confirma: "A casa era angústia e calma" (p. 38). Se nosso deciframento se limita a descobrir que a casa representa a angústia, não estamos mais adiantados no fim do conto do que no começo, já que, nas primeiras linhas do texto, a solução do "enigma" estava dada: "A princípio, quando a moça disse que sentia 'angústia' (...)" (p. 31).

Entretanto, o conto simula uma linha narrativa em progresso. Sua estrutura é aquela, arquetípica, de uma história de busca; uma busca progressiva que desemboca num objeto encontrado, numa seqüência culminante após a qual a situação do(s) herói(s) se modifica. O desenvolvimento da intriga é mesmo sublinhado pelo uso insistente, feito pelo narrador, de referências temporais, que escandem a ação: "A princípio" (p. 31); " 'evoluindo' muito" (p. 31); "Ele passou a tratá-la como camarada. Ela mesma também passou a (...)" (p. 32); "Aos poucos compactuaram" (p. 32); "Até que (...)" (p.32); "E aos poucos (...)" (p. 32); "e isso significava tempo que ia passando. Meses, mesmo" (p. 33); "E apesar da hostilidade entre ambos se tornar gradativamente mais intensa (...)" (p. 33); "o tempo passava inútil, a urgência os chamava" (p. 34); "nesse interim, o tempo ia passando" (p. 35); "O tempo ia passando" (p. 36). Até o "de repente" do acontecimento: "Naquele mínimo instante em que se buscaram inquietos, viraram-se ao mesmo tempo de costas para os ônibus – e ficaram de pé diante da casa" (p. 37).

Depois do lapso de tempo suspenso em que a contemplação da casa os captura, o rapaz retoma os gestos da vida corrente, a moça corre para pegar o ônibus, eles reingressam no tempo e se separam definitivamente. A história está terminada? Não, ela continua. E, se examinarmos a particularidade da busca que fazia "avançar" a história, veremos que não podia ser de outra forma. Apesar da aparência de uma intriga progressiva, habilmente sublinhada pelo narrador, não há nenhum progresso. A ambigüidade é mantida graças ao erro das personagens, que acreditam estar "evoluindo muito", estar "ultrapassando" muitas coisas, estar perto do "máximo", erro ironizado pelo narrador, que sabe do erro e conduz a história de modo a comprovar que é o tempo, indiferente e inútil, que os leva.

Antes de examinar as ambigüidades da voz narrativa, detenhamo-nos no objeto da busca. Eles não sabiam o que procuravam, acabam por encontrar a angústia. Ora, a angústia não é um objeto, é um estado, precisamente aquele que os impelia a buscar algo. Encontrar a angústia corresponde pois, no conto, a nada encontrar. Depois do "máximo", a angústia reaparece ainda mais forte. Toda a aventura das personagens se resumiria a passar, de um estado, ao "mesmo" estado?

A moça foge, "pôs-se a correr desesperadamente para não perder o ônibus" (p. 42). O rapaz, por um breve instante, tem a ilusão de ter evoluído, de ter alcançado a condição de homem. O que dura pouco:

"Ele tinha acabado de nascer um homem. Mas mal assumira o seu nascimento, e estava também assumindo aquele peso no peito; mal assumira a sua glória, e uma experiência insondável dava-lhe a primeira futura ruga" (p. 42).

Na verdade, seu estado depois do acontecimento não é mais o de antes; é muito pior. É a angústia agravada, sem falsas esperanças, sem possibilidade de trapaça. Ele sabe que permanecerá para sempre "em escuta angustiada, numa surdez de quem jamais ouvirá a explicação" (p. 42).

Essa falsa história fantástica, essa aventura de busca malograda, essa alegoria de sentido suspenso, tudo isso é conduzido por um narrador esperto e mesmo cruel. Uma única vez ele é representado na 1ª pessoa: "o acontecimento de que falarei" (p. 36). Embora af personalizado, o narrador não é participante. É onisciente, mas só quando lhe convém: revela os pensamentos e sentimentos mais secretos das personagens, comenta-os e qualifica-os, indicando ter um saber

maior sobre eles do que as próprias personagens. Entretanto, não diz tudo. Utilizando, freqüentemente, os recursos retóricos da forma interrogativa e dubitativa, esse narrador ironiza as personagens e brinca com o leitor.

As perguntas colocadas pelo narrador ficam sem resposta: "na esperança de um dia chegar ao máximo. Que máximo?" (p. 33); "Era isso?" (p. 34); "Infelizes? Como?" (p. 34); ou recebem respostas evasivas: "Que é, afinal, que eles queriam? Eles não sabiam" (p. 34); "O que é, afinal, que queriam? Queriam aprender. Aprender o quê? eram uns desastrados" (p. 34).

A ausência de resposta parece dever-se, até certo ponto, à ignorância ou à confusão das próprias personagens, cuja voz interior o narrador estaria assumindo. Mas, em vários momentos, fica claro que o narrador sabe mais do que elas:

"Aliás, não aprofundavam nada, como se não houvesse tempo, como se existissem coisas demais sobre as quais trocar idéias. Não percebendo que não trocavam nenhuma idéia (...) e havia aquele ódio contra o mundo que ninguém lhes diria que era amor desesperado e era piedade" (p. 35).

Revelando assim, várias vezes, seu saber maior, e sonhando, ao mesmo tempo, informações conclusivas, usando fartamente os "talvez", o narrador reduz o leitor a uma indecisão (ou a uma tolice) tão grande quanto a das personagens. A leitura é uma busca cega de um sentido sempre adiado, análoga à busca das personagens.

O narrador dispõe, ainda, de vários saberes pontuais, úteis para a interpretação dos problemas; ele faz alusão a esses saberes, sem utilizá-los de fato para um esclarecimento: a psicanálise, no trecho já citado; a lingüística, quando ele comenta as dificuldades de comunicação verbal entre o rapaz e a moça; a poética, quando caçoa da concepção que eles tinham da poesia e de seu projeto de se tornarem escritores (p. 39).

Esse saber do narrador, revelado com parcimônia, é um poder sobre o leitor, que ele coloca, diante de seu texto, como as personagens diante da casa. Como esta, o texto diz: "Eu sou enfim a própria coisa que vocês procuravam (...) e o mais engraçado é que não tenho segredo nenhum" (p. 38). Como a casa, o texto de Clarice nos transmite a "mensagem", e como as personagens, ficamos na ignorância de seu sentido último. É como se o narrador (à semelhança da casa) nos dissesse: "Virem-se, façam disso o que puderem."

O narrador sabia, de antemão, o que era necessário para que as personagens fossem capturadas:

"E, para caçá-los, teria sido preciso uma enorme cautela, muito faro e muita lábia, e um carinho ainda mais cauteloso – um carinho que não os ofendesse – para, pegando-os desprevenidos, poder capturá-los na rede. E, com mais cautela ainda para não despertá-los, levá-los astuciosamente para o mundo dos viciados, para o mundo já criado; pois esse era o papel dos adultos e dos espiões" (p. 35).

Não seria essa, também, a estratégia do narrador com relação ao leitor?

Esse narrador distanciado, impiedoso, que pinça as tolices de suas personagens, sublinhando-as ou colocando-as entre aspas, esse narrador "adulto" e "espião" convida o leitor a identificar-se com ele. O leitor não se identifica com aquele rapaz pretensioso nem com aquela moça tonta, aqueles "dois impostores" (p. 36). No máximo, ele se apieda ligeiramente de seu desenvolvimento, adotando o mesmo sorriso superior do narrador. Até o "acontecimento", nossa leitura é condescendente, uma leitura de adulto que se informa sobre um caso de psicologia da adolescência.

Mas, assim que surge a casa, a inquietante estranheza da mesma desperta a curiosidade do leitor, e essa curiosidade começa a implicá-lo na história. Sua superioridade com relação às personagens é posta, progressivamente, em dúvida. O leitor se desenfatura à medida que percebe estar, como as personagens, na ignorância do significado final da casa.

E, no fim do conto, vendo as personagens chegarem à condição de adultos como os outros, isto é, de adultos definitivamente infelizes, o leitor sente que essa condição é a sua, que ele é feito da mesma carne que esses seres, e que a solidão e a carência são as suas, as de todos. Teríamos, nós também, perdido para sempre a "mensagem"?

Clarice nos pegou. Mamãe!



Clarice Lispector

A grande questão colocada por este conto é a questão da verdade e de sua relação com a linguagem. Todos os problemas de psicologia individual e de socialidade, vividos pelas personagens, dependem dessa relação.

Os dois jovens se encontram, no início, não num lugar mas numa palavra: "angústia". O relacionamento de ambos se desenvolve discursivamente: "Viu-se conversando com ela (...) enfim poder falar sobre coisas que realmente importavam (...) conversavam também sobre livros (...)" (p. 31). Ambos têm uma confiança ingênua na virtude do diálogo: "ele, tão original, ter encontrado alguém que falava a sua língua" (p. 32).

Mas ambos verificam, progressivamente, que existe uma defasagem entre as palavras e as coisas: "Até que também a palavra angústia foi secando, mostrando como a linguagem falada mentia" (p. 32). Atribuem essa mentira aos "outros", os mais velhos. Desenvolvem então uma repugnância pelas palavras, todas gastas, socializadas e socializantes. Mas o problema é que não dispõem de outra língua senão essa: .

"Ambos tinham, na verdade, repugnância pela maioria das palavras, o que estava longe de facilitar-lhes uma comunicação, já que eles ainda não haviam inventado palavras melhores; eles se desentendiam constantemente, obstinados rivais" (p. 35).

E a atribuição da mentira aos "outros" é um ato de má-fé:

"O coração ofendido de ambos não perdoava a mentira alheia. Eles eram sinceros. E, por não serem mesquinhos, passavam por cima do fato de terem muita facilidade para mentir – como se o que realmente importasse fosse apenas a sinceridade da imaginação" (p. 33).

Seu ideal seria uma linguagem pura, original. Talvez a linguagem literária. Mas a palavra "poesia" também está viciada: "ambos haviam nascido com a palavra poesia já publicada com o maior despudor nos suplementos de domingo dos jornais" (p. 35). Planejam ser escritores, mas por conceberem a escritura como expressão, esta também é mentira:

"Logo eles que, na desesperada esperteza de sobreviver, já tinham inventado para eles mesmos um futuro: ambos iam ser escritores, e com

uma determinação tão obstinada como se exprimir a alma a suprimisse enfim. E se não suprimisse, seria um modo de só saber que se mente na solidão do próprio coração" (p. 39).

A verdade é o que eles dizem querer. "Pois ambos queriam, acima de tudo, ser 'autênticos'. Ela, por exemplo, não queria erros nem mesmo a seu favor, queria a 'verdade', por pior que fosse" (p. 32). A verdade seria a perfeita coincidência entre a linguagem e a realidade, e entre os discursos de duas pessoas "sinceras". E a coincidência é um *leitmotiv* do conto. O encontro dos dois na palavra "angústia" é a primeira coincidência, "verdadeiramente espantosa coincidência" para o rapaz que "há muito tempo (...) passara afoitamente do simplismo infantil de falar dos acontecimentos em termos de 'coincidência'" (p. 31). Ele mal pode crer: "aquela incrédula aceitação da coincidência" (p. 32). E, de fato, essa primeira concordância durará pouco: "Procuravam-se cansados, expectantes, forçando uma continuação da compreensão inicial e casual que nunca se repetira" (p. 34).

A única coincidência, que continua a uni-los, é seu comum acordo sobre "o erro que havia no mundo e a tácita certeza de que se eles não o salvassem seriam traidores" (p. 33). Seguem juntos, pois, lado a lado ou quase, desentendendo-se cada vez mais, até o momento fatal em que se voltam "ao mesmo tempo" e vêem a casa.

A casa é a coincidência absoluta, porque ela é "a própria coisa". Ela é muda (quando "fala", é para nada dizer), e ela os torna mudos. A casa comunica sem linguagem, dispensa as palavras, ultrapassa-as infinitamente: "A casa era angústia e calma. Como palavra nenhuma o fora" (p. 38). A casa faz desmoronar todos os seus discursos:

"Boquiabertos, na extrema união do medo e do respeito e da palidez, diante daquela verdade. A nua angústia dera um pulo e colocara-se diante deles – nem ao menos familiar como a palavra que eles tinham se habituado a usar" (p. 38);

"Mal falassem, e a casa desabaria. O silêncio de ambos deixava o sobrado intacto" (p. 38);

"O rosto do rapaz estava esverdeado e calmo, e eles agora não tinham nenhuma ajuda das palavras dos 'outros': exatamente como temerariamente aspirara um dia conseguir. Só que não contara com a miséria que havia em não poder exprimir.

Verdes e nauseados, eles não saberiam exprimir. A casa simbolizava alguma coisa que eles jamais poderiam alcançar, mesmo com toda uma vida de procura de expressão. Procurar a expressão, por uma vida inteira que fosse, seria em si um divertimento, e seria uma divergência que pouco a pouco os afastaria da perigosa verdade – e os salvaria" (p. 39).

Ou eles enfrentam a plena coincidência da perigosa verdade, ou divergem dela, salvando-se do risco mas divergindo também um do outro. É o que acontece. Cessa a coincidência de seu comportamento: o rapaz volta à tona "antes" da moça e, a partir daí, sua separação está selada.

Os filósofos sempre definiram a verdade como coincidência: conformidade de uma coisa ou de um enunciado com a idéia, adequação de um julgamento a seu objeto, etc. Mas a verdade da casa é de outra ordem. As personagens concebiam a verdade como conhecimento, pensavam chegar a ela por uma aprendizagem, uma "iniciação" (p. 34). Ora, a verdade que encontram não é conquista, mas súbito acaso.

Essa verdade é uma emergência, tal como a conhece a psicanálise lacaniana: "Verdade e saber não são complementares, não fazem um todo (...) O todo é o índice do conhecimento"; "A bem dizer, é apenas com o erro (falta) de ser que nos preocupamos, na verdade como tal. O saber que não é falso cai fora. Só há um, onde ela se revela como surpresa"⁽¹¹⁾.

Para o psicanalista, a verdade é experimentável mas não definível: "Não temos nenhuma noção do que é a verdade, e é nisto que o inconsciente consiste". Ela é "materialização intransitiva do significante ao significado", ela é o inconsciente, o próprio "real". Ela não pode ser dita "toda" na linguagem, pois o inconsciente não fornece nenhum código utilizável com vistas a um saber, mas ele é "depósito, aluvião de linguagem". Essa verdade, manifesta em surpresa, é sempre incompleta (quem a suportaria toda?): "Da verdade, só temos um bocado. Um bocado basta: o que se exprime, estruturalmente, por: saber um bocado"⁽¹²⁾.

11 "Radiophonie", Jacques Lacan, in *Scilicet* nº 2/3, Paris, 1970, pp. 92 e 95.

12 *Idem*, *ibidem*, pp. 92, 93 e 94.

As personagens de Clarice vêem um bom bocado de verdade. O que eles encaram (o que os encara) é a castração e a morte. Falta-lhes (falta-nos) o significado último da mensagem porque esse significado é a falta. Como todos os grandes escritores, Clarice não tem um "conhecimento" da verdade, "mas um saber, isso sim, aos montes, até não saber o que dele fazer, de encher os armários"⁽¹³⁾ – e as casas.

Há, entretanto, uma diferença fundamental entre o que sugere Clarice e o que postula Lacan. Para a psicanálise, só há a verdade negativa da falta: "É que, com a verdade, não há relações de amor possível, nem de casamento, nem de união livre. Só há uma, claro, se vocês quiserem que ela os pegue, a castração, a de vocês, óbvio, e desta, nenhuma piedade"⁽¹⁴⁾.

No conto de Clarice, é exatamente por terem entrevisto essa verdade sem piedade que as personagens se perdem. Mas havia uma possibilidade de salvação. Para salvarem-se, "as duas crianças" teriam de ser "subjugadas e conduzidas (...) por alguma coisa mais poderosa que o grande poder que lhes batia no peito" (p. 39). O que seria mais poderoso do que a casa, do que a verdade que ela era?

No desenvolvimento do texto, o narrador insinua outras coincidências que, compensando a impiedosa verdade da falta, da solidão e da carência, seriam salvadoras. É preciso nomeá-las com precaução: amor e poesia.

As personagens recusam o primeiro: "Quanto ao amor, eles não se amavam, era claro" (p. 33). O narrador sabe que eles perdem, nessa recusa, algo que não é pouco: a possibilidade de "unir, em uma só, a desgraça de cada um" (p. 33). Esse orgulho de não querer amar, como os "outros", lhes custará caro. Ao ver a moça correndo para o ônibus, a auto-suficiência despreziva do rapaz se abala: "Mas o que havia nisso tudo que fazia com que ele erguesse as orelhas em escuta angustiada, numa surdez de quem jamais ouvirá a explicação?" (p. 42).

Clarice fala dessa perda, não com piedade (essa voz de verdade que é a do escritor não é sentimental), mas com compaixão; não como alguém que possui a verdade, mas que a com-padece. Essa é a grandeza de Clarice, escritora tantas vezes cruel, porque a verdade tem de ser dita sem açúcar, e imensamente compassível, terrivelmente materna:

"A moça era um zero naquele ônibus parado, e no entanto, homem que agora ele era, o rapaz de súbito precisava se inclinar para aquele nada, para aquela moça. E nem ao menos inclinar-se de igual para igual, nem ao menos inclinar-se para conceder... Mas, atolado no seu reino de homem, ele precisava dela. Para quê? para lembrar-se de uma cláusula? para que ela ou outra qualquer não o deixasse ir longe demais e se perder? para que ele sentisse em sobressalto, como estava sentindo, que havia a possibilidade de erro? Ele precisava dela com fome para não esquecer que eram feitos da mesma carne, essa carne pobre da qual, ao subir no ônibus como um macaco, ela parecia ter feito um caminho fatal" (p. 42).

Outro caminho de salvação, que eles também perdem, é a poesia. Eles apenas suspeitam que ela poderia ser a verdadeira coincidência, o acordo perfeito e miraculoso:

"Um modo possível de ainda se salvarem seria o que eles nunca chamariam de 'poesia'. Na verdade, o que seria poesia, essa palavra constrangedora? Seria encontrarem-se quando, por coincidência, caísse uma chuva repentina sobre a cidade? Ou talvez, enquanto tomavam um refresco, olharem ao mesmo tempo a cara de uma mulher passando na rua? ou mesmo encontrarem-se por coincidência na velha noite de lua e vento?" (p. 34).

Ao mesmo tempo que fala da coincidência feliz que é a poesia, Clarice a pratica e a demonstra.

Enquanto escritora, Clarice não acreditava nem um pouco na capacidade da linguagem para dizer "a coisa", para exprimir o ser, para coincidir com o real. O que ela queria – ou melhor, "devia", já que escrever era, para ela, missão e condenação – era "pescar as entrelinhas"⁽¹⁵⁾. O que ela buscava não era da ordem da representação ou da expressão. Ela operava emergências de real na linguagem, urgências de verdade. Resta ao leitor receber suas mensagens em branco, e ouvir o que de essencial se diz em seus silêncios. "Você não acha que há um vazio sinistro em tudo? Há sim. Enquanto se espera que o coração entenda"⁽¹⁶⁾.

13 *Idem*, *ibidem*, p. 85.

14 *Idem*, *ibidem*, p. 94.

15 "Escrever as entrelinhas", Clarice Lispector, in *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1984, p. 605.

16 *Idem*, "O que é angústia", in *A descoberta do mundo*, p. 693.